

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1974

ZVEZEK-VOLUME X

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta — Oddelek za
muzikologijo, Ljubljana, Aškerčeva 12

Izdal — Edited by: Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete —
Department of Musicology, University of Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije —
Sklad Borisa Kidriča

VSEBINA — CONTENTS

Miloš Štédron: Ugotavljanje tipičnosti nekaterih melodičnih struktur v vokalni melodiki Janáčkove opere »Slučaj Makropulos« — Typical Features of Some Melodic Structures in the Vocal Melodics of Janáček's Opera "The Makropulos Affair"	5
Zijo Kučukalić: Samospevi Petra Konjovića — The Lieder of Petar Konjović	15
Kenneth L. Hicken: Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the "Introduction" of Schoenberg's Variations for Orchestra — Struktura in razširjevanje: Tonalna in serialna organizacija v Introdukciji Schönbergovih Variacij za orkester . .	27
Marija Koren: Ekspresionistični elementi v skladbah Vojislava Vučkovića — Expressionist Elements in Vojislav Vučković's Compositions	48
Roman Leskovic: Komorne skladbe Srečka Koporca — Chamber Compositions of Srečko Koporc	67
Andrej Rijavec: The Stylistic Orientation of Primož Ramovš — Stilna orientacija Primoža Ramovša	80
Zmaga Kumer: »Pesem od toče 1873« — "The Song of Hail — 1873"	96
Disertacije — Dissertations	103
Imensko kazalo — Index	107

UDK 782.1(437) Janáček

UGOTAVLJANJE TIPIČNOSTI
NEKATERIH MELODIČNIH STRUKTUR V VOKALNI MELODIKI
JANAČKOVE OPERE »SLUČAJ MAKROPULOS«

Miloš Stědron (Brno)

Še preden objavimo izsledke delne kompjuterske sonde na področju tipičnosti določenih Janáčkovih struktur, je potrebno na kratko informirati o smislu celotnega projekta, ki je v njem ta sonda samo eden izmed faktorjev. V bistvu gre za to, da sem skupaj s sodelavcem Arnoštom Parschom in z brnskima matematikoma Jiřijem Kopřivo in Janom Dvořákom izdelal projekt analize vokalne melodike Janáčkove opere »Slučaj Makropulos«. Ta projekt je tičal v tem, da je bila melodika celotne opere po posameznih vokalnih vlogah predpisana s kodeksom, ki je izražal intervalne odnose. Melodični tekst posameznih vlog smo razdelili v modele tako, da smo uvedli večjo pavzo kot so tričetrtinske pavze, ne oziraje se na metrum segmenta. Sleherna pavza, večja od tričetrtinske vrednote, je bila signal za pretrganje linije. Tako je ves tekst razpadel na celo vrsto modelov. Vzrok za tak ukrep je bila potreba pripravljati kompjutersko analizo z maksimalno petnajstčlenskimi modeli, to pa glede na kompjuterski spomin. Janáčkova melodika je tvorba modelov z nizkim številom lastnih členov. Zahteva po petnajstčlenskem modelu skoraj ni bila prekoračena. Melodični tekst je bil zapisovan numerično, to pa tako, da je sleherni dvigajoči se in padajoči interval ohranil adekvatno numerično znamenje: dvigajoča se mala sekunda = + 1, dvigajoča se velika sekunda = + 2, dvigajoča se mala terca = +3, dvigajoča se velika terca = +4; padajoča mala sekunda = -1, padajoča velika sekunda = -2, padajoča mala terca = -3, padajoča velika terca = -4 itd. Interval prime je bil izražen z znakom 0. Interval med zadnjim tonom modela in prvim tonom naslednjega modela smo označili kot »mrtvi« interval in smo ga znotraj registrirali pred začetkom slehernega modela. Posamezne vloge so bile označene z arabskimi številkami in sicer takole: Emilia Marty = 1, Gregor = 2, dr. Kolenatý = 3, Vitek = 4, baron Prus = 5, Kristina = 6, Snažilka = 7, Strojnik = 8, Janek = 9, Hauk = 10, Sobarica = 11, Služkinja = 12. Z določitvijo transkripcijskih načel in po konzultacijah z mate-

matiki je nastal takoimenovani transkripcijski katalog vseh vlog po posameznih modelih. Kot primer navajamo popolno podobo treh modelov. Na podlagi teh primerov si lahko ustvarimo natančno predstavo o numerični transkripciji vokalne melodike.

Primer:

Vloga	Dejanje	Model	Mrtvi interval	Intervali
1	1	1	0	+5 +2 -7 +2 +5
1	1	2	-4	+4 -5
1	1	3	+5	-5 -9 +2 +1 +3 +1 +3 +4 -5

V končni pripravi transkripcijskega kataloga smo zaznamovali zgolj zanikovalna znamenja intervalov (intervali brez znamenja so potemtakem avtomatično veljali za pozitivne); pri transkripciji je bilo prav tako opuščeno zaznamovanje intervalov prime = 0. Tako se je bistveno okrajšal tekst, ne da bi se izpridilo modeliranje intervalne strukture. Interval 0 bo po odločitvi avtorjev projekta ovrednoten zunaj področja kompjuterske analize glede na to, da gre za statistično, nikakor pa ne za zapleteno zadevo.

Po razčlembi celotnega teksta so bile in so doslej izpeljane in obdelane naslednje analitične sonde iz celotnega kompleksa vokalne melodije te opere:

1. Ugotovitev celotnega števila vsakega intervala v celotni operi, tako v posameznih dejanjih kakor v posameznih vlogah po posameznih dejanjih.

2. Klasificiranje dvigajočih se in padajočih intervalov; ugotavljanje »stopnjevanja« posameznih modelov; »stopnjevanje« posameznih vlog.

3. Ugotavljanje simetričnih in asimetričnih odnosov v modelih; uporaba možnosti, da se vsi modeli izrazijo s formo melodične krivulje.

4. Ugotavljanje verjetnosti pojava posameznih intervalov po slehernem intervalu (ugotovitev vsakega prvega, drugega, tretjega do četrtega intervala, nastopajočega neposredno po slehernem intervalu teksta in določanje verjetnosti pojava).

5. Razvrstitev modelov po dolžini in intervalnem obsegu (katalog tonskih skupin s pomočjo njihovih intervalnih podob).



6. Ugotavljanje pojava tako imenovanih domnevnih janáčkovskih struktur v celotnem tekstu opere in kontrola njihove tipičnosti.





7. Ugotavljanje semantične vsebine istovetnih modelov (odnos teksta libreta opere do njene melodične in intervalne vrste).




Doslej sta bili publicirani dve delni študiji o projektu: Miloš Štédroň, Možnosti intervalové a melodické analýzy-Sonda do intervalové a melodické analýzy Janáčkovy opery Věc Makropulos-role Hauka, Opus musicum 7/71, 202—208; isti, K analýze vokální melodiky Janáčkovy opery Věc Makropulos s využitím samočinného počí-



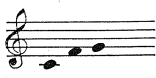


tače, Hudební věda. Prva izmed navedenih študij daje podrobnejše informacije o projektu in prikazuje na eni sami vlogi analitične posege, v katere bo pri analizi celotnega vokalnega gradiva vključen kompjuter. Druga študija prinaša celotne izsledke kompjuterske analize, kolikor se tiče sonde 1.

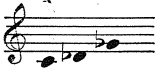


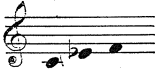
Po tej predhodni informaciji je mogoče preiti k vsebini naše študije. Tu gre za sondo št.6 — za ugotovitev pojava domnevnih janáčkovskih struktur v celotnem tekstu te opere, to pa s pomočjo kompjuterja in za kontrolo njihove tipičnosti. Avtor študije je ugotovil 21 domnevnih takih struktur. Te kratke, večidel tritonske strukture so bile izpeljane analogno iz janáčkovskih analiz kot tipični izrazi njegovega melodičnega mišljenja. Kompjuter je ugotovil frekvenco in razvrščenost teh struktur v celotnem tekstu opere in potrdil ali zavrnil njih tipičnost. Zdaj navajamo izsledke te sonde za 21 tako imenovanih tipičnih domnevnih janáčkovskih struktur, označenih s številkami I—XXI.


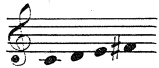

	Število pojavov v celoti	Iz te vloge	Število pojavov	Dejanje	Število pojavov
I					
Struktura —5—2	20	1	3	1	1
				2	1
		2	3	3	1
		3	2	1	2
		4	2	2	1
		5	3	1	2
		6	2	2	2
		9	2	3	1
		10	3	2	1
				2	2
				2	3
II					
Struktura —2—5	36	1	17	1	2
				2	8
				3	7
		2	10	1	8
				2	1
				3	1
		3	1	1	1
		5	3	2	3
		6	2	1	1
				2	1
		8	2	2	2
		9	1	2	1

	Število pojavov v celoti	Iz te vloge	Število pojavov	Dejanje	Število pojavov
III					
Struktura —5—1	5	1	2	1	1
		2	2	3	1
		3	1	1	1
IV					
Struktura —1—5	6	1	3	1	1
		3	3	2	1
				3	1
				1	2
V					
Struktura —4—2	26	1	9	1	2
		2	1	2	4
		3	3	3	3
		4	1	1	1
		5	6	1	1
				2	1
				2	3
				3	2
		6	5	2	5
		11	1	3	1
VI					
Struktura —2—4	25	1	9	2	3
		2	4	3	6
		3	2	1	3
		4	1	2	1
		5	3	1	2
				2	1
				3	2
		6	1	2	1
		8	1	2	1
		10	2	2	2
		11	2	3	2

	Število pojavov v celoti	Iz te vloge	Število pojavov	Dejanje	Število pojavov
VII					
Struktura —3—2	43	1	15	1	6
				2	4
				3	5
		2	9	1	7
				2	2
		3	7	1	4
				3	3
		4	1	1	1
		5	2	2	2
		6	3	1	3
		7	1	2	1
		9	1	2	1
	10	1	2	1	
	11	3	3	3	
<hr/>					
VIII					
Struktura —2—3	47	1	13	1	3
				2	4
				3	6
		2	15	1	9
				2	3
				3	3
		3	5	1	4
				3	1
		4	3	1	2
				3	1
		5	4	2	4
	6	3	1	1	
			2	2	
	7	1	2	1	
	8	2	2	2	
	10	1	2	1	
<hr/>					
IX					
Struktura —2—2—2	7	1	3	2	1
				3	2
		2	1	2	1
		6	3	1	1
				2	2

	Število pojavov v celoti	Iz te vloge	Število pojavov	Dejanje	Število pojavov
X Struktura -2-3-2	11	1	3	1	1
		2	4	2	1
		3	2	1	2
		5	1	2	1
		6	1	1	1
XI Struktura -3-2-2-3	1	2	1	1	1
					
XII Struktura +5+2	22	1	10	1	1
		2	4	2	4
		3	4	3	5
		4	1	1	3
		5	2	3	1
		10	1	2	3
					1
XIII Struktura +2+5	20	1	11	1	1
		2	1	2	3
		3	4	3	7
		4	1	1	1
		5	2	2	2
		6	1	2	2
					1
XIV Struktura +5+1	3	1	3	1	1
				2	2

	Število pojavov v celoti	Iz te vloge	Število pojavov	Dejanje	Število pojavov
XV					
Struktura +1+5	9	1	6	1	2
		2	1	2	1
		6	1	2	1
		10	1	3	1
XVI					
Struktura +4+2	14	1	2	1	1
		2	3	3	1
		3	4	1	3
		4	2	1	2
		5	2	3	2
		6	1	1	2
					1
XVII					
Struktura +2+4	17	1	5	1	1
		2	4	2	4
		3	3	1	3
		4	3	1	1
		6	1	3	1
		11	1	1	2
					3
					1
XVIII					
Struktura +3+2	45	1	9	1	2
		2	13	2	6
		3	7	3	1
		5	11	1	9
		6	2	2	2
		8	1	3	2
		10	2	1	1
				3	2

	Število pojavov v celoti	Iz te vloge	Število pojavov	Dejanje	Število pojavov
XIX					
Struktura +2+3	44	1	18	1	6
				2	7
				3	5
		2	5	1	3
				2	1
				3	1
		3	7	1	5
				3	2
		4	1	2	1
		5	6	2	4
		6	5	3	2
				1	4
			2	1	
	9	1	2	1	
	11	1	3	1	
<hr/>					
XX					
Struktura +2+2+2	5	1	2	2	1
				3	1
		3	1	3	1
		5	1	2	1
		6	1	1	1
<hr/>					
XXI					
Struktura +2+3+2	10	1	2	2	2
		2	1	2	1
		3	2	1	1
				3	1
		5	3	2	2
				3	1
		6	2	1	2

Vrednotenje analize:

Izsledke, ki smo jih pridobili s kompjuterjem, uvrščamo v naslednjo tabelo:

A	B	C
Strukture z največjim pojavom	Strukture s povprečnim pojavom	Strukture z najmanjšim pojavom
-2-3 : 47 ×	+4+2 : 14 ×	+5+1 : 3 ×
+3+2 : 45 ×	-2-3-2 : 11 ×	-3-2-2-3 : 1 ×
+2+3 : 44 ×	+2+3+2 : 10 ×	
-3-2 : 43 ×	+1+5 : 9 ×	
-2-5 : 36 ×	-2-2-2 : 7 ×	
-4-2 : 26 ×	-1-5 : 6 ×	
-2-4 : 25 ×	-2-2-2 : 5 ×	
+5+2 : 22 ×	-5-1 : 5 ×	
-5-2 : 20 ×		
+2+5 : 20 ×		
+2+4 : 17 ×		

Iz tabele je videti, da je prevladujoča melodična struktura vokalne melodike opere »Slučaj Makropulos« kombinacija velike sekunde z malo terco. Nasprotja smeri (-2-3 in +2+3 : +3+2 in -3-2) so v pojavu redkokdaj izravnana. Prevladujoči melodični tipi opere so potemtakem tile:



Ponekod manj pogostna, toda kar zadeva pojav, takisto tipična je melodika, ki je nastala s kombinacijo velike sekunde in čiste kvarte ter velike sekunde in velike terce. Sem sodi tudi Janáčkova vseživljenjska melodična konstanta (+5+2) in kombinacija velike sekunde in velike terce (-4-2; -2-4; +2+4; +4+2):



Izseki pentatonike in celotne lestvice ter kombinacije čiste kvarte in male sekunde so manj tipične.

Lahko torej sklepamo:

V vokalni melodiki opere prevladuje tip, ki je nastal z veliko sekundo in malo terco. Kombinacija tega izseka pentatonike je osnoven melodični obrat. Če lahko vidimo v tem sekundnoterčnem in terčnosekundnem izseku pentatonike tipičen melodični obrat, tedaj je povečevanje pentatonike s pridobivanjem nadaljnjih tonov čedalje manj tipično (npr. -2-3-2 11 ×; +2+3+2 10 ×; -3-2-2-3 1 ×). Janáčkov priljubljeni melodični tip +5+2 in njegove kombinacije tudi v nasprotno smer je v melodiki opere le srednje zastopan. Intervalna diminucija tega tipa - tip +1+5, -1-5, -5-1, +5+1

je, kar zadeva pojav, netipična; podobna temu primeru je tedaj, če nastopi izsek celotonske lestvice.

Analitična sonda, ki smo jo izpeljali, je pokazala, da je mogoče s pomočjo kompjuterja ugotoviti tipičnost ali netipičnost kakršnihkoli struktur v transkribiranem tekstu. Ugodnost tega postopka je v možnosti kontrole eventualnih starejših in prejšnjih izsledkov, kolikor jim je šlo za določitev določenih melodičnih tipov na podlagi analize večjega števila glasbenih informacij nekega kroga. Naša sonda je pokazala, da je v danem primeru sekundnoterčna melodika daleč najbolj tipična za ustvarjanje vokalne linije. Navadno akcentirani tip $+2+5$ in njegova kombinacija sta v danem primeru samo povprečno tipična. Prav tako je zanimivo, h kakšnemu soglasju nasprotujočih si smeri prihaja glede števila takih pojavov (pretehtanost, proporcionalnost usmerjanja melodije). Na splošno velja spoznanje, da so bolj tipične dvointervalne (tritonske) skupine (strukture). Z naraščajočim številom tonov pa slabi tipičnost strukture.

SUMMARY

The analytical probe undertaken shows that computer techniques make it possible to establish typical and atypical structures in transcribed texts. In the example given the vocal line consists mostly of seconds and thirds. The simply accentuated type $+5+2$, with its combinations, is only an average phenomenon. On the whole, groups of three tones are more typical. With the growing number of tones the structure becomes less typical.

UDK 784.3 (497.11) Konjović

SAMOSPEVI PETRA KONJOVIĆA

Zijo Kučukalić (Sarajevo)

Petar Konjović je poleg Stevana Hristića in Miloja Milojevića najeminentnejša osebnost generacije srbskih skladateljev, ki se je pojavila na začetku 20. stoletja in je s svojo ustvarjalnostjo zaznamovala konec romantike. Čeprav se je idejno naslanjal na skladatelje predhodne generacije, predvsem na Mokranjca in Marinkovića, ter jemal v skoro vseh svojih delih folkloro kot izhodišče umetniškega ustvarjanja, je glasbeni nacionalizem 19. stoletja razširil in poglobil, tako da mu je dal na podlagi svojih jasno določenih estetskih načel specifičen poznoromantični pečat. Konjović je segel na razna področja glasbenega ustvarjanja, toda njegova najpomembnejša dela pripadajo vokalni glasbi. Z zanimanjem in ljubeznijo se je loteval uglasbitve pesniških verzov. Zato je razumljivo, da je s posebno afiniteto gojil obliko samospeva s spremljavo klavirja. Tu je bil njegov neposredni predhodnik Marinković. Konjović je prevzel njegovo romantično tradicijo, vendar je v svoje samospeve vnesel nove poznoromantične elemente, pri čemer je sprejel modernejša pojmovanja evropske glasbe tistega časa.

Na začetku 20. stoletja je srbsko meščanstvo, ki je bilo že trdno povezano z družbenim in ekonomskim razvojem v Evropi, postopoma začelo prevzemati evropsko kulturno in umetniško tradicijo. Tedaj se je začela pod tem vplivom v Srbiji močno razvijati tudi glasbena tvornost. To pa označuje ne le pojavljanje pomembnih, oblikovanih umetniških individualnosti kot so Konjović, Hristić in Milojević, ampak tudi postavljanje drugačnih kriterijev v pojmovanju in izražanju estetskih vrednosti. Srbska glasba je tedaj dobila novo kvaliteto v tehničnem in umetniškem smislu, prišlo je do poglobljanja artizma v kompozicijski tehniki in, kar je zelo važno, do zblíževanja s sodobnim dogajanjem v evropski glasbi. Zdaj pritekajo vse močnejše moderni elementi, ki so končno pripeljali do stilne spremembe. Ta sprememba pa ni nastopila naglo, konservativna naziranja so se umikala modernim le postopoma in vse je šlo po evlucijski poti, tako da definitivna opustitev preživele romantike ni bila revolucionarna značaja.

Kot je že bilo poudarjeno, ni pokazalo pozno obdobje romantike glede na visoko romantiko v idejnem smislu nikakršnih novih značilnosti. To je bila samo končna faza razvoja tistega stila, ki so ga v srbski glasbi predstavljala dela Stankovića, Marinkovića ter Mokranjca in čigar ideološka osnova je bil glasbeni nacionalizem. Ta nacionalizem živi tudi naprej v ustvarjalnosti poznih romantikov, torej prav tako v delih Petra Konjovića. Toda ker je že imel za seboj razvoj v visoki romantiki in je posedoval njene kompozicijsko tehnične in estetske rezultate, je bilo mogoče graditi nov glasbeni izraz. Heroično obdobje romantike je spadalo tedaj v preteklost, najmočnejše kreativne sile pa so težile za tem, da se v srbski glasbi ustvari nekaj »novega«, nekaj, kar bo imelo več zveze s splošnim, »evropskim«, »svetovnim« kot pa z »našim«, »domačim«, pod čemer se je razumelo tisto »primitivno in zapoznelo.«¹ Ko so se Konjović, Hristić in Milojević pojavili v srbski glasbi, so gledali nanje mladi sodobniki »kot na mlado falango revolucionarnih pojmovanj in teženj.«²

Konjovićeve samospevi so nastajali v letih 1903 do 1925. Skladatelj jih je objavljajal od časa do časa, posamezno ali v skupinah. Vsi pomembnejši so bili pozneje zbrani v zbirki, ki nosi naslov »Lirika«.³

Prve samospeve »San zaspala« in »Sevdah« je Konjović komponiral na besedila v ljudskem duhu, pri čemer ga je inspirirala melodika bosanske folklore.⁴ »San zaspala« ima obliko tridelne pesmi, je svobodno koncipiran in je zgrajen iz treh različnih delov (a b c). Prvi obsega dva pasusa, ki kontrastirata po značaju, čeprav se drugi glede ritmične strukture našlanja na prvega. Drugi del začenja z obdelavo gradiva klavirskega uvoda, ki je tokrat obogaten z vokalnim partom, nakar sledi skoro doslovna repriza prvega pasusa iz a dela. To kaže na strukturo prehodnega tipa, ki je med dvo- in tridelno pesmijo, saj se drugi pasus ne pojavi in repriza ni popolna. Tretji del prinaša novo glasbeno gradivo, ki se razlikuje po motivični gradnji, značaju in tempu, pomembna pa je tudi bogata melizmatika v

¹ Konjović P., *Miloje Milojević*, Beograd 154, 4.

² Andreis J., Cvetko D., Djurić-Klajn S., *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Beograd 1961, 651. Sam Milojević, eden od predstavnikov te generacije, je imenoval leta 1936, ko je pisal o srbskem glasbenem življenju prvih desetletij 20. stoletja, svoje somišljenike in sebe revolucionarje: »Naši ekspresionisti, in to je generacija revolucionarjev izpred skoro tridesetih let, katerih predstavniki so Petar Konjović, Miloje Milojević in Stevan Hristić... so izrasli iz umetniške estetike, ki je bila močno naslonjena na elemente revolucionarne romantike devetnajstega stoletja, največ iz nove estetike Richarda Straussa...« Prim. Milojević M., *O srpskoj umetničkoj muzici*, Srpski književni glasnik XLVIII, 7, Beograd 1948.

³ Konjović P., *Lirika, 24 pesma za jedan glas i klavir*, Beograd 1948. Razen »Lirike« je Konjović napisal še 11 samospevov, tako da jih je skupno 35. Prim. Katalog del članov Društva skladateljev Srbije, 55. Konjović je obdelal za glas in klavir tudi 96 jugoslovanskih ljudskih pesmi, ki so objavljene v petih zvezkih z naslovom »Moja zemlja«.

⁴ Te pesmi so bile del Konjovićeve scenske glasbe za igro »Zlatija« Osmana Djikića, ki pa ni bila nikoli izvedena.

glasu, ki poteka nad pretežno homofonim klavirskim partom (prim. 1). Čeprav spominja po svoji ritmični strukturi na folklorni izraz,

Musical score for the first example. It features a vocal line in 3/4 time with lyrics "U-staj Aj ko U-staj" and a piano accompaniment in 3/4 time marked *pp*. The piano part consists of block chords and simple rhythmic patterns.

dobi ta melizmatika zaradi značaja harmonske podlage individualen pečat. Kompozicija se začne viharno v fortissimu, s klavirskim uvodom šestih taktov, kjer prinese desna roka v tekočem gibanju šestnajstink variirano temo prvega dela, medtem ko so v levi roki karakteristične ritmične figure. Začetna tonaliteta pesmi je C-dur, vendar pripadajo zaključni takti Fis-duru in tako se kaže tipična poznoromantična harmonska gibljivost.

Pesem »Sevdah« je zložena na Djikićeve verze, ki so v ljudskem duhu, ima pa tudi trodelno obliko (a b a). Pevski part je v prvem delu enostaven, brez melizmov (prim. 2), b del kontrastira po ritmu

Musical score for the second example. It features a vocal line in 3/4 time with lyrics "A šik ostah na te cči na te dvije mrkle o-či oj" and a piano accompaniment in 3/4 time. The piano part includes a triplet in the right hand.

in bogateje ornamentirani melodiki, repriza prinaša varianto melodije prvega dela, katera je obogatena z melizmatškimi skupinami in različnimi okraski (prim. 3). Odsotnost melizmatike v vokalnem partu

Musical score for the third example. It features a vocal line in 3/4 time with lyrics "Izgrizću ti usne ruj- ne i o- braze tvo- je buj- ne A- man" and a piano accompaniment in 3/4 time. The piano part includes a triplet in the right hand and a melodic line in the left hand.

prvega dela dopolnjuje s svojo ornamentacijo klavir, medtem ko je v reprizi obratno; tu je zaradi kolorirane vokalne linije klavirska spremljava brez ornamentacije. Nad codo se v visokem vokalnem

registru odvijajo zanosni melizmi, ki zaokrožujejo atmosfero celotne kompozicije. Pesem je v harmonskem pogledu precej enostavna; giblje se v okviru c-mola s pogostim pojavljanjem alterirane četrte stopnje (fis), s čimer je ustvarjena balkanska lestvica. Ta alteracija poudari funkcijo dominantne dominante kot tipičnim pojavom v harmonizaciji melodije v folklornem duhu.

Ko je Konjović študiral v Pragi, ga je vpliv evropske glasbe oddaljil od folklornega vira. Tedaj, leta 1905, je nastal tudi samospev »O, pogledaj«, komponiran na besedilo iz »Djulića« Zmaja-Jovana Jovanovića. Ta izraža izrazito lirično razpoloženje, je jedrnat in prekomponiran, bogata in komplicirana ritmična struktura (punktirani ritmi, sinkope, triole, kvintole, različni ritmi med glasom in klavirjem itd.) pa plastično izraža pesniško besedilo. Nekateri melodični elementi, kot naslanjanje na tone razloženega akorda in posebno skok na spodnji vodilni ton v kadenci, kažejo na oddaljevanje od folklornih vzorov (prim. 4). Čeprav kompozicija začneja v B-duru,



dominira g-mol, ki ni nikjer izrazito poudarjen, sklepni akord pa je njegova dominantna. S tem je dosežena nedoločenost tonalitete, harmonska nestabilnost, kar je tipična stilna značilnost pozne romantike. V teku celotne kompozicije se intenzivno odvijajo kromatski postopki, pojavljajo se tudi enharmonične zamenjave (prim. 5), zve-



čani kvintakordi in zmanjšani septakordi pa so pogosta sredstva kromatične in enharmonične modulacije.

V Pragi je Konjović prišel v stik tudi s hrvaškimi pesniki, predstavniki tedanje mlade generacije, posebno blizu pa mu je bil Julije Benešić. Verzi njegove poezije, ki je pripadala simbolizmu, so ga navdihnili za uglasbitev pesmi »Ukop« in Iščekivanje«. Druga od teh je uspešnejša spričo adekvatnejšega izraza pesniškega besedila in

splošnega razpoloženja. Samospev »Iščekivanje« je prekomponiran z izrazito težnjo, da se združijo vsi elementi za ustvaritev ustreznega vzdušja. Melodika glasu izhaja neposredno iz deklamacije teksta, kot zvočna plastika govora, in za njeno ritmično strukturo je posebno značilno gibanje v triolah. Harmonija ima predvsem koloristični značaj, s senčenjem krepi moč pesniške besede in daje klavirskemu partu individualne poteze, ki so poudarjene tudi s kontrastirajočo ritmično strukturo (prim. 6). Tako je Konjović tu po-

The image shows a musical score for a song. The top system contains the vocal line and the first system of the piano accompaniment. The vocal line has lyrics "Do-đi mi do-đi". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. The bottom system contains the second system of the piano accompaniment and the vocal line with lyrics "ras-pi zvez-de".

kazal, da je osvojil pridobitve moderne evropske glasbe tistega časa, v čemer se je približal predvsem impresionizmu.

Ta njegova razvojna pot je posebno značilna za samospev »Noč« in »Chanson«, ki ju je komponiral na verze Mihovila Nikolića leta 1906, v času, ko verjetno sploh še ni poznal Debussyjevih del.⁵ Nekateri tehnični in izrazni elementi, ki jih je Konjović uporabljal pri skladanju teh samospevov, tako npr. raztrganost fraze na posameznih mestih, dodajanje sekund, za katere je značilno, da ne težijo za razširitvijo, svobodna uporaba akordov tujih tonalit, posebno pa izrazito koloristično tretiranje harmonije, kažejo določeno oddaljevanje od poznoromantičnih stilnih karakterističnosti.

Vendar Konjović ni bil dolgo v vodah glasbenega kozmopolitizma; že leta 1906 je namreč izšla njegova zbirka petih samospevov za glas in klavir z naslovom »Iz naših krajev«. Nastala je kot rezultat Konjovićevega naziranja, da »daje nacionalna glasba ustvarjalcu neslutene možnosti in da ima vsak narod pravico do svoje

⁵ Prim. Mosusova N., »Lirika Petra Konjovića«, *Zvuk*, 1967, 75–76, str. 4–5.

nacionalne glasbe, medtem ko so skladatelji dolžni, da jo ustvarijo».⁶ Prva pesem iz te zbirke — pozneje je bila uvrščena v »Liriko« — je »Pod pendžeri« in zanjo je napisal Konjović tudi besedilo. Kompozicija je postala popularna in je tako zelo prodrla v ljudstvo, da jo imajo, podobno kot Jenkovo »Gde si dušo, gde si rano«, za narodno pesem.⁷ Po obliki je pesem z refrenom, ki se ponavlja, kaže pa nekatere tipične značilnosti poznoromantičnega nacionalizma. Grajena je iz preprostega motivičnega gradiva, ki ga karakterizira bogato melizmatško okraševanje. Refren kontrastira po tonaliteti — nasproti f-molu iz prvega dela se javlja istoimenski dur —, živahnejšem značaju in hitrejšem tempu. Motivi iz instrumentalnega uvoda služijo tematično v prvem delu, vendar so akcenti spremenjeni in pojavlja se ornamentacija. Coda je iz istega gradiva kot uvod, samo da je — z namenom pomiritve ob koncu — razširjena za dva takta. Pogosto spreminjanje metrike, zastoji (korone) — navadno na subdominanti — in rubato dajejo tej skladbi izrazito sevdalinski značaj. Harmonska struktura temelji na načelu kontrastiranja istoimenskih tonalitet različne vrste, kroženje po kvintnem krogu v refrenu pa lahko razložimo kot uporabo izventonalnih dominant v okviru razširjene glavne tonalnosti.

Tudi ko se je vrnil s študija v Pragi (1907), je Konjović še naprej komponiral samospeve z nacionalnim značajem. Med njimi se odlikuje »Devojče, vraže«, ki je tudi bil objavljen v zbirki »Lirika«. Ta samospev razodeva duh in značaj vesele in preproste ljudske pesmi, inspirirali pa so ga verzi Milorada Petrovića iz njegovega popularnega ciklusa »Seljančice«.⁸ Z glasbenim oblikovanjem teh verzov je Konjović pesniško razširil okvir tematike, pokazal je sposobnost, da prepričljivo izrazi veder značaj folklornega duha.

Jugoslovanska glasbena kritika je že tedaj izkazala pozornost Konjovićevim samospevom in tako so se ob izidu njegove tiskane zbirke »Pesme za jedan glas i klavir«, ki je vsebovala šest pesmi (»O pogledaj«, »Chanson«, »Noć«, »Reci meni beli krine«, »Večernja pesma« in »Prisen«), pojavili dve recenziji. Antun Dobronić se je izrazil zelo pohvalno o značilnostih teh skladb in o Konjovićevem ustvarjalnem izrazu ter poudaril, da je njegova glasba predvsem plastična, da zanj petje ni nič drugega kot emfatični govor. Vendar je rekel, da je »treba večkrat grajati preveliko drznost v modulaci-

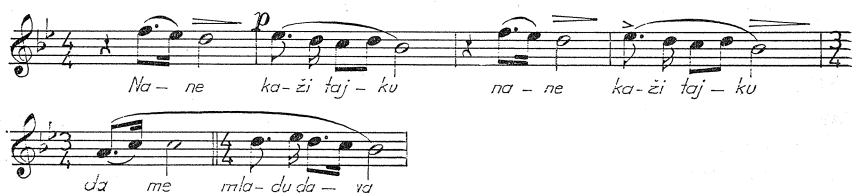
⁶ Gl. Mosusova N., *ib.*, 5.

⁷ Ta Konjovićeva pesem je uvrščena tudi v zbirko južnoslovanskih narodnih pesmi Heinricha Möllerja (1875—1958), ki je v letih 1923—1929 izdal štirinajst zvezkov pesmi raznih narodov.

⁸ O teh verzih je zapisal sam Konjović tole: »Lahko bi rekli, da so se naši skladatelji kosali, kdo bo pogodil in vnesel več svežosti, duhovitosti, neke gracioznosti, primitivne koketerije in dovtipnosti v te kratke, metrično precizne, jasne in ljubke verze primitivnega, vendar nadarjenega pesnika, šumadinca, ki je uspel v času med Vojislavom Iličem na eni in Dušićem na drugi strani uvesti preprost ljudski žargon — tako kot ga je bil nekoliko prej v pripovedništvu Janko Veselinović — in inspirirati prve originalne zvoke, ki so nam jih že naznanili Mokranjčevi rukoveti.

cijah in tu in tam harmonsko prenatrpanost, ki je nastala zaradi nepotrebnega podvajanja partov«. Razen tega misli avtor te recenzije, da je včasih Konjovičeva klavirska spremljava bolj zanimiva »kot sam spev« in sklepa, da Konjović realizira dobro pojmovano Wagnerjevo in Debussujevo estetiko zelo samokritično.⁹ Emil Sachs, avtor druge recenzije, ima sicer dosti pripomb na račun izraza in harmonije, vendar na koncu ugotavlja da »imajo te pesmi za srbsko glasbeno literaturo velik pomen, ker v njih srbska glasba ubira moderno pot.«¹⁰

Prav leta 1910 je Konjović komponiral na ljudsko besedilo tudi »Nane, kaži tajku«, vendar tedaj verjetno ni poznal njene ljudske melodije, katero je obdelal šele pozneje v zbirki »Moja zemlja«.¹¹ V tej pesmi je skladatelj, ki je izhajal iz ljudskega vira, oblikoval melodiko širokih linij s prizvokom sevdalinke in z zelo diskretnimi orientalskimi elementi, vendar je s svojo kompozicijsko tehnično obdelavo umetniško razširil in oplemenitil izrazno kvaliteto ljudskega duha. Samospev »Nane, kaži tajku« — po obliki je prekomponiran z reminiscenco na koncu — spada po bogastvu in raznolikosti motivične izpeljave med najbolj zanimive Konjovičeve kompozicije. Kot ideja za celotno muzikalno gradnjo je motivična izpeljava zajeta z več strani, in to večje in strokovnjaško. Nekoliko motivičnih obrazcev, ki so zlasti ritmično izraziti, je razpredeno skozi celo kompozicijo in iz njih izhaja tudi njena glasbena obdelava. Konjović je tu uporabil skoro vse postopke motivičnega dela: melodične in ritmične spremembe, razširitev in skrajšanje, relativno v večji in absolutno v manjši meri, in še drugo. Za ritmično strukturo je posebno značilen punktiran ritem, ki se pojavlja v več variantah in se prenaša na različne dobe takta, s čimer je dosežena raznolikost in omogočena sprememba harmonske napetosti (prim. 7). Ta ritmična



izpeljava je v tesni zvezi z metriko teksta, rezultat je popolnoma pravilna deklamacija besede. Svetla barva B-dura, harmonski kolorit, ki dominira v tej pesmi, je nekajkrat zamenjana z barvitostjo molove paralele, ta kontrast pa samo podčrtuje koloristični efekt.

Leta 1916 je Konjović napisal samospev »Sabah« in ga namenil zagrebški pevki Mariji Strozzi, ki je bila odtlej pogost in zelo uspe-

⁹ Dobronić A., Božinski P. K., »Pjesme za jedno grlo i glasovir«, Sa-
vremenik 5/1910, 9, str. 674—675.

¹⁰ Sachs E., Pesme P. K. Božinskoga, Letopis Matice srpske, 1910, zv.
268, str. 70—80.

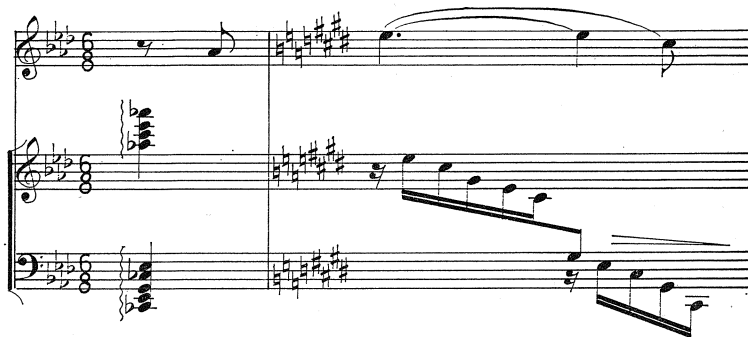
¹¹ Mosusova N., *ib.*, 7.

šen interpret njegovih pesmi. Ta kompozicija ima tridelno obliko (a b a₁), ki jo diktira izvenmuzikalna vsebina: med zanosno mujezinovo molitev z minareta je uveden motiv dekliške ljubezenske tožbe. Za instrumentalnim uvodom, v katerem se vrstijo razloženi akordi tonike, dominantne dominante in dominante, sledi tonična harmonija (b-mol), nad katero začne lebdeti široka in bogato, orientalno kolorirana melodija. V prvem delu se melizmi vokalnega parta izmenjujejo z razloženimi akordi klavirske spremljave, tako da je doseženo stalno gibanje. Srednji del je daljši in bolj kompliciran, po značaju živahnejši, motivi in submotivi pevskega parta so izpeljani tudi v klavirju, zaradi česar prihaja na posameznih mestih do dialoga med glasom in instrumentom. Repriza je strnjena, skrajšan je uvodni del, tudi faktura klavirske spremljave je spremenjena v smislu večje razgibanosti. V zvezi s harmonsko strukturo je treba opozoriti na tonični akord, ki nastopa brez terce, a je obarvan s sekundo in kvarto, torej s toni drugih funkcij, kar tudi kaže na poznoromantični izraz (prim. 8).

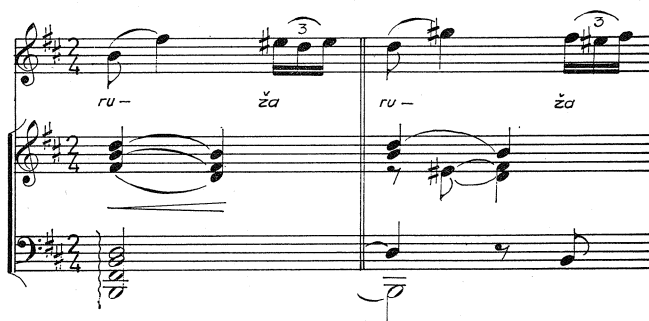


Tudi Konjović ni ostal ravnodušen do poezije Vojislava Ilića. Sam je ugotovil da je »pri nas komaj še skladatelj z lirično naravo, ki ga niso zamikale Vojislavove strofe«. ¹² Tako je bil Konjović inspiriran po njegovi poeziji v samospevu »Čekanje«, kjer ji je dal glasbeni komentar, ki je povezan s psihološkim ozadjem besedila. Ta pesem ima tridelno obliko (a b a₁), ki je v zvezi s tekstom znatno razširjena. Prvi del je velika perioda, srednji predstavlja vrsto stavkov, v reprizi pa se doslovno ponavlja samo prvi mali stavek velike periode, drugi je variiran, zlasti v harmonskem pogledu in klavirski spremljavi, dočim melodično spominja na četrti stavek velike periode iz a dela. Na koncu nastopi melodika, ki je vezana na gradivo prvega dela, v klavirski spremljavi pa pride do reminiscence na srednji del. Zelo jasen primer enharmonične modulacije je na prehodu iz prvega v drugi del, kjer je tonični akord as-c-es enharmonično preimenovan v gis-his-dis in tolmačen kot dominanta nastopajočega cis-mola (prim. 9). Isti postopek, samo v obratni smeri, je ponovljen tudi pri prehodu iz srednjega dela v reprizo. Za b del je značilna melodija, ki se vzpenja skokovito, a se spušča mirnejše, pri čemer se naslanja na tone, ki v določenih akordih izražajo neko napetost.

¹² Konjović P., *Miloje Milojević*, 89.



Znane verze Milorada Mitrovića »Bila jednom ruža jedna«, ki so inspirirali še druge srbske skladatelje, je komponiral tudi Konjović. Ta samospev je imenoval »Balada«, nastal je leta 1917 in spada med njegove zadnje samospeve lastne invencije. Ima tridelno obliko, v kateri se za vsakim delom pojavi refren, ki je vedno nekoliko spremenjen ($a r b r_1 a_1 r_2$). Prvi del ima baladno pripovedni značaj, drugi vsebuje določene dramatske akcente, tretji pa prinaša razplet v smislu delne reprize (samo glede ritma). Ko se pojavi refren prvič, je bogato ornamentiran le v vokalnem partu, pri njegovem tretjem nastopu na koncu skladbe pa je tudi klavirska spremljava izpopolnjena s figuracijami. Drugi nastop refrena izza srednjega dela je tudi melodično variiran: sodi takti so identični, lihi pa spremenjeni v smislu močnejšega podčrtavanja bolestne ekspresije zaradi razpleta dejanja (namesto intervala velike terce nastopi zvečana kvarta, prim. 10 a in b). Prvi del je v h-molu, drugi v fis-molu, tretji, čigar besedilo



zahteva svečan ton, pa v paraleli osnovnega tonskega načina, v D-duru. V tej skladbi pride do izraza še ena poznoromantična značilnost Konjovićevega stila. Da bi dosegel večjo melodično ekspresivnost in harmonsko napetost, je avtor samospeva tolmačil alterrirane tone, prehodne in menjalne, kot vodilne tone glede na naslednji ton. Takšne alternacije je celo podvajal in tako dosegel še močnejše izrazne učinke.

Konjovićeva ustvarjalnost na področju samospeva predstavlja vrh razvoja poznoromantičnega »lieda« v Srbiji. Konjović je le za kratek čas opustil nacionalizem, najizrazitejšo značilnost srbskega romantičnega samospeva nasploh, in se oklenil splošnega stila evropske glasbe tistega časa. Hitro se je vrnil k svojemu prvotnemu naziranju, tako da je bilo vse njegovo nadaljnje delo na področju samospeva usmerjeno v nacionalni izraz. Vsekakor največja Konjovićeva zasluga je v tem, da mu je uspelo spojiti formalno-tehnične dosežke evropske pozne romantike s specifičnimi značilnostmi ljudske glasbene tradicije in tako vtisniti svojim samospemom lasten pečat. Konjović je izhajal iz teksta, ki ga je imel za integralni del vsake vokalno-instrumentalne skladbe. »Mnogi umetniški samospevi s klavirjem bodo napravili pozitiven umetniški vtis še zlasti, če preberemo ali recitiramo njihovo besedilo, seveda s pogojem, da je ta zares pesniški. Pogosto naredi klavirski part, »spremljava«, ako jo odigra dober mojster, pravi efekt takoimenovane absolutne, čiste, »prave glasbe«. Vendar spoj, simbioza enega in drugega elementa, zajamči v vokalno instrumentalni glasbi, še posebno v samospemu s klavirjem, nov, drugačen umetniški vtis«. ¹³ Tako je bila muzikalna obdelava besedila za Konjovića poglavitno vprašanje, ker je le z uspešno realizacijo zvočne plastike péte besede možno izraziti duha in značaj pesniških verzov. Konjović je v svojih samospelih zahteval ravnotežje besede in melodije, v tem oziru pa je imel jasno opredeljeno stališče, ki ga je uporno zastopal in izvajal. V poeziji je iskal in našel inspiracijo za melodično oblikovanje, iz katerega je potem izhajala klavirska spremljava kot instrumentalni tolmač značilnosti besedila. »Iz vira čisto vokalne, péte, a včasih skoro govorne recitativne melodije besedila nastane v drugi fazi v vokalno-instrumentalni obliki simbioza, medtem ko se v tretji in poslednji pogosto sublimira substanca v čisti tonski, instrumentalno zvočni manifestaciji«. ¹⁴

V izraznem in kompozicijsko tehničnem smislu kažejo Konjovićevi samospevi vse lastnosti pozne romantike. Ta se manifestira v uporabi skoro izključno prekomponirane oblike in njeni koherentni gradnji, v ekspresivni in kromatično bogati melodiki, v ritmični strukturi, ki vselej adekvatno izraža metrične značilnosti teksta, v harmoniji, ki je kot dejavnik glasbene izraznosti postala enakopravna melodiji, in končno v popolni individualizaciji klavirskega parta. Vendar pa najbolj markantno izraža stilno fiziognomijo teh Konjovićevih kompozicij njihov harmonski jezik, obogaten z novimi kvalitetai, ki krepijo moč učinkovanja poetične besede. Njegova osnovna značilnost je kromatika in njen intenzivni tok, iz katerega nastaja globok umetniški vtis. Oddaljevanje od tonalnega centra in slabitev funkcionalne povezanosti akorda v tonaliteti, bogata uporaba izventonalnih harmonij (dominantnih in subdominantnih), kromatične in enharmonične modulacije in podobno. vse to izpričuje

¹³ Konjović P., *Miloje Milojević*, 90.

¹⁴ Mosusova N., *ib.*, 2.

tipične poznoromantične značilnosti harmonske strukture Konjovičevih samospevov.

Glede na to so vse pridobitve poznoromantičnega stila samospeva v Srbiji najjasneje izražene v Konjovičevih kompozicijah. Konjović je asimiliriral elemente evropske glasbe tistega časa, med drugim Wagnerjevo kromatiko in ekspresivnost in Janáčkov recitativno deklamatorični stil ter jim dal individualno, nacionalno obarvan ustvarjalni izraz. Konjovićev nacionalizem ne izhaja iz citatov ljudskih pesmi. Svojo glasbeno intonacijo bazira ta skladatelj na načinu mišljenja in kreiranja kot obstaja med ljudstvom, pri čemer sprejema psihološke karakteristike folklorne kot osnovo za svoj glasbeni izraz. Nadaljnji postopki nosijo značaj njegove umetniške osebnosti.

Ko primerjamo Konjovičevo ustvarjalnost na področju »lieda« s samospevi njegovih srbskih sodobnikov, predvsem s Hrističevimi in Milojevičevimi, moramo poudariti, da je Konjović glede na Hristića pokazal več strasti in patetičnosti v izrazu, razvitejši smisel za ustvarjanje napetosti in gradacij in mnogo močnejši dramski talent. To je dosegel z uporabo bogatejših izraznih sredstev, pa tudi njegov temperament je bil bolj ekspanziven in manj zadržan kot Hristićev. V primerjavi z Milojevičem je bil Konjović močnejše povezan z romantičnim nacionalizmom in potemtakem v idejnem smislu bližji tradiciji. Medtem ko se je Milojevič v glavnem naslanjal na kozmopolitski duh evropske glasbe tistega časa in pri tem bogatil svojo psihično in ustvarjalno osnovo s pridobitvami modernejših naziranj, srečujemo pri Konjoviću redko elemente opuščanja poznoromantičnega nacionalnega stila; Milojevičeva glasba je izražala sodobnejše stilne karakteristike.

Pa tudi glede na ustvarjalnost drugih južnoslovanskih narodov na tem področju se je Konjović odlikoval kot izjemna osebnost. Bil je pred svojimi sodobniki na Hrvaškem, pred Josipom Hatzejem in Vjekoslavom Rosenbergom-Ružičem tudi kar se tiče umetniške ravni in izrazne moči svojih kompozicij, v določenem smislu pa je bil tudi pred Blagojem Berso. Konjović se je namreč v svojem času postavil dosti bolj določeno kot Bersa. Uspelo mu je spojiti formalno tehnične dosežke evropske pozne romantike s specifičnimi karakteristikami ljudske glasbene tradicije in dati svojim samospevom lasten izraz. Odnos do ljudske pesmi mu je omogočil, da se je v določenem zgodovinskem trenutku izognil eklekticizmu, nad katerega se Bersa ni vselej mogel povzpeti. Na Slovenskem je v tem času najeminentnejša osebnost na področju samospeva Anton Lajovic. S svojo izrazito lirsko čustvenostjo, pri čemer je asimiliral duha slovenske ljudske pesmi, se je Lajovic vključeval s svojimi samospevi v evropski okvir ne le formalno tehnično in stilno, ampak je v njih izrazil tudi specifičnost nacionalnega duha in senzibilnost. V tem smislu je bil Konjović blizu Lajovicu. Vsak od njiju je z doseženo visoko kompozicijsko tehnično in umetniško estetsko ravni v določenem družbenem in nacionalnem okviru povezoval obliko samospeva z dosežki evropske ustvarjalnosti na tem področju.

Po vsem, kar je bilo rečeno, smemo sklepati, da je Konjovićevo delo na področju samospeva v srbski glasbi zaznamovalo konec zapoznelosti srbske glasbene ustvarjalnosti v primerjavi z evropsko. S tem, da je pisal glasbene oblike, ki so nosile značilnosti visokega profesionalnega artizma in jasne idejno estetske in stilne opredeljenosti, je Konjović naznanil začetek nove razvojne dobe.

SUMMARY

Petar Konjović represents one of the outstanding personalities among those Serbian composers who were at the beginning of the 20th century announcing the end of romanticism in Serbia. In accordance with his aesthetic principles he raised Serbian 19th century musical nationalism to a higher level enriching it with specific late romantic traits.

Konjović's lieder were composed between 1903 and 1925. From time to time he published them, separately or in groups, but the most important ones were issued later, in a collection entitled "Lyrics". This collection comprises twenty-four compositions which represent the summit of the late romantic lied in Serbia. Only for a short period did Konjović abandon nationalism, the most characteristic feature of the Serbian romantic lied, and paid tribute to the international style of contemporary European music. Soon he returned to his former views, so that his whole subsequent compositional activity in the field of the lied was nationally oriented. However, it should be emphasized that he succeeded in amalgamating technical developments of late European romanticism with the characteristics of the vernacular musical tradition.

He proceeded from the text, considering it an integral part of every vocal-instrumental composition. A musical treatment of the text was for Konjović of basic importance, for only an adequate plasticity of sound of the words sung could adequately express the spirit and characteristics of the poetic verse. He insisted upon an equilibrium between the text and the melodic line. In poetry he sought and found inspiration for his melodic designs from which the piano accompaniment resulted, as an instrumental interpreter of the textual characteristics.

As regards expression and compositional technique Konjović's lieder show all the traits of late romanticism. These are reflected in the nearly exclusive application of the through-composed form and its coherent structure, in expressive and chromatically rich melodic lines, in the rhythmical structure, always in keeping with the metrical subtleties of the text, in harmony which has become of equal expressive importance as the melody, and last but not least, in the complete individualization of the piano part. Nevertheless, it is Konjović's harmonic language that most powerfully "carries" the effect of the poetic text and most imposingly characterizes the stylistic physiognomy of his compositions. Digressions from the tonal centre, weakened harmonic functions within a given tonality, rich use of "external" (dominant and subdominant) harmonies, chromatic and enharmonic modulations etc. are typical late romantic traits of the harmonic structure of Konjović's lieder.

UDK 781.61 Schönberg

STRUCTURE AND PROLONGATION: TONAL AND SERIAL
ORGANIZATION IN THE "INTRODUCTION" OF SCHOENBERG'S
VARIATIONS FOR ORCHESTRA¹

Kenneth L. Hicken (Lethbridge, Canada)

In its broader version this work represents an intensive study of pitch organization in the "Introduction" of Schoenberg's *Variations for Orchestra*, Op. 31. In keeping with the composer's well-known assertion that his works were "twelve-note compositions, not twelve-note compositions",² a prime objective of the investigation is "to gain greater insight into Schoenberg's serial music as — music".³

The study concentrates upon three fundamental topics: (1) organization of pitch with reference to tonality; (2) organization of pitch with reference to the twelve-note series; and (3) correlation of serial and tonal organizational modes. Findings may be summarized as follows:

(1) Pitch in the Introduction is organized not only serially, but with reference to two simultaneous tonal centers a tritone apart, viz., F and B, in accord with an extension of tonality which the writer terms the principle of "fused bitonality".

(2) The Introduction is susceptible to structure-prolongation analysis (via a generalization of Schenkerian concepts).⁴ It readily reduces to a "fused-bitonal" *Ursatz*, and accordingly, may be understood as an elaborate prolongation of this *Ursatz*.

¹ Cf. Kenneth L. Hicken, *Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the "Introduction" of Schoenberg's Variations for Orchestra* (Ph.D. dissertation, Brigham Young University, 1970).

² *Arnold Schoenberg Letters*, selected and edited by Erwin Stein, translated by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser (New York: St. Martin's Press, 1965), pp. 164—65. Date of letter: July 27, 1932.

³ Hicken, *op. cit.*, p. 1.

⁴ The writer's point of departure in making this generalization is the thought of Schenker as presented in the "Introduction" to Heinrich Schenker, *Harmony*, edited by Oswald Jonas, translated by Elisabeth Mann Borgese (Chicago, University of Chicago Press, 1954; 3rd impression, 1964), pp. XX—XXIV; and as extended by Felix Salzer in his *Structural Hearing* (New York: Charles Boni, 1952).

(3) The Introduction's serial organization is also susceptible to a type of structure-prolongation analysis (via a further adaptation of Schenkerian concepts). The music's series-deployment pattern reduces to a "serial Ursatz", and may thus be viewed as a complex prolongation of this Ursatz.

(4) The serial Ursatz may be readily formulated as a prolongation of the fused-bitonal Ursatz.

In view of item "4", two very important inferences are drawn: (1) that the fused-bitonal Ursatz exists at a structurally more fundamental level than that of the serial Ursatz; and (2) that fused bitonality is therefore a more basic principle of pitch organization in the Introduction of Op. 31 than is the twelve-note technique. Accordingly, it is offered that Schoenberg's "method of composing with twelve tones which are related only with one another",⁵ as encountered in the Introduction, is indeed a *method*, "a method used in effecting the unfoldment of the fundamental musical event contained in the fused-bitonal Ursatz".⁶

Having outlined principal findings, it is now appropriate to offer a more detailed presentation. The three fundamental topics under consideration, viz., tonal organization, serial organization, and correlation of serial and tonal modes of organization, will now be discussed in greater depth.

"TONAL ORGANIZATION"

As is stated above, pitch in the Introduction of Op. 31 is organized with reference to two simultaneous tonal centers a tritone apart, viz., F and B, in accord with the principle of fused bitonality. Thus, the music manifests concurrently an F-oriented and a B-oriented aspect. That element of the music having an F orientation, i. e., the aggregate of pitch-items organized with reference to F, is termed the music's "F component". Similarly, the element organized with reference to B is termed the music's "B component". These components are intimately interfused with each other, many items of one component belonging to the other component also. For this reason, the expression "fused bitonality" is employed.

The harmonic content of each component derives primarily from 19th Century chromatic practice, the principal tonal functions being those of the dominant and the tonic. In both components the dominant function is borne by a single six-note augmented-eleventh chord with minor ninth, $V_{b9}^{\#11}$, i. e., by one verticality (spelled C E G B \flat D \flat F \sharp in F, and enharmonically respelled as F \sharp A \sharp C \sharp E G B \sharp in B) which functions in a dual capacity as the dominant of

⁵ Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (New York: Philosophical Library, 1950), p. 107.

⁶ Hicken, *op. cit.*, p. 181.

⁷ *Ibid.*, Chapter II, pp. 7-79.

both keys. (When in a component this chord is inverted, with the eleventh in the bass, the Neapolitan function, bII, also achieves some prominence.) In each component the principal tonic chord is the major-minor tonic tetrad, MmI (F Ab A ♯ C in F and B D ♯ D♯ F♯ in B).

Because of each component's harmonic basis in primarily 19th Century practice, and because the Introduction as a whole may of course be viewed as a composite of its F and B components, many of the piece's verticalities are composites of tertian structures. Illustrations of such composites may be seen in Examples 1, 2, and 3, which follow shortly.

These examples are taken from a section of the dissertation in which the existence of the music's F and B components is demonstrated by presenting the components at the Schenkerian foreground level, in measure-for-measure alignment beneath a two-stave reduction of the Introduction itself.^{8,9} Important features of the tonal organization manifested in each example may be outlined as follows:¹⁰

(1) In the first example (meas. 18—21),¹¹ the F component contains a highly embellished movement from an inverted V^{b9} to a V^{b13}_{#11} in root position. The B component displays a complex prolongation of V¹³_{#11} (meas. 18—21), and a resolution from V¹³_{#11} to MmI coinciding with a movement from V¹³_{#11} to V^{#11}_{#11} (meas. 20—21). The final verticality of this excerpt is an excellent illustration of a composite of tertian elements from the two components, i. e., a composite of V^{b13} of F (or V^{#11} of B) and MmI of B.

(2) The second example (meas. 24—26) shows two resolutions over the »BACH« motive. The first resolution, involving the motive's

⁸ *Ibid.*, pp. 20—37.

⁹ In this paper, as in the dissertation, all excerpts from the *Variations for Orchestra* are used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles, California 90049.

¹⁰ Abbreviations used in these examples include the following: "inc" (incomplete); "H" (horizontalized); "h" (partially horizontalized); "Em" (embellishment). A horizontal line separating two chord-symbols means that both chords represented exist essentially concurrently. Thus, for example, the concurrent existence of V^{#11} and MmI is indicated by $\frac{\text{MmI}}{\text{V}^{\#11}}$.

To signify an inversion of a chord, a numeral representing the chord-member in the bass is placed below the body of the chord symbol. Thus, in V^{#11}, the ♯11 is in the bass.

¹¹ In this study, measure numbers cited in conjunction with examples may refer to incomplete as well as to complete measures. Thus, only a portion of meas. 18 appears in Example 1.

Handwritten musical score for a piano reduction. It consists of two staves. The upper staff contains complex chordal textures with many accidentals and some boxed-in sections. The lower staff contains a more melodic line with some grace notes. Measure numbers (19) and (20) are clearly marked.

F Component:

Handwritten musical score for the F Component. It consists of two staves. The upper staff shows chordal textures with Roman numerals and chord symbols below it, including V^{b9} , $inc\ V^{b9}$, $inc\ V^9$, $H.M.M.I$, V^{b9} , II^{b9} , III^9 , $M.M.I^{b9}$, III^9 , V^9/III , E_m , $III^{\#3}$, $b13$, and $V^{\#11}$. The lower staff contains a melodic line with some grace notes. Measure numbers (19) and (20) are indicated.

B Component:

Handwritten musical score for the B Component. It consists of two staves. The upper staff shows chordal textures with Roman numerals and chord symbols below it, including V^{b9} , $inc\ V^{b9}$, $inc\ V^9$, $H.M.M.I$, V^{b9} , II^{b9} , III^9 , $M.M.I^{b9}$, III^9 , V^9/III , E_m , $III^{\#3}$, $b13$, and $V^{\#11}$. The lower staff contains a melodic line with some grace notes. Measure numbers (19) and (20) are indicated.

Example 1: Reduction and components

The image displays a musical score for Example 2, consisting of three parts: the original melody, the F component, and the B component.

Original Melody: Shows measures 24, 25, and 26. The melody is in 3/8 time. Chords B, A, C, and H are indicated below the staff.

F Component: Shows the reduction of the F component. It includes the harmonic analysis: $F: \text{inc } V_{b9}^{\#11} \text{ MmI} \quad V_{b9}^{\#11} \text{ or } V_{b9}^{\#11}$.

B Component: Shows the reduction of the B component. It includes the harmonic analysis: $B: V_{b9}^{\#11} \text{ Em} \quad V_{b9}^{\#11} \text{ MmI}$.

Example 2: Reduction and components

first two notes, is from $\text{inc } V_{b9}^{\#11}$ to MmI in F. The second resolution, involving the motive's second two notes, is from $V_{b9}^{\#11}$ to MmI in B.

(3) The third example (meas. 30–33), occurring at the conclusion of the Introduction, presents the penultimate and the final statement of MmI in F, and portrays a terminal dominant-to-tonic progression in B. It also shows the Introduction's concluding verticality, a structure consisting of the roots and fifths of the F and B tonic tetrads.

Subsequent to the F and B components' foreground-level presentation in the dissertation, they are reduced, individually, via structure-prolongation analysis until the Ursatz of each is discovered. Then, by combining the two Ursätze, the Introduction's fused-bitonal Ursatz is arrived at, and the fundamental musical event incorporated in that Ursatz is determined.

The Ursatz of the F component consists of the harmonic progression $V_{b9}^{\#11} - \text{MmI}$ in F and of the melodic descent (*Urlinie*) Bb — Ab. The Ursatz of the B component consists of the harmonic

(meas. 30-33) X

(31) *bar* etc.

(32) *etc.*

(33)

F Component:

(31) *bar* etc.

(32) *etc.*

(33)

inc *Yb*

MmI

F: *MmI* *inc* *Yb*

B Component:

(31) *bar* etc.

(32) *etc.*

(33)

inc *Yb*

MmI

B: *Y* *inc* *Yb*

Example 3: Reduction and components

progression $V_{b9}^{\#11}$ — MmI in B and of the melodic descent E — D \sharp . The fused-bitonal Ursatz, as the integration of the F and B Ursätze, consists of (1) the harmonic progression from the six-note composite dominant of F and B ($V_{b9}^{\#11}$ of F, $V_{b9}^{\#11}$ of B) to a composite tonic of F and B (MmI of F plus MmI of B) and (2) the two melodic descents B \flat — A \flat and E — D \sharp . This harmonic progression and the concomitant melodic descents constitute the fundamental musical event upon which the Introduction is based. The three Ursätze are represented in Example 4.

(1) of F Component. (2) of B Component. (3) Fused-bitonal Ursatz.

F: $V_{b9}^{\#11}$ MmI

B: $V_{b9}^{\#11}$ MmI (plus bII)

Composite dominant in F and B (plus bII in B, and to lesser degree in F)

Composite tonic in F and B

Example 4: Ursätze

The fundamental musical event's unfoldment at the foreground level takes place, of course, with reference to the design inherent in an intermediate-level (middleground) prolongation of the fused-bitonal Ursatz. This prolongation is shown in Example 5. Briefly, the design involves (1) prolongation of the composite dominant chord of F and B, (2) resolution of this chord over the BACH motive, firstly in F (over "BA") and secondly in B (over "CH"), and (3) subsequent prolongation of the composite tonic chord.

The intermediate-level prolongation being fused bitonal in nature, readily divides into an F component and a B component. These are presented in Example 6.

"SERIAL ORGANIZATION"¹²

The duality and the susceptibility to structure-prolongation analysis manifested in the Introduction's tonal organization are paralleled by a duality and a susceptibility to structure-prolongation analysis to be found in the music's serial organization. More particularly,

¹² Hicken, *op. cit.*, Chapter III, pp. 80—101.

Musical score for guitar, showing two systems (F and B) with measures (5), (13), (21), (24), and (29). The score includes chord progressions and melodic lines. The F system includes chords B, A, C, H, M, m, I. The B system includes chords B, A, C, H, M, m, I. A diagram below the score shows a sequence of chords: $V^{\#II}_{b9}$, (plus bII), and MmI .

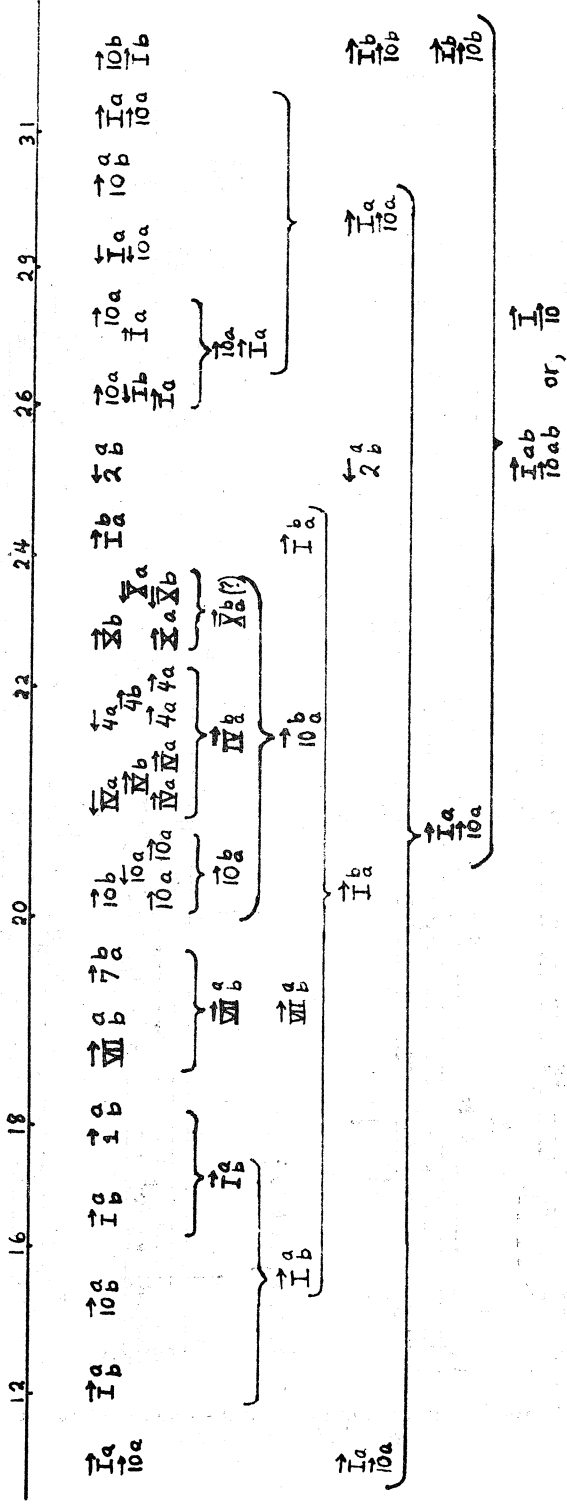
Example 5: Intermediate-level prolongation of fused-bitonal Ursatz

F component:

B component:

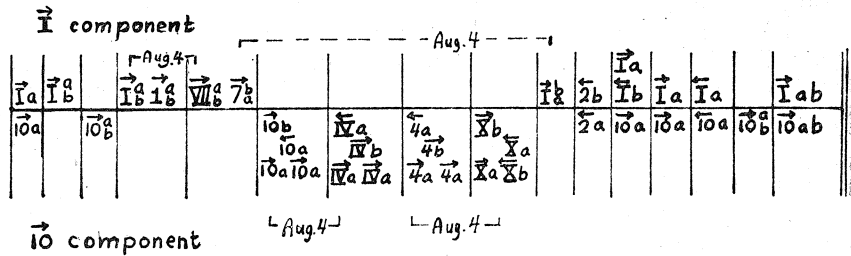
Example 6: F and B components of intermediate-level prolongation of fused-bitonal Ursatz

Measures:



Example 7: Structure-prolongation analysis of series deployment

the over-all pattern according to which the series is deployed in the Introduction divides into two serial components and reduces substantially generalized structure-prolongation analysis to a bi-compo-
 nential serial *Ursatz*. The structure-prolongation analysis of the deployment pattern is offered in Example 7. The deployment's serial duality is demonstrated in Example 8.



Example 8: Serial duality of series deployment

Symbols designating specific forms of the series encountered in the Introduction belong to a system Leibowitz used in his study of the *Variations for Orchestra*.¹³ According to this system, the basic set is represented by \vec{I} , the retrograde by \overleftarrow{I} , the inversion by \overline{I} , and the retrograde inversion by $\overleftarrow{\overline{I}}$. Transposition of \vec{I} and \overleftarrow{I} are indicated by Roman numerals II—XII surmounted by arrows pointing to the right or to the left, and transpositions of \overline{I} and $\overleftarrow{\overline{I}}$ are indicated by Arabic numerals 2—12, again surmounted by appropriate arrows. Thus, for example, upwards transpositions of \vec{I} , \overleftarrow{I} , \overline{I} , and $\overleftarrow{\overline{I}}$ by one, two, three, and four semitones, respectively, would be designated \vec{II} , \overleftarrow{III} , $\overrightarrow{4}$, and $\overleftarrow{5}$, respectively, etc.

The serial “working unit” of the Introduction is the hexachord (i. e., the first or final half of a series-form). Antecedent hexachords are indicated by a suffix “a” (e. g., $\vec{I0a}$, the antecedent hexachord of $\vec{I0}$); and consequent hexachords, by a suffix “b” (e. g., \vec{IVb} , the consequent hexachord of \vec{IV}). In most cases, antecedent and consequent hexachords of a series-form occur simultaneously rather than consecutively. This arrangement is designated by means of both suffixes, one placed above the other (e. g., $\vec{7_a^b}$).

In the deployment of the series, most of the hexachords are vertically paired (e. g., $\vec{I_a}$, $\vec{2_a^b}$, etc.). Such pairs are termed “deploy-

ment units". Occasionally, a deployment unit contains more than two hexachords (e. g., $\overleftarrow{IVa} \overrightarrow{IVb}$).

Reduction of the series deployment pattern to a serial Ursatz proceeds, as indicated earlier, via a substantial generalization of the structure-prolongational analytical approach. Two assumptions involved in this generalization are the following:

(1) that, analogously to the manner in which a group of chords (e. g., I-V-I) bounded by the same chord (i. e., I) may be viewed as a prolongation of that chord, a group of deployment units (e. g., $\overrightarrow{Ia} \overleftarrow{2a} \overrightarrow{Ia}$) bounded by the same unit (i. e., \overrightarrow{Ia}) may be regarded as a prolongation of that unit.

(2) that, analogously to the manner in which several different positions of a chord (e. g., V^7, V^6_5, V^4_3 , etc.) may be represented in a general sense by a single position (e. g., V^7), a group of deployment units (e. g., $\overrightarrow{VII^a_b} \overrightarrow{7^b_a}$) concluding with an inversion ($\overrightarrow{7^b_a}$) of the group's initial unit ($\overrightarrow{VII^a_b}$) may be represented, at a structurally more fundamental level, by that initial unit.

From Example 7 it may be seen that the serial Ursatz to which the series deployment pattern reduces is \overrightarrow{I} ($\overrightarrow{10}$ being the inversion of \overrightarrow{I} transposed upwards by a major sixth). The deployment pattern's penultimate reduction is $\overrightarrow{Ia} \overrightarrow{2a} \overleftarrow{Ia}$. This reduction may be understood as the structurally most fundamental serial prolongation of this Ursatz.

The serial Ursatz, consisting of the two series-forms \overrightarrow{I} and $\overrightarrow{10}$, manifests a serial duality which is reflected at the "foreground" level in the deployment pattern itself. As is shown in Example 8, this pattern divides into two components, one of which (termed the "I component") is based upon I, and the other of which (termed the "10 component") is based upon 10.

"A SERIAL-TONAL CORRELATION"¹⁴

In keeping with the Introduction's susceptibility — both serially and fused-bitonally — to structure-prolongation analysis, it is fitting that correlation of the music's serial and tonal (more appropriately: fused-bitonal) modes of organization should be approached at several

¹³ René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons* (Paris: L'Arche, 1949). Explanation of symbols: p. 121.

¹⁴ Hicken, *op. cit.*, Chapter IV, pp. 102—178.

structural levels. Accordingly, in the dissertation the matter is considered with reference to the foreground and Ursatz levels, and, to a lesser degree, with reference to an intermediate level.¹⁵

At the foreground level, correlation takes place essentially as specification of the portions of the F and B components associated with each series-deployment unit. To illustrate, three examples are offered. The first of these, Example 9, is rather complex. The others, Examples 10 and 11, are relatively simple.

F Component:

IVa: \flat $\bar{\text{IV}}:1$ \sharp $\bar{\text{IV}}:2$ $\bar{\text{IV}}:3$ $\bar{\text{IV}}:4$ $\bar{\text{IV}}:5$ $\bar{\text{IV}}:6$ $\bar{\text{IV}}:7$ $\bar{\text{IV}}:8$ $\bar{\text{IV}}:9$ $\bar{\text{IV}}:10$ $\bar{\text{IV}}:11$ $\bar{\text{IV}}:12$ $\bar{\text{IV}}:13$ $\bar{\text{IV}}:14$ $\bar{\text{IV}}:15$ $\bar{\text{IV}}:16$ $\bar{\text{IV}}:17$ $\bar{\text{IV}}:18$ $\bar{\text{IV}}:19$ $\bar{\text{IV}}:20$ $\bar{\text{IV}}:21$ $\bar{\text{IV}}:22$ $\bar{\text{IV}}:23$ $\bar{\text{IV}}:24$ $\bar{\text{IV}}:25$ $\bar{\text{IV}}:26$ $\bar{\text{IV}}:27$ $\bar{\text{IV}}:28$ $\bar{\text{IV}}:29$ $\bar{\text{IV}}:30$ $\bar{\text{IV}}:31$ $\bar{\text{IV}}:32$

F: $\text{III} \frac{7}{3}$ $\text{V} \frac{9}{\text{III}}$ P $\text{III} \frac{7}{3}$ $\text{V} \frac{13}{\text{II}}$ $\text{III} \frac{7}{3}$ $\text{V} \frac{6}{3}$ $\text{III} \frac{7}{3}$ $\text{V} \frac{13}{\text{II}}$

B Component:

\sharp $\bar{\text{IV}}:1$ $\bar{\text{IV}}:2$ $\bar{\text{IV}}:3$ $\bar{\text{IV}}:4$ $\bar{\text{IV}}:5$ $\bar{\text{IV}}:6$ $\bar{\text{IV}}:7$ $\bar{\text{IV}}:8$ $\bar{\text{IV}}:9$ $\bar{\text{IV}}:10$ $\bar{\text{IV}}:11$ $\bar{\text{IV}}:12$ $\bar{\text{IV}}:13$ $\bar{\text{IV}}:14$ $\bar{\text{IV}}:15$ $\bar{\text{IV}}:16$ $\bar{\text{IV}}:17$ $\bar{\text{IV}}:18$ $\bar{\text{IV}}:19$ $\bar{\text{IV}}:20$ $\bar{\text{IV}}:21$ $\bar{\text{IV}}:22$ $\bar{\text{IV}}:23$ $\bar{\text{IV}}:24$ $\bar{\text{IV}}:25$ $\bar{\text{IV}}:26$ $\bar{\text{IV}}:27$ $\bar{\text{IV}}:28$ $\bar{\text{IV}}:29$ $\bar{\text{IV}}:30$ $\bar{\text{IV}}:31$ $\bar{\text{IV}}:32$

B: $\text{V} \frac{13}{b9}$ MmI $\text{V} \frac{11}{\sharp 11}$

Example 9: Harmonies deriving from $\bar{\text{IV}}\text{a}$ $\bar{\text{IV}}\text{b}$ $\bar{\text{IV}}\text{a}$ $\bar{\text{IV}}\text{a}$

¹⁵ In the dissertation, the matter of the tonal significance of the serial Ursatz's serial duality receives brief attention as well. However, in the present paper, this topic is not discussed.

Example 9 (meas. 20—21) shows harmonies in F and in B deriving from the deployment unit $\overrightarrow{IV_a} \overrightarrow{IV_{ab}}$. The harmonic movement in F is from $III_{b_5}^7$ to $III_{\#3}^7$ to $V_{\#11}^{b13}$. That in B is from $V_{b_9}^{13}$ to a composite of MmI and $\#11V^{\#11}$.

F Component:

B Component:

Example 10: F and B components associated with $\overrightarrow{I_a^b} \overleftarrow{2_a^b}$

Example 10 (meas. 24—25) presents those portions of the F and B components associated with $\overrightarrow{I_a^b} \overleftarrow{2_a^b}$, a two-unit group supporting the BACH motive. In F, unit $\overrightarrow{I_a^b}$ provides the progression $inc V_{b_9}^{\#11}$

— MmI, over “BA” (B \flat A); and unit 2_b^a supports the progression $\#_{11}V^{#11}$ — MmI, over “CH” (C \sharp).

Example 11 (meas. 31–33) portrays sections of the F and B components deriving from $\begin{matrix} \vec{I}_a & \vec{I}_b \\ \vec{10}_a & \vec{10}_b \end{matrix}$, the Introduction’s two-unit ter-

F Component:

\vec{I}_a : \vec{I}_b :

inc V^{b9} V^{b9} -----
h MmI -----

B Components:

I_a : I_b :

inc V^{b9} V^{b9} inc V^{b9}
h MmI -----

Example 11: F and B components associated with $\begin{matrix} \vec{I}_a & \vec{I}_b \\ \vec{10}_a & \vec{10}_b \end{matrix}$

minal group. In F, unit $\begin{matrix} \overrightarrow{I_a} \\ \overrightarrow{10a} \end{matrix}$ supplies an inc V^{b9} , and an ensuing MmI and a V^{b9} combined; and $\begin{matrix} \overrightarrow{I_b} \\ \overrightarrow{10b} \end{matrix}$ permits a continuation of both V^{b9} and MmI, the latter being partially horizontalized in such a manner that its root and fifth constitute the F component's final harmonic interval. In B, unit $\begin{matrix} \overrightarrow{I_a} \\ \overrightarrow{10a} \end{matrix}$ provides in inc V^{b9} , a subsequent V_{b9}^{13} , and a partial horizontalization of MmI; and $\begin{matrix} \overrightarrow{I_b} \\ \overrightarrow{10b} \end{matrix}$ permits a continuation of inc V^{b9} and MmI, the latter being partially horizontalized in such a fashion that its root and fifth constitute the B component's final harmonic interval.

Correlation at the Ursatz level proceeds primarily as a comparison of the fused-bitonal and serial Ursätze. This comparison of course has to take place on the basis of grounds common to both. Accordingly, in keeping with the note-order in the series-forms involved, the serial Ursatz is expressed as a fused-bitonal formulation patterned after the Introduction's underlying prolongational design. (See Example 5, above.)

That this fused-bitonal formulation is completely compatible with the nature of the harmonic and melodic proclivities harbored within the serial Ursatz may be readily demonstrated via the expression of this Ursatz as two "tonal components", one in F and the other in B, both of which are based upon tonic and dominant harmonies. The serial Ursatz and these two components are presented in Example 12.

The fused-bitonal formulation of the serial Ursatz appears in Example 13. Comparison of this formulation with the fused-bitonal Ursatz (which is also present in this example) reveals the former to be a prolongation of the latter. Accordingly, it is concluded that the serial Ursatz exists at a structurally less fundamental level than that of the fused-bitonal Ursatz, and that, in the Introduction, fused bitonality is therefore a more fundamental principle of pitch organization than is the twelve-note technique.

Correlation of the Introduction's serial and tonal modes of organization at the intermediate level involves a comparison of the series

deployment pattern's penultimate reduction, $\begin{matrix} \overrightarrow{I_a} & \overrightarrow{I_b} & \overleftarrow{2_a} & \overrightarrow{I_a} & \overrightarrow{I_b} \\ \overrightarrow{10a} & \overrightarrow{10a} & \overrightarrow{10a} & \overrightarrow{10a} & \overrightarrow{10a} \end{matrix}$ (from

Example 7, above), and the intermediate-level prolongation of the fused-bitonal Ursatz (presented as Example 5). In this context, it is found that the serial reduction can be formulated fused-bitonally as a fair approximation of the intermediate-level prolongation. This formulation is offered in Example 14.

Serial Ursatz:

The notation shows two staves. The upper staff is labeled I_a and I_b . The lower staff is labeled I_a and I_b . The notes are: $b^{\flat}0$, 2 , $\#0$, $\#0$, 4^{\flat} , 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10 , 11 , 12 . The lower staff notes are: 10^{\flat} , $\#0$, 2 , 3 , 4^{\flat} , 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10 , 11 , 12 .

F Component:

The notation shows two staves. The upper staff notes are: $b^{\flat}0$, $\#4$, 4^{\flat} , $b^{\flat}0$, 4^{\flat} , $b^{\flat}0$. The lower staff notes are: $b^{\flat}0$, 4^{\flat} , 4^{\flat} , 4^{\flat} , 4^{\flat} , 4^{\flat} . Interval labels include $I:1$, $I:2$, $I:3$, $I:5$, $I:6$, $I:8$, $I:9$, $I:10$, $I:12$, $I:13$.

F: $V^{\#11}$ inc MmI inc V^{b9} MmI

B Component:

The notation shows two staves. The upper staff notes are: $4^{\flat}0$, $\#0$, $4^{\flat}0$, $\#0$. The lower staff notes are: $\#0$, $\#0$, $4^{\flat}0$, $\#0$, $4^{\flat}0$. Interval labels include $I:2$, $I:3$, $I:4$, $I:7$, $I:8$, $I:9$, $I:10$, $I:11$, $I:12$.

B: V^{b9} inc MmI inc V^{b9} MmI

Example 12: Serial Ursatz and tonal components

CONCLUDING REMARKS

A prime objective of the dissertational study, as stated earlier in this paper, is to gain greater insight into Schoenberg's serial music as music. As an indication of the degree to which this objective is achieved with regard to the Introduction of Op. 31, the following points are offered:

Fused-bitonal Formulation of Serial Ursatz:

F: $\overset{\cdot}{I}:2$ $\overset{\cdot}{I}:1$ $\overset{\cdot}{I}:4$ $\overset{\cdot}{I}:5$ $\overset{\cdot}{I}:7$ $\overset{\cdot}{I}:8$ $\overset{\cdot}{I}:7$ $\overset{\cdot}{I}:10$
 $\overset{\cdot}{I}:1$ $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:6$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:7$ $\overset{\cdot}{I}:4$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:10$

B: $\overset{\cdot}{I}:2$ $\overset{\cdot}{I}:4$ $\overset{\cdot}{I}:6$ $\overset{\cdot}{I}:7$ $\overset{\cdot}{I}:8$ $\overset{\cdot}{I}:9$ $\overset{\cdot}{I}:12$ $\overset{\cdot}{I}:10$
 $\overset{\cdot}{I}:1$ $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$

F: $\overset{\cdot}{I}:3$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$
 B: $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$

F: $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$
 B: $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$

Fused-bitonal Ursatz:

F: $\overset{\cdot}{I}:2$ $\overset{\cdot}{I}:1$ $\overset{\cdot}{I}:2$ $\overset{\cdot}{I}:7$ $\overset{\cdot}{I}:10$
 $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\sharp$

B: $\overset{\cdot}{I}:1$ $\overset{\cdot}{I}:2$ $\overset{\cdot}{I}:12$ $\overset{\cdot}{I}:10$
 $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\sharp$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$

F: $\overset{\cdot}{I}:3$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$
 B: $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$

F: $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$
 B: $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$ $\overset{\cdot}{I}:\flat$

Composite dominant in F and B. Also Neapolitan in B, and to a lesser extent in F. Composite tonic in F and B.

Example 13: Comparison of fused-bitonal formulation of serial Ursatz with fused-bitonal Ursatz

(1) The discovery that pitch in the Introduction of Op. 31 is organized with reference to the principle of fused bitonality provides a traditionally oriented basis upon which this excerpt's foreground-level harmonic vocabulary and syntax can be readily described. Accordingly, this music may be understood in terms of recognizable goal-directed harmonic and melodic motions.

(2) The discovery of this music's organization with reference to the principle of structure and prolongation affords a view of the

$I:1-3$
 $I0:1-3$
 (meas. 1-5)

$I:a$
 $I0:a$
 (meas. 5-11)

$I:b$
 $I0:b$
 (meas. 11-24)

$I:a$
 $I0:a$
 (meas. 25)

$I:a$
 $I0:a$
 (meas. 26-33)

$I:b$
 $I0:b$
 (meas. 33)

F: $\nabla_{b9}^{\#11}$

B: $\nabla_{b9}^{\#11}$

MmI

Example 14: Fused-bitonal formulation of penultimate reduction of series deployment

Introduction — both fused-bitonally and serially — as an organic whole whose tonal and serial details have meaning within the context of the whole via their relationship to their respective Ursätze. In particular, the music's foreground-level harmonic and melodic subtleties may be understood as meaningful details in the unfolding of the fundamental musical event contained in the fused-bitonal Ursatz.

The degree to which this study of the Introduction can increase insight into the musical qualities of the entirety of Schoenberg's serial *oeuvre* obviously depends upon the extent to which the principal findings of the study can be found to obtain in these works. Thus, intensive consideration of this music with regard to the findings of the study, and particularly, with reference to fused bitonality and to the principle of structure and prolongation, is advocated. In view of the fundamental nature of these findings, it is offered that such consideration may well prove to be eminently rewarding.¹⁶

BIBLIOGRAPHY

HICKEN, Kenneth L, *Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the "Introduction" of Schoenberg's Variations for Orchestra*. Ph. D. dissertation. Brigham Young University, 1970. 192 p. (Xerox. Microfilm. Ann Arbor, Michigan: Xerox University Microfilms. Order No. 71-8856.)¹⁷

LEIBOWITZ, René, *Introduction à la musique de douze sons: Les Variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg*. Paris: L'Arche, 1949. 351 p.

SALZER, Felix, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. 2 vols. New York: Charles Boni, 1952. 283; 349 p.

SCHENKER, Heinrich, *Harmony*. Edited and annotated by Oswald Jonas. Translated by Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1954. Third impression, 1964. XXXII, 359 p. "Introduction", pp. V—XXIV, contains editor's discussion of concepts of Ursatz and Urlinie.

SCHOENBERG, Arnold, *Arnold Schoenberg Letters*. Selected and edited by Erwin Stein. Translated by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. New York: St. Martin's Press, 1965. 309 p.

—, *Style and Idea*. Edited by Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1950, 224 p.

—, *Variationen für Orchester, Op. 31*. Study score. Vienna: Universal Edition, c 1929. Copyright renewed 1956 by Gertrude Schoenberg. 80 p.

¹⁶ To date (March, 1974), the present writer has found the "Theme" of Op. 31 to be organized fused-bitonally at Schenkerian foreground and Ursatz levels and has also discovered fused-bitonal organization at the foreground level in excerpts from the following: Opp. 23 (No. 5); 26; 30; 37; 42; 47; 50 b.

¹⁷ Xerox and microfilm copies may be obtained from the following sources:

- | | |
|--|--|
| <p>1) Xerox University Microfilms
Dissertation Copies
P. O. Box 1764
Ann Arbor, Michigan
U S. A. 48106</p> | <p>2) University Microfilms Limited
St. Johns's Road
Tylers Green
High Wycombe
Buckinghamshire
England HP 10, 8 HR</p> |
|--|--|

POVZETEK

Osnovni namen razprave je, da poglobi na podlagi temeljite analize tonske organizacije v »Introdukciji« iz Schoenbergovih Variacij za orkester, op. 31, razumevanje skladateljeve serialne glasbe kot glasbe. Avtorjeve ugotovitve lahko formuliramo takole:

1. Tonske višine v »Introdukciji« niso organizirane le serialno, ampak tudi glede na dva tonalna centra, ki sta si oddaljena za zvečano kvarto, torej v smislu razširitve tonalnosti, ki jo označujemo kot načelo »fuzionirane bitonalnosti«. Zato lahko omenjeno glasbo razumemo v smislu harmonskega in melodičnega gibanja, ki je spoznavno usmerjeno proti cilju.

2. »Introdukcija« je organizirana po načelu strukture in prolongacije, zaradi česar jo je mogoče pojmovati — glede na fuzionirano bitonalnost in serialnost — kot organsko celoto, katere tonski in serijski detajli imajo smisel v kontekstu celote z ozirom na odnos do njihovih jeder. Posebno eminentne harmonske in melodične finese lahko razumemo kot brez-pomembne detajle v razvoju osnovnega glasbenega dogajanja, kot je vsebovano v fuzioniranem bitonalnem jedru.

Koliko lahko pričujoče preučevanje »Introdukcije« poglobi razumevanje muzikalnih kvalitet celotnega Schoenbergovega serialnega opusa, je očitno odvisno od obsega, v katerem bi ugotovitve razprave veljale tudi za druga skladateljeva dela. Zato avtor priporoča intenzivno preučevanje Schoenbergove ustvarjalnosti z vidika fuzionirane bitonalnosti in glede na princip strukture in prolongacije. Spričo dosedanjih ugotovitev je mogoče domnevati, da bi takšno preučevanje koristno rezultiralo.

UDK 78.036.7(497.11) Vučković

EKSPRESIONISTIČNI ELEMENTI
V SKLADBAH VOJISLAVA VUČKOVIĆA

Marija Koren

Analiza tendenc v srbski glasbi, likovni umetnosti in literaturi med dvema vojnama je pomembna za razumevanje tokov in kontinuitete duhovnega razvoja na tem področju umetnosti. To je čas, ko se prepletajo domači in tuji vplivi, čas prehiten in vračanj nazaj. Vrstili so se velike vzponi in padci, rezultat pa je bil priborjena pravica do idejnega in formalnega napredka, obnovitev glasbene snovi, uporaba novih načinov njene organizacije. V srbski glasbi so končno uresničeni pogoji za njeno vključitev v evropske glasbene tokove.

V tem procesu, ki je potekal med 1918. in 1945. letom, je ekspresionizem le epizoda književnosti in likovne umetnosti. Na področju glasbe pa je bil njeno pomembno poglavje.

Če se začetna afirmacija te smeri lahko čuti že v opusu P. Konjovića in J. Slavenskega, kjer so sredstva folklornega izvora služila ekspresionističnemu izrazu in kjer so elementi glasbenega ekspresionizma z ene strani rezultat čutnega odnosa do zvoka, instrumentalne barve, ritma, torej odnosa, ki korenini v sferi romantike, z druge pa novega odnosa do folklornega idioma, prežetega s sodobnejšimi nazori o nacionalnem izrazu v glasbi, prinaša naslednja razvojna etapa, ki zavzema skoraj celo četrto desetletje, afirmacijo novih osebnosti in novega odnosa do glasbene aktualnosti. To obdobje je za raziskovanje ekspresionistične glasbene orientacije v Srbiji najzanimivejše. Čeprav tudi tu samo izjemoma govorimo o čistih ekspresionističnih pojavih, so ravno ekspresionistična izrazna sredstva, ki niso vedno podrejena odgovarjajočemu izrazu in so kombinirana tudi z drugimi stilnimi elementi, dala srbski glasbi tisto osnovo, v kateri je določena generacija skladateljev videla svojo perspektivo: prekinitev z romantično tradicijo, možnost vključitve v evropske glasbene tokove.

To je bilo obdobje nadarjenih avtorjev, od katerih so mnogi danes klasiki srbske glasbe. Med številnimi skladbami predvojnega časa, v katerih se malone dramatično odraža boj za profesionalizem.

za tehnično možnost izražanja glasbene ideje, gre večini zgodovinski pomen. Le nekatera med njimi so dosegla tudi realno vrednost. V kontekstu takega boja za izraz, za tehniko, za potrditev talenta, dobijo ekspresionistični elementi novo osvetlitev.

Obdobje, v katerem se je izživela mladost te generacije, je bilo kratko. Najstarejši, M. Logar, se je vrnil iz Prage leta 1927, zadnji iz te skupine, M. Ristić, leta 1939. V ta čas je strnjena pot, ki vodi, poleg njiju še V. Vučkovića, Lj. Marić in S. Rajičića, od še nerazčiščenih stilnih dvomov med romantiko in novimi, praškimi ideali, k samostojni izbiri izraza iz sredstev, ki se še niso uspela do konca ustaliti in obvladovati, ko so jih faktorji glasbene in izvenglasbene narave že modificirali, najprej z elementi socialnega značaja, nato pa z usmerjanjem v folkloro.

Dejstvo, da so se vsi šolali v Pragi, ni slučajno; za podobo srbske glasbe tridesetih let je bilo morda odločilno. Praško glasbeno vzdušje je bilo tedaj avantgardnejše od drugih v Evropi. Sredi četrtega desetletja je raziskovalna mrzlica v evropskih centrih že pojemala, v Pragi pa se zalet avantgarde ne čuti samo v absolutni mladosti njenih protagonistov, temveč tudi v potrebi, da čimprej dodobra spozna jezik Schönberga in njegovega kroga, Stravinskega in francoske Šestorice. Seveda so istočasno živi tudi nacionalna romantika, impresionizem V. Nováka ali Suka in moderni realizem Janáčka.

Čeprav kaže na videz stilno enotna skupina srbskih avtorjev, ki so se šolali v Pragi in v kateri je bil Vojislav Vučković eden njenih najaktivnejših in intelektualno najzrelejših članov, različne poglede na vprašanje izraza in tehnike. Okvirno bi lahko rekli, da so bile prve, začetniške skladbe kot snop paralelnih žarkov iz različnih izhodišč. Le-ti potem med seboj divergirajo, tako da nekje med leti 1939 in 1942 opazimo najširši spekter različnosti. Konvergenca jih v prvih povojnih letih ponovno vodi do skoraj edinstvenega snopa vzporednih in istosmernih poti. Ta novi paralelizem, različen od izhodiščnega, je bil kratkotrajen, samo trenuten, naprej vodi pot v nova divergiranja. Oba kažeta samo relativne rezultate, ki se nanašajo predvsem na obvladanje tehničnih postopkov. Toda divergentni tokovi, ki jih obsegajo dela prvih samostojnih let, so dali zanimivo gradivo in nekaj uspelih kompozicij.

Tako pri Vučkoviću kot pri ostalih avtorjih te skupine zasledimo štiri razvojne faze. Prva zajema čas končanega študija, druga leta samostojnega dela do stilno-jezikovnega preloma, tretja obdobje, v katerem opažamo elemente tega preloma, in četrta stabilizacijo nove stilne podobe skladatelja.

V prvi fazi zasledimo dve osnovni stilni podobi: prva se nanaša na Hábova naziranja o modernem in sodobnem glasbenem jeziku in je najprej značilna za Vučkovića, Marićevo in Čolića, malo pozneje tudi za Ristića; Rajičić in Logar kažeta samo delno sprejemanje ekspresionističnih elementov, ki jih postavljata v poznoromantični okvir. Če je v tej fazi Ljubica Marić vse ostale parametre strukture podredila horizontali in linearnosti, je Vučković prav v razponu

vertikale skušal v tem trenutku najti neko svojo sintezo romantičnega in Hábovega glasbenega jezika.

Po začetniškem impresionističnem »Peronu«, ki je leta 1928 nastal v razredu M. Milojevića, je Vučković po prihodu v Prago v klavirski Mali suiti (1931) že pokazal radikalnejšo orientacijo, nagnjenost k hindemithovski objektivizirani polifoniji, ki se ne naslanja na harmonsko funkcionalnost. Ta antiromantična skladba najde potem v Godalnem kvartetu (1932), zboru »Podne«¹ (1933) in simfoniji (1933) konsekventno nadaljevanje. Vse tri omenjene skladbe lahko razumemo kot pripravo za čisto ekspresionistično smer Vučkovićevega beograjskega ustvarjanja med koncem leta 1933 in polovico leta 1939. Prav tu se poskus realizacije omenjene sinteze romantičnih in Hábovih elementov strukturiranja najbolj izrazi. Če spremljamo linijo Vučkovićeve radikalnosti skozi omenjena dela, bomo videli, da pada od Male suite do Prve simfonije, a se v naslednji ustvarjalni fazi, v Beogradu, maksimalno afirmira in zaostri.

Razlogov za to je več. Vučkovićeve angažirana človeška in umetniška narava je bila odprta za najrazličnejše vtise in pripravljena za več vzporednih aktivnosti, obenem pa naklonjena klasificiranju dejstev in pojavov, njihovi sistematizaciji, povezovanju, sintezi. Bolj kot katerikoli drugi srbski skladatelj, bolj vsestransko je Vučković s svojim razumom kontroliral intuicijo in želel v umetniški fantaziji, ustvarjalnem procesu in analizi vseh tistih elementov, ki predstavljajo svet umetniškega dela, odkriti zakonitosti, zveze med vzroki in posledicami. Intelektualec široke kulture in prefinjene senzibilnosti, odprt za vse pojave in vrednosti iz preteklosti, je v Pragi predvsem želel, da bi se čim več naučil. Ni zanikal tradicionalnih glasbenih vrednot, podrobno jih je analiziral.² Vendar se je zaradi so delovanja z glasbeno avantgardo odločil za glasbeni jezik češke moderne. Takrat je mislil, da se le-ta ujema z naprednimi političnimi idejami, ki si jih je že v Pragi prisvojil in so mu bile osnova za delo. Zgled je imel v poskusih Aloisa Hábe, ki je svoje glasbeno-teoretične misli vezal z ideologijo in družbeno angažiranostjo.

Vučkovićeve glasbena izobrazba je bila pred prihodom v Prago skromna. Tam je to pomanjkljivost hitro odstranil. Občutil je potrebo, da novo pridobljeno uporabi, da pa pri tem le ostane v okviru tedaj aktualnih smeri. Odtod stilna nekoherentnost kvarteta in simfonije, mešanje starega in novega, kar pa ni očitek, ker izhaja prikupnost tedaj nastalih del ravno iz mešanja in prepletanja različnih večznanih elementov.

Godalni kvartet je bil napisan v razredu Rudolfa Karela na praškem konservatoriju, s Prvo simfonijo pa je Vučković diplomiral v mojstrski šoli Josefa Suka. Pri zboru »Podne«, ki stoji v romantič-

¹ Med njimi je nastal še četrttónski Trio za 2 klarineta in klavir, ki je izgubljen.

² O tem najbolj zgovorno priča kronološki pregled njegovih člankov, esejev in drugih publicističnih prispevkov teh let. Gl. Vučković V., *Studije, eseji, kritike*, Beograd 1968.

nem in hkrati ekspresionističnem okviru, je kompliciran in disonanten zborovski stavek povezan s socialno noto.³ Trio za dva klarineta in klavir je izgubljen.

Najzanimivejši primer Vučkovićeve kompozicijsko-tehnične podedbe iz te razvojne faze se zdi Godalni kvartet in ne Simfonija, saj je pri Simfoniji že samo dejstvo prvega stika z orkestrom postavljalo ovire in omejevalo realizacijo nekaterih rešitev. Razen tega so izrazito simfonični način razvijanja, jasna in pregledna forma (sonatna forma v prvem stavku, trodelni počasni drugi in rondo kot tretji stavek), obdelava tematskega in motivičnega gradiva skozi celo delo v smislu cikličnih motivov, dramske gradacije s pomočjo tematskega razvijanja, elementi tradicionalnega kompozicijskega postopka, ki ga je Vuković že uspešno obvladal. Novejše barve so koncentrirane predvsem v izrazito linearni strukturi dela, v ostrih vertikali, v orkestraciji neoklasično objektiviziranega tipa, v kateri risba dominira nad barvo. Zato pripada ekspresionističnemu v Simfoniji pravzaprav samo zaostreni emocionalni tonus, bujnost in ponekod raztrganost glasbenega toka.

Godalni kvartet lahko glede na nekatere elemente njegove strukture klasificiramo kot ekspresionističen, čeprav se tudi še jasno čuti tradicija. Formalno je ta kvartet grajen tematično, a glede na odnos med horizontalo in vertikalo, pa tudi z vidika atonalne harmonije je čisto ekspresionističen.

Glasbeni tok prvega stavka kaže na primer dva osnovna glasbena materiala, na katera se naslanja zaokrožena celota. Prvi, ki bi ga lahko razumeli tudi kot nekakšno prvo temo pogojno vzete »sonatne« forme, bolje pa bi ga bilo označiti kot material a, kaže čisto ekspresionistično destrukcijo in ostrino. Sestavljen je iz karakterističnega motiva, ki se večkrat ponavlja (v osnovni obliki in v neke vrste inverziji), je značilen zaradi padajočih kvart, zaključni pa se na tonu cis. Tona cis in fis sta svojevrstni oporni točki, ki bi se ju dalo

ALLEGRO MOLTO

1
VL
2
VLA
VLC

f *mf* *sub p* *f* *f* *f*

³ Kompozicija na verze brata Mihaila Vučkovića je posvečena praškemu pevskeemu zboru »Union«.

razložiti tudi v smislu tonalnega centra, čeprav o tonalnosti v ožjem pomenu besede tu ni moč govoriti. V omenjenem tematičnem materialu opazimo še razvejanost vodilne linije na več instrumentov, pravzaprav njeno sestavljenost iz kratkih motivov, ki se vežejo drug na drugega.

Dva prehodna takta vežeta prvi z drugim osnovnim materialom stavka (označimo ga kot *b*), ki se tudi večkrat ponavlja. Karakterizira ga kromatična figura v violi, ki daje osnovo za eksponirano gibanje v prvi in drugi violini z intervali zvečane kvinte in zvečane kvarte.

(ALLEGRO MOLTO)

The musical score is written for four parts: Violin 1 (VL1), Violin 2 (VL2), Viola (VLA), and Violoncello (VLC). The tempo is marked (ALLEGRO MOLTO). The first system shows the initial measures with dynamic markings such as *p*, *f*, and *fp*. The second system continues the melodic and harmonic development, with the Viola part (VLA) featuring a prominent chromatic line that serves as a foundation for the other instruments.

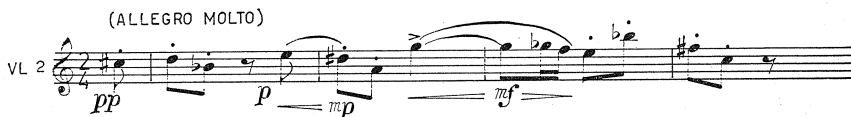
Sledi material, ki mu gre značaj vezanja in v katerem so prisotni motivi iz *a* in *b*; potem se ponavlja *a*, le s tem, da se ustavi na tonu *d*. S tem je končan prvi odsek prvega dela trodelne forme.

Daljši odsek (17 taktov), ki kot da ima razvojni karakter baročnega tipa, gradi v stalnem šestnajstinskem gibanju, realiziranem s komplementarno dopolnitvijo glasov, z motivi materiala *a*. Zatem dvakrat eksponira *b* (drugič razširjen), ponovno spremenjen *a*, sledi

svojevrstna codetta, ki zaključuje prvi odsek stavka, neko vrsto ekspozicije. Njena shema bi torej bila:

a	b	vez.	a	vez.	b	b ¹	a	codetta
5	2 + 5	9	5	iz a	5	12	5	13
				17				

Na mestu srednjega odseka stoji troglasni fugato s temo, ki jo sestavlja vseh deset tonov kromatične skale.



Na mestu, kjer naj bi se tema eksponirala četrlič, prehaja fugato v medstavek. Uvaja material *b*, ki je tudi tu dvakrat eksponiran, brez izmenjav v intervalski sliki ali absolutni tonski višini z ozirom na prvi del, potem pa prerase v široki, z mnogimi kontrapunktičnimi linijami prepleteni zaključni del z izmenjavo 2/8, 4/8 in 5/8 takta v vsakem sledečem taktu. Tretji del forme ima reprizni karakter. Prvi nastop materijala *a* je razširjen na čisto romantičen način: prvi in drugi takt se po eksponiranju dvakrat ponovita, šele potem sledijo tretji, četrti in peti takt. Iz tega materiala rase gradacija baročnega tipa, potem pa sledi material *b*, identičen s prvim nastopom v ekspozicijskem delu. Kratka unisona coda, grajena iz motivov materiala *a*, sklene stavek.

Vučković v kvartetu torej ni sprejel atematičnega koncepta. Svobodno modificira trodelno formo z nekimi potezami sonatnosti in samo v profilu tematike teži k ekspresionistični kvaliteti. V povezavi materialov, kontrapunktiranju in komplementiranju linij je poudarjena linearnost, logika prepletanja samostojnih, zelo razvitih in enakovrednih linij.

Že zaradi tega je podoba vertikale zelo disonantna, kar je rezultat manj ali več naključnih srečanj trenutnih presekov ali zastojev v toku linij. Toda pri Vučkoviću se vsaj ponekod občuti tudi skrb za značaj teh sozvokov, tendenca, da bi bila njihova struktura čimbolj raznovrstna. Toda v njih ni noben ton tuj ali disonanten, ker za skladatelja disonanca ne obstaja, medsebojni odnosi takih sozvočij pa niso urejevani na osnovi nikakršnih klasičnih pravil za povezavo akordov.

Po vrnitvi v Beograd in začetni afirmaciji v domači glasbeni sredini se avtorji iz omenjene praške skupine razvijajo že bolj samostojno. Za spremljanje tega razvoja je morda najzanimivejši ravno Vučković, ob njem pa še Rajičić in Ristić, delno tudi Logar. V njihovih opusih namreč zasledimo tri osnovne značilnosti ekspresionistične stilne usmerjenosti v Srbiji, ki bi jih pogojno lahko imenovali čisti (Vučković), romantični (Rajičić) in konstruktivistični ekspresionizem (Ristić). Pomen te klasifikacije se kaže predvsem v njenih

posledicah za povojni razvoj teh osebnosti in za celotno podobo sodobne srbske glasbe, ki se še danes uresničuje v istih okvirih.

O »čistem«, schönbergovskem ekspresionizmu iz njegove predodekafonske faze, je mogoče govoriti samo v nekaterih Vučkovičevih skladbah. Prepričan v pravilnost in edino možno odločitev sodobnega skladatelja za linijo Schönberg-Hába, je Vučković v času med letom 1933 in polovico leta 1939, ko so že razvidni elementi njegovega stilnega preloma, največ pozornosti posvečal glasbeni publicistiki in znanosti. Že takrat, ko je njegovo teoretično in skladateljsko prepričanje bilo še povsem radikalno, je pisal, da »nadaljnja deformacija deformacije«⁴ ni mogoča, da so možnosti izčrpane in da bi bilo treba iskati izhode v obnovitvi folklore, v neoklasični orientaciji ali pa v nadaljnji razširitvi četrtrtonskega sistema. Toda njegova odločitev se v komponiranju še ni ustavila ob prvih dveh možnostih. Vsaj takrat še ne. Želel je pojasniti in opravičiti tiste parametre najbolj avantgardne glasbe, ki jih je čutil kot potencialne ustvarjalne možnosti svojega časa in samega sebe. Napredno ideologijo in avantgardna izrazna sredstva je istovetil. Zato se je navdušil za »agitacijsko umetnost... (ki je danes) edini pravilni in možni način umetniškega izražanja«⁵ za formo, ki je zanj pravi izraz »umetnosti kolektiva«.⁶ V poudarjanju družbene funkcije glasbe je šel tako daleč, da je absolutno glasbo proglasil za »izraz meščanske kulture«, za »apologijo formalizma individualizma«,⁷ in jo omejil samo na »material umetnosti« in ne umetnost.⁸ Odločil se je brez omejitve za programsko glasbo, sprejemanje izraznih sredstev Schönbergovega kroga pa je povezal z določenimi izvenglasbenimi vsebinami. Trdil je, da je »moderna glasba le element umetnosti, in to tehnični, formalni.«⁹ Tako gledanje pa takoj odvrže: »... a mi kot nasprotniki formalizma in artificializma, torej larpurlartizma, nismo mogli proglasiti sam netematični stil za uporabno umetnost, ampak le specialno uporabo tega netematičnega stila v kompozicijah s konkretno družbeno koristno **izvenglasbeno vsebino** (podčrtal V.V.), ki pa ga niti v snu nismo mislili imputirati našim kompozicijam iz časa, ko smo še pisali absolutno glasbo (1932).«¹⁰

Ko je tako definiral avantgardno glasbo z družbeno koristno vsebino, je Vučković svoje avantgardne skladbe pojasnil kot »opuščanje najbolj specifičnih principov stare tonalne glasbe, pa tudi njene ornamentalne vsebine«, kot skladbe, ki vodijo v novo uporabo

⁴ Vučković V., *O četrtrtonske muzici* (1936), v: Studije, kritike, članci, 1968, 361.

⁵ Vučković V., *Umetnost kolektiva*, v: Studije, kritike, članci, 50.

⁶ ibidem, 50.

⁷ Vučković V. in Marić Lj., *Jedan dokument o kulturnoj politici kod nas* (1934), ibid., 664.

⁸ ibidem, 665.

⁹ ibidem, 665.

¹⁰ ibidem, 666.

glasbenih elementov v »uporabni glasbi — kot umetnosti, ki ji je absolutna glasba le material.«¹¹

Ko je zaostрил to misel do končnih konsekvenc, je na vprašanje, ali glasbeni elementi (melodija, harmonija, ritem in forma), ki vsi skupaj tvorijo glasbeno delo, istočasno dajejo temu delu tudi značaj umetniškega dela, — odgovoril negativno: »Umetniško postane tedaj, ko dobi še eno komponento — programsko vsebino«, ker »programska vsebina ni glasbeni, temveč umetniški element.«¹² Isto negativno stališče do larpurlartizma in poudarjanje potrebe socialne osnove glasbe je še leta 1933 proklamiral v »strassburškem manifestu«,¹³ v »Umetnosti kolektiva« leta 1934 pa je odvisnost umetniške tematike v agitacijski umetnosti pogojil s »kulturno, politično in razredno zavestjo umetniških konsumentov, ki da je »istočasno« merilo upravičenosti točne določene umetniške tematike kot tudi nujnih reproduktivnih sredstev; iz njihove funkcionalne pogojenosti izhaja tisto, kar imenujemo čistost stila.«¹⁴ Že leta 1935 je Vučković v svoji »Materialistični filozofiji umetnosti« čisto jasno postavil formulo: »Vrednost umetnine je mogoče objektivno določiti samo, če za kriterij vzamemo njen specifični družbeni pomen.« V tem trenutku je mislil, da »netematična glasba« najbolje odgovarja takim zahtevam.

Ko je tako pojasnil upravičenost uporabe najbolj avantgardnih izraznih sredstev, če so podrejena socialnemu momentu, se je Vučković pravzaprav znašel na pozicijah nemškega povojnega ekspresionizma, ki veže eksplozivnost in destruktivnost umetniških zasnov z ostro izraženo tendenco socialnega protesta proti nečloveškosti in neurejenemu življenju. Toda Vučkovićeви vzori niso bili samo glasbeni in ne samo zahodnoevropski. Srbski nadrealizem je po svoji revolucionarni periodi (1929—33) ravnokar prišel v obdobje, ko se podredi potrebam revolucije, da bi v književnosti in likovni umetnosti kmalu zatem prišlo do razcepa med pristaši nadrealistične revolucije in pristaši socialne socialistične revolucije.

V tej umetnostni atmosferi so Vučkovićeви nazori dobili svoje potrdilo, upravičenost in soglasnost z aktualnimi dogodki v srbskem umetniškem okolju. Osnovni problem, ki ni bil samo njegov, je bila potreba, da se glasbeno-izrazna sredstva najbolj avantgardne glasbe opravičijo in prikažejo kot družbeno nujna. Seveda se je tudi v maloštevilnih opusih iz tega časa gibal v okviru svojih teoretičnih premis. Toda zdi se, da je občutil, da v svojih razmišljanjih še ni prišel do konca, do definitivnih sklepov. Komponiral je malo, a stilno precej izčiščeno. Kar je prinesla ta njegova ustvarjalna faza, je danes dragoceno za spremljanje zakonitosti zgodovinskega razvoja srbske glasbe. Tedaj pa so to bile skladbe, ki jim ni bilo mesta v srbski

¹¹ ibidem, 651.

¹² Vučković V., *O uticaju apsolutne umetnosti na razvoj umetničke forme*, ibid., 657.

¹³ ibidem, 651.

¹⁴ Vučković V., *Umetnost kolektiva*, 1934, ibid., 52—53.

glasbeni sredini, a so bile realizirane v soglasju z estetiko, ki jo je takrat proklamiral njihov avtor. Stilno so, gledano z vidika Schönbergovega ekspresionizma, najbliže skladbi »Erwartung« tega ustvarjalca.

V recitatorskih zborih, formi, ki je imela predvsem uporabno, praktično družbeno funkcijo, je Vučković videl možnost približanja širokih ljudskih krogov glasbi s pomočjo aktualnega, a umljivega teksta. Bili pa so hibridne oblike, za avditorij sprejemljive le po tematiki, tuje pa po svoji glasbeni strani, ki je bila realizirana z najradikalnejšim jezikom. Med najbolj uspela dela te vrste spada Vučkovičev recitativni zbor »Čelik se topi«¹⁵ iz leta 1934, napisan na tekst njegovega brata Mihaila. Namenjen je bil za izvedbe v fizikalni dvorane univerze, kjer so mladi študentje in delavci, komunisti, predstavljali najrazličnejšo poezijo v načinu zborovskih recitacij, ponavadi s preprosto glasbeno spremljavo. »Čelik se topi« je bil v tem načinu eno najzahtevnejših del. Iz njega je razvidno gibanje Vučkovičeve razvojne linije po študiju, ki je bila radikalnejša od tiste v praškem obdobju. Edina trdna komponenta je z izvajalskim zborškim ansambлом pogojen ritem, drobna strukturiranost skladbe po odsekih, od katerih je po fakturi vsak drugačen, praviloma pa prinaša tudi izmenjavo takta in drugačno metrično razdelitev; glasbeni tok ustvarja vtis popolne fragmentarnosti. Glasba je pravzaprav osnova za tekst, ki ima socialno angažirani ekspresionistični profil. Intenzivnost ekspresije in afektivnost teksta sta še bolj potencirani z glasbo. Zdi se, da je Vučković tu dobil realno možnost, da preizkusi nova sredstva, ki so ga zanimala.

Zborovski part (moški in ženski zbor) sta realizirana na način schönbergovskega »Sprechgesanga«. Vučković ostaja v okviru latentne melodike teksta, pazi na pravilno akcentuacijo (kar ni več primer v »Dveh pesmih«). V originalu so opuščeni ključi, ker avtor ne želi določiti absolutne tonske višine recitiranega teksta; deklamacija je tonsko le relativno diferencirana.

Glasbeno osnovo realizirajo tri lesena pihala (oboa, klarinet, fagot) in tri godala (violina, viola in violončelo). Tudi v njej je zaslediti že omenjeno sosledje drobnih odsekov, fragmentov, brez kakršnega koli ponavljanja ali reminiscenc. Glasbeno tkivo je atematično in povsem atonalno, intervalna slika skrajno zaostrena. Edino logičnost bi lahko v tej kompoziciji iskali v dejstvu, da vsak nov fragment pravzaprav poudarja eno jezikovno komponento, boljše detalj, ki je nekako okostje določenega fragmenta. Vse to naj ilustrira kratek fragment iz ekspresionistične epizode ogromne intenzivnosti s popolnoma samostojnimi linijami, v katerih dominirajo, kot v vsej skladbi, intervali kvart. Ritmična struktura vsakega glasu in tkiva v celoti je komplicirana, takt se stalno menja. Edino središče prav-

¹⁵ Ohranjene so tri Vučkovičeve skladbe te vrste. Razen omenjene sta to še »Metro« (1934), s spremljavo komornega ansambla, in »Ej, kuli« na tekst revolucionarne kitajske lirike, s spremljavo klavirja. Tekst za »Metro« je napisal prav tako Mihailo Vučković.

zaprav predstavlja ton *a* v oboi, ki je edina opora raztrganemu melodičnemu toku.

HOR *Ju-ri, hu-ji, zu-ji, zu-ri, cu-ri* *mo-ra bregovi*
če-lične re-ke gradovi

OB *p*

CL B *p*

FG *pp* *p* *mp*

VL *PIZZ* *ARCO* *mp* *mf* *sub. f* *mf*

VLA *PIZZ* *ARCO* *mp* *sub. f*

VLC *pp* *p* *mp*

HOR *stotine, hiljade očiju*
hiljade ruku

VL *mp*

Duo za dve flauti, posvečen P. Miloševiću in tudi iz leta 1934, je izgubljen. Zato lahko Vučkovićevo nadaljnje vztrajanje v smeri schönbergovskega ekspresionizma sledimo v Dveh miniataturah za klavir iz let 1935-36. Avtor jima je dal podnaslov »Iz mojega glasbenega dnevnika«. Čeprav v njegovem opusu nimata važnejšega mesta, sta značilni za zastavljeni problem. Tendenca, da povsem ostane v okvirih, ki so definirani s Schönbergovimi zgodnjimi atonalnimi skladbami za klavir (npr. Tri skladbe za klavir iz leta 1908 ali Šest skladb za klavir op. 19 iz leta 1911), je privedla Vučkovića do protislovij, ki jih lahko opazimo tudi v omenjenih Schönbergovih delih. Tonalnih odnosov tu ne zasledimo. To je tipična schönbergovska svobodna atonalnost, kjer je glasbeni tok podrejen samo kontrapunktični logiki svobodnih linij. V klavirski fakturi ni več romantičnih prijemov, leva in desna roka sta druga od druge neodvisni. Toda končna konsekvence tudi tu, kakor pri Schönbergu, izostane. Priznavajoč vlogo starega Vučković mehanično postavlja nasproti novo, zdi se kakor da stalno niha med potrditvijo in negiranjem, med »intuicijo« in sistemom. Ker je smatral, da je umetnik svoboden in neomejen v izbiri sredstev, je upravičena njegova izbira, ki atonalno vertikalno kombinira z nekaterimi tematsko-formalnimi elementi, ki so očitna recidiva preteklosti. Mislimo predvsem na formalno stran teh miniatur. Čeprav je forma svobodna, rapsodična, bi tehniko strukturiranja težko bilo gledati kot dosledno atematično, ker se nekateri fragmenti, motivi, tematska jedra ponekod vračajo. Ta tehnika vračanja, ponavljanja fragmentov, le inicira neke vrste tematsko delo, rezultat pa je razvijanje, ki neizbežno nosi elemente romantične tehnike razvijanja. Glasbeni tok je zato dinamičen, kontinuiran, akcentirana ekspresivnost, afektivnost te glasbe pa nosi v sebi več romantičnega kot ekspresionističnega. V tem protislovju med izbiro sredstev leži razlog stilne nehomogenosti miniaturo, ki so po vertikalni, melodiki, ritmičnih shemah povsem ekspresionistične, po elementih forme, razvijanja, nekaterih impresionističnih situacijah in sočnih romantičnih vzletih pa pričajo o istočasni nezmožnosti opuščanja preteklosti.

Bolj čisto, stilno rigorozno sliko dajeta Dve pesmi za sopran in pihalni trio iz leta 1938, Vučkovićevo brez dvoma najbolj uspelo delo v okviru tega načina komponiranja, vsekakor pa eno najvrednejših del predvojnega srbskega ekspresionizma. Tudi tukaj ni mogoče prezreti paralele s schönbergovskim načinom dela, predvsem iz skladb »Erwartung« in »Pierrot lunaire«. Vučković je omenjeni skladbi komponiral zelo angažirano in se je zavedal, da sta mu uspeli. Tudi njegov namen je bil povsem določen, izvedba na XVI. festivalu SIMC v Londonu leta 1938.¹⁶ V ekspresionistični okvir ne

¹⁶ Skladba je bila najprej izvedena v Beogradu 18. marca 1938, zatem 18. junija 1938 v Londonu. Se istega leta je bila tiskana v založbi Collegium musicum, posvečena pa Fani Politeo, skladateljevi ženi, ki je z njim delila svetovni nazor.

sodita samo glede na elemente svoje glasbene strukture, ampak tudi zaradi socialne angažiranosti in jasno eksponirane ideje na način, ki je bil značilen za »Čelik se topi«. Prav ti razlogi ideološke narave so Vučkovića napotili, da je v ciklusu povezal dve pesmi različnih avtorjev in različnih epoh, toda dva teksta, ki ju ideja veže v celoto. »Protivnosti« so na tekst kitajskega pesnika Pei-Lo-Tiena, »Golubovi« pa na verze komponistovega prijatelja, angažiranega člana napredne literarne levice, Radovana Zogovića.

Ansambl, ki ga je Vučković izbral, je v soglasju s stilnim okvirom skladbe. Sopran, vokal, tretiran na način Sprechgesanga, dopolnjen z instrumentalnim ansamblom, ki že z izbiro instrumentov govori o tendenci k objektivnemu, hladnemu zvoku (oboa, klarinet in fagot), vse to je tretirano povsem antiromantično.

Struktura pesmi je prekomponirana. Zasledimo lahko male celote, formirane po principu enorodnosti fature, ki nimajo tematske funkcije. Pesmi ne kažejo gradacije, ki bi bila v centru ali pa na koncu pesmi, kot je to slučaj v romantičnem samospevu. Vsaka pesem ima več vrhov in antiklimaksov, ki so drug ob drugem, po načelu ekstremnih kontrastov na malem prostoru, kar je tako tipično za ekspresionistično tehniko strukturiranja glasbenega dela.

Štiri linije so obravnavane enakopravno. V zasnovi sopranskega parta ne vidimo nobene razlike nasproti partom instrumentov, kot bi v instrumentalnih linijah zaman iskali logike vsakega instrumenta posebej ali pa njegovo gibanje v okvirih, ki bi bili tipični za instrument v smislu romantične estetike in prakse. Kakor bi bili izenačeni po funkciji in nalogah, v registrih, ki jih praksa preteklosti ni smatrala za najbolj odgovarjajoče za vsak določeni instrument. Reproductivni problemi so zato zelo veliki, tako za sopranistko kakor tudi za instrumentaliste.

Če bi glede na glasbena izrazna sredstva iskali najbolj zanimiv parameter te skladbe, bi se vsekakor ustavili pri ritmu. Linearni, polifonski način glasbene misli v skladbi, v kateri vertikala ne kaže svoje avtonomne logike, je le-ta stopnjeval, skupaj z ekspresionistično intenzivirano vsebino, ostro, hipertrofirano vokalno intonacijo, ki je predvsem naslonjena na zelo razvit ritem vznemirjene človeške besede. Kot da je vsa pozornost skoncentrirana na ekspresivnost intonacije, tako da bi težko govorili o izraznih efektih ritma. Glasbena govorica je tu, kot je to primer pri Schönbergu, za razliko od Stravinskega, Bartóka ali Prokofjeva, sorodna preakcentirani govorniki besedi. Ta poldeklamacija, ki jo srečamo v vokalnem partu, je prenesena tudi na instrumentalno melodiko, v kateri prav tako ne zasledimo regularne, pravilne akcentiranosti. Skoraj vsak tekst prinese novo ritmično linijo. V akcentuaciji je mogoče pogosto opaziti, da so dinamični akcenti na metrično najslabših delih. Princip kvadratnosti skoraj povsem izgubi svoj pomen. Ne zasledimo melodično-ritmične periodičnosti, v fakturi ni harmonskih kompleksov, ki se gibljejo enakomerno. Samo v detaljih, v čisto kratkih kompleksih, se ta ritmična svoboda in nepravilnost za kak trenutek prekine z

nastopom kratkih, ritmično pravilnejših epizod na isti način, kot se disonantna, atonalna vertikala včasih intarzira s sledovi akordov klasične strukture, ki v kontekstu, v katerega so postavljeni, delujejo skoraj bizarno:

20

MENO MOSSO

ff *pp* *p* *ffp*

A a-ko pi-ta-te šta zna-či ta gungu-la. Šap-nuče: i-de Mandarin.

ff *fp* *ffp*

ff *pp* *ppp* *ffp*

ff *fp* *ffp*

V zelo razviti in komplicirani ritmiki učinkujejo občasna pravilna ponavljanja tonov, ki imajo tudi svojo melodično funkcijo, skorajda kot oporišče. Najpogosteje so to triole ponavljanjih tonov, ki se jih lahko oprimejo tako izvajalci kot poslušalci. Ti mali ostinati, samo pogojno tako imenovani, imajo tudi neke vrste harmonsko funkcijo, ker se tak ponovljeni ton slušno sprejema tudi kot občasna tonika odnosno kot center glasbenega toka. Te situacije sicer niso zelo pogoste, ker se taka triola skoraj redno komplicira z ostalimi glasovi, ki prevzemajo ritmično gibanje in dopolnjujejo tonoporišče z disonantno intervalnostjo.

Polifonsko obravnavanje glasbenega tkiva je vplivalo tudi na občasno komplementarnost ritma, ki se praviloma javlja v primerih kompliciranosti kakega drugega glasbenega parametra, kot je to v naslednjem primeru, kjer mirnejši ritmični tok v instrumentalnih partih daje oporo emotivno razgibanemu, intonativno zahtevnemu vokalnemu partu.

Linija kaže tako v vokalnem kot tudi v instrumentalnem partu popolno svobodo. Tu najdemo največ intervalov kvarte, septime, none. Sekundni premiki se pogosto vežejo v kvartna sozvočja, motivi so nemirni, z nakopičenimi ostrimi intervali. Nagli zastanki ali prekinitve rušijo njen tok, popolna samostojnost vsake linije v fakturi otežkoči slušno sprejemanje glasbenega poteka kot »melodije«.

Za razliko od mnogih skladb, ki so realizirane s podobnimi izraznimi sredstvi, sta »Dve pesmi« delo z nedvomno glasbeno vsebino. Tehnični postopek, določen način strukturiranja glasbene snovi, ima svojo notranjo logiko in smisel. Celota, ki je pred nami,

sempre cresc.

Nad bro - dom le - te bi - je - li go - lu - bo - vi

govori o skladateljevem okusu v izbiri in povezovanju tehničnih sredstev in postopkov, predvsem pa o izraziti glasbeni zasnovanosti, ki daje postopku smisel. »Dve pesmi« sta zato eden tistih primerov literature srbskega glasbenega ekspresionizma, v katerih se dosledna, dobro realizirana stilna opredelitev povezuje z ustvarjalno potenco in rezultira kot umetniško relevantno delo.

Čprav sta bili ti pesmi za srbsko glasbeno sredino novi in šokantni, sta bili dobro sprejeti tako pri publiku kot tudi kritiki. Zanimivo je, kaj o njiju misli Milojević. V svoji oceni¹⁷ ju je smatral kot »zlato, zdravo sredino« in konstatiral, da je Vučković »intenzivno zakoračil... na realna umetniška tla.« Zanimivo je, koliko je vsebinska zasnova pesmi, njuna socialna nota, uspela zamegliti Milojevićev pogled. Najbolj čist primer srbskega glasbenega ekspresionizma je zaradi te izrazne dimenzije bil sprejemljiv za komponistakritika, ki je uporabo najbolj avangardnih tehnično-kompozicijskih postopkov lahko opravičil edino z določenim vsebinskim podtekstom. V isti kritiki Milojević piše, da se ta realna tla že stikajo z »bogati sredstvi moderne tehnike, ki začenja izgubljati sestavine kapricioznosti in postaja konstruktivna v polnem umetniškem smislu besede.« In kot da želi opravičiti Vučkovića, ker je v tej skladbi uporabil tako malo že znanega, pravi Milojević, da je to »jasno umetniško stališče svobodne odločitve, ampak tudi upravičeno«, da to ni »glasba šablone, ampak je glasba«, in da zato, »ker je glasba, niti ne pomišljamo na sredstva, ki se jih je avtor poslužil; toda tudi ta sredstva, zelo smela, imajo svojo realno osnovo. To je pridobitev za našo moderno.«¹⁸

Nadaljnje Vučkovićevo ustvarjanje daje vtis naglice. Idej je bilo veliko, časa premalo. V treh letih, kolikor mu jih je še preostalo, je komponiral številne opuse, med njimi dve simfoniji, balet, sim-

¹⁷ Milojević M., *Povodom jedne manifestacije naše muzičke moderne*, Politika, 21. marca 1938.

¹⁸ ibidem.

fonične poeme. Toda ni več vztrajal na naziranjih, ki jih je zagovarjal v svojih dosedanjih razpravah in dokazal v »Dveh pesmih« in sorodnih skladbah. Že sledeče delo, »Ali Binak«, kaže elemente preloma. Po »Ali Binaku« je metamorfoza šla hitro, brez dilem in zastankov, v glavnem že izven ekspresionističnih stilnih okvirov.

Ko govorimo o povojnem stilnem zaostajanju srbske glasbe, največkrat pozabljamo, da je njene začetke treba iskati že v predvojnih skladbah. Tudi vzroki za prelom so zaznavni že v tistih dilemah, ki se porajajo iz ponovnega postavljanja bistvenih vprašanj o cilju umetnosti, posebno pa o njenem odnosu do revolucije. Te dileme pa so bile že del predvojnega časa. Vsaka umetnostna veja jih je prelomila na svoj način. Omenjeno zaostajanje glasbe za književnostjo in likovno umetnostjo je tu precej manjše. Že od leta 1932 so se slišali vzporedno z avangardističnim zamahom v glasbeni praksi in teoriji tudi drugačni glasovi. Konflikt v stališčih, najprej latenten, postaja okrog leta 1938 odkrit in oster ter se v letu 1939 končuje s teoretičnim, takoj nato pa tudi praktičnim priznavanjem novega realizma.

Tudi v glasbi je mogoče spremljati odmeve idej, ki so v književnosti in likovni umetnosti že pri koncu tretjega desetletja privedle do socialne umetnosti, kritične nasproti nadrealizmu in zelo aktivne vse do prehoda v fazo novega realizma (1935). Misel, da mora umetnost predvsem služiti revoluciji, se je že leta 1936 afirmirala kot teorija, ki ima značaj dogme. Čeprav kot obdobja socialističnega realizma lahko v srbski umetnosti označimo šele čas med leti 1945 in 1948 (v glasbi do 1950), so misli, ki jih je spodbudil znani konflikt v okviru literarne levice, misli, podprte s stališčem, da umetnost mora imeti določeno družbeno vlogo in se mora približati masam, misli, ki jih zasledimo v celi Evropi, že v času novega realizma, torej med leti 1935 in 1941 privedle v beograjskem kulturnem okolju do debat in konfliktov. V času, ko so se v literarnih revijah bojevali zastopniki dveh naziranj o sintezi umetnosti in revolucije, zasledimo na straneh glasbenih časopisov prav tak proces. Bil je na bazi dveh osnovnih dilem, ki sta leta 1939 prerasli v zahtevo: glasbeno delo mora odražati določeno ideologijo in biti v službi revolucije, glasba ne sme in ne more biti privilegij salona in malomeščanstva, temveč mora biti dostopna širšem krogu. Odtod do pojmovanja, da mora glasbeno delo imeti folklorno podlago in da morajo biti izrazna sredstva čimbolj enostavna, ni bilo več daleč. Že leta 1932 je o teh problemih govoril P. Markovac, ki sicer kot izhod še ni priporočil folkloro (to je storil šele 1938), temveč vračanje k realistični metodi, nadaljevanje tradicij Musorgskega in ustrezno vzgajanje publike. Vučkovićeve misli o naprednosti v glasbi so bile v tem trenutku, kot smo videli, še povsem neizkristalizirane. Spet je folkloro v središču pozornosti, zlasti možnosti njene aplikacije s pomočjo sodobnih izraznih sredstev. To je bil najkonkretnjši element, o katerem so srbski avtorji imeli določeno mnenje. V njem so videli antipoda kozmopolitizmu, dekadenci artizma evropskega tipa. Tem problemom

je bila posvečena polemika v Zvuku 1935, ki jo je vodil A. Dobronić. Posebno ostro pa je to vprašanje med leti 1932 in 1934 postavil Živković.¹⁹ V radikalni usmeritvi mlade generacije srbskih avtorjev je videl nevarnost za avtohtono nacionalno kulturo, v njihovem delu nevarno dejavnost in vpliv na okolje, premalo ideološke podlage in malo družbene angažiranosti v njihovi glasbi. Med prvimi v Srbiji je trdil, da se nacionalna glasbena kultura v sredini, ki ima tako malo tradicijo, ne more uspešno razvijati brez vztrajnega in postopnega grajenja na osnovah folklorne in vzpostavljanja kontakta s poslušalci. Vučković je v polemiki z Živkovićem²⁰ zavrnil očitek o premajhni družbeni angažiranosti srbskih avantgardistov in mnenje, da ideologija socialne umetnosti ni v soglasju z artizmom glasbene tehnike in avantgardnih izraznih sredstev. Ta polemika iz leta 1934 kaže, kako malo jasna je bila takrat misel o družbeni funkciji umetnosti in odnosu med ideologijo in izraznimi sredstvi. V naslednjih letih, letih novega realizma v drugih umetnostnih zvrsteh, postajajo tudi v glasbi stvari jasnejše. Levo orientirani skladatelji se odločajo za vprašanje prisotnosti določenega družbenega stališča v svojih delih. Dilema je le v tem, kako naj se izbirajo sredstva, da bi se to moglo realizirati. Vzporedno z največjim zagonom glasbenega ekspresionizma polagoma vstajajo dvomi v njegovo pravilnost. Ko Rajčić, Logar, Ristić intenzivno komponirajo, se kaže v delu Vučkovića, Marićeve in Čolića, ki so izrazito levo orientirani, zastoje. Situacija se posebno zaostri v času 1938-39, ko z ene strani doživlja glasbeni ekspresionizem svoj višek in svoje najčistejše trenutke, z druge pa se v strokovnem tisku razvijajo ideje o potrebnosti drugačne podobe srbske glasbe, neredko v tonu proglosov in lekcij.

Poizkusi afirmiranja socialne ideje na področju glasbe so bili pogosto ponesrečeni, toda misli o družbeni koristnosti in angažiranosti so iz književnosti in likovne umetnosti pomalem le prodirale tudi sem. In kot je bilo treba v literaturi razpravljati o vprašanju nove poetike, tako je bilo tudi v glasbi potrebno iz nebuloznih splošnih izjav in površnih formulacij preiti k jasnejšim stališčem. Te nehvaležne naloge se je lotil Vučković.

Svojo spremembo je realiziral ostro in zavestno in jo pojasnil teoretično. Samo eno njegovo delo, »Ali Binak« iz leta 1939, stoji med skrajno ekspresionističnima Dvema pesmima iz leta 1938 in programske uverture »Ozareni put«, kjer so sredstva že poenostavljena in je forma tradicionalna. Sledi vrsta podobnih del. Teoretična pot pa je bila daljša. Vučković je namreč uvidel, da publika ne more storiti to, kar je storil sam, identificirati napredno ideologijo in sodobni glasbeni izraz. Želel pa se ji je približati in na določen način nanjo delovati. V trenutku popolne politične angažiranosti se je odločil, da na nov način vskladi svoje družbene in politične ideale

¹⁹ Živković M., *Opasne pojave u savremenoj muzici*. Muzički glasnik, 1933, št. 3, 56—59.

²⁰ Vučković V., *Muzički fašizam i njegovi eksponenti kod nas*, v: Studije, eseji, kritike, 1968, 658.

s svojo glasbeno govorico. Skladbe, ki jih poslej piše,²¹ so pravzaprav reakcija na dogajanje okrog njega. Stilno so najbližje neoklasiški, obsegajo elemente romantike, po metodi pa so realistične. Teoretično je prišel do mnenja, da je novi glasbeni realizem okvir, ki najbolj odgovarja srbski glasbi v tem trenutku, socialni tendenci v umetnosti in revolucionarni situaciji v politiki.

Edina skladba, ki govori o Vučkovičevi dilemi v času 1938-39 in navaja prelom, ki je v »Ozarenom putu« že povsem jasen, je uvodna glasba za načrtovani cikel »Došljaci« ali »Pjesme Ali Binaka« na Zogovičev tekst in še nekaj skic za nadaljnji glasbeni tekst. Kot je prej izbiral tekste in vsebine angažirane družbene tematike, tako je bila tudi sedaj izhodiščna točka lirika, ki na senzibilen, a sodoben način govori o življenju Šiptarjev na Kosovu.

Uvodna glasba rapsodične strukture, razdeljena na šest kontrastnih odsekov, še v ničemer glede na glasbeno strukturo ne govori o spremembi tiste Vučkovičeve podobe, ki jo poznamo iz »Dveh pesmi«: atematsko-atonalne, z logiko razpletanja raztrganih, nervoznih linij z velizimi intervali kot osnovo organiziranja glasbenega materiala, brez kakršnekoli aluzije na ambient, v katerem je locirano dogajanje in obsežena mentaliteta ljudi. Za ilustracijo naj bo samo nekaj prvih taktov z dvanajsttonsko uvodno linijo viol velikega razpona, grajeno iz intervalov kvarte, kvinte, none, brez terce ali sekste, z nervoznim ritmom. Vstop prvih in nato drugih violin, s kontrapunktirajočimi linijami iste zasnove, samo še bolj zaostri disonantni zvok.

ANDANTE CON MOTO

Toda, več značilnosti kompozicijske tehnike v nadaljnjem toku uvodne glasbe kot tudi iz skic particelle za prvo pesem ciklusa in

²¹ »Ozareni put« (1939), »Zaveštanje Modesta Musorgskog« za godalni orkestar (1940), balet »Čovek koji je ukrao sunce«, po pripovedki s socialno poanto češkega revolucionarja J. Wolkerja (1940), »Bolnica v julskem jutru« na Zogovičev tekst (1941), »Burevesnik« po Gorkem (1941), II. simfonija s programskim podtekstom, ki govori o vojnih strahotah (1941), kantata-oratorij »Herojski oratorijum« (na fragmente Bune na dahije in Njegoševega Gorskega vijenca), (1942).

pa fragmenti tematskih idej za ostale pesmi, opravičuje klasifikacijo »Ali Binaka« kot prve skladbe, v kateri Vučković že razmišlja o določenem vračanju k tradiciji. Dolgi orgelpunkti, ilustrativne poedivosti, ki jih implicira tekst, mehkejšje linije, v vertikalni vse bolj pogosta konsonantna sozvočja, ponavljanje motivov ali linij v ritmičnih ali intervalskih variantah, vse to govori o novi Vučkovičevi podobi, o iskanju načina, ki naj bi predstavljal logično nadgradnjo tradicionalnih osnov.

Nadaljnje Vučkovičeve orkestralne skladbe samo potrdijo konsekvence, ki so bile pogojene že v tem iskanju. Od takrat pa do leta 1950 je bila srbska glasba v izbiri tèm in oblikovanju glasbenega materiala neoromantična, po metodi pa v okvirih socialističnega realizma. To je bilo obdobje protislovij in kriz, iskanj in dvomov, ki so postopoma prešli v nova valovanja in čvrstejšje impulze, kakršni so se afirmirali po letu 1950.

SUMMARY

The technical and stylistic development of Vojislav Vučković, who belongs to the generation of Serbian composers born between 1900 and 1910, the generation that studied at Prague and that, apart from traditional compositional knowledge, brought with them the wish to advance the avantgarde schoenbergian principles, falls into four phases. The first starts with the time when he finished his studies, the second is represented by the years of independent work up to a stylistic break, the third comprises works which reflect elements of this break, whereas in the fourth comes the stabilization of a new style.

After his first, not yet mature, impressionist composition "Peron" (1928) Vučković, having come to Prague, reveals a more radical orientation in the piano Little Suite (1931); he gives tribute to hindemithian, objectified polyphony that does not rest on any harmonic functionalism. This antiromantic work receives its most consistent continuation in the String Quartet (1932), the chorus "Midday" (1933) and the First Symphony (1933). All three compositions can be considered a preparation for this expressionist Belgrade phase, from the last months of 1933 to the first half of 1939. It is here that his attempts at a structural synthesis of romantic and Haba's elements are most evident. For analysis, the first movement of the String Quartet was used; it is not completely athematic, and Vučković, while freely modifying a ternary form with some sonata touches, strives for expressionist qualities only in the profile of thematics. With linearity in the fore the vertical picture is rather dissonant, being more or less accidental in the flow of independent lines.

It is Vučković's work after his return to Belgrade that "pure", schoenbergian dodecaphonic expressionism is attached to. In the period 1933 to 1939 he actually devoted most of his attention to musical journalism. Wishing to justify all those parametres of avantgarde music that he felt to carry potential creative possibilities of his time, Vučković set a sign of equation between progressive ideology and avantgarde means of expression; composing also in a similar way he only reaffirmed the postulates of the postwar German expressionism. He combined explosive and destructive ideas with sharply expressed tendencies of social protest against inhumanity and unsettled life. Models were at hand also in Serbian lite-

rary surrealism that, after its revolutionary period (1929—1933), had just reached the border of succumbing to the needs of revolution. Vučković now composes little but stylistically pure works within schoenbergian coordinates approximating "Die Erwartung". On the threshold of this creative stage one finds narrative choruses (Melting Steel), but as a composer at his best he shows himself in Two Songs for soprano and wind trio (1938), one of the most worthy works of Serbian prewar expressionism.

Vučković's further development carries traces of haste. During the three years that were left to him he composed many works (two symphonies, a ballet, symphonic poems). However, he did not remain on the standpoint he had been defending in his theoretical works and had proved with the Two Songs and with some other compositions. Already "Ali Binak" contains elements of a break. From now the metamorphosis went quickly, without dilemmas and mostly outside expressionist waters. The theoretical transformation took longer. Vučković realized that the public was not able to do what he had done, that is — to set the sign of equation between progressive ideology and contemporary expression; and on the other hand he wanted to approach and influence the public. At the moment of complete political commitment he chose a new way of bringing his social and political ideals in accord with his musical language. Compositions he writes now are strictly speaking reactions to events around him. Stylistically they come closest to neoclassicism containing also romantic elements, as regards method they are realistic. As a theorist he had come to the conclusion that new musical realism was the most suitable stylistic framework for Serbian music in moments of social tendencies in the arts and of the revolutionary situation in politics.

UDK 785.7 (497.12) Koporc

KOMORNE SKLADBE SREČKA KOPORCA

Roman Leskovic (Ljubljana)

Osnovni problem Koporčeve komorne glasbene dediščine je v še neurejenem številu bibliografskih enot. Problem se odpira že ob diferenci med Koporčevim avtobiografskim registrom kompozicijske ustvarjalnosti,¹ ki ga lahko uporabimo za izhodišče preučevanja komornega kompozicijskega deleža, ter številom ohranjenih komornih skladb, ki dobiva še veliko širše dimenzije ob vključitvi podatkov, katere o Koporčevi komorni ustvarjalnosti prinaša skladateljeva korespondenca. Tako od dvanajstih komornih del iz skladateljevega seznama v pismu iz leta 1936,² skrčenih v že omenjenem avtobiografskem seznamu na štiri bibliografske enote, ostaja danes v Koporčevi glasbeni zapuščini skromno število treh skladb: Epizode za flavto, klarinet in fagot, ki so edina v celoti ohranjena komorna kompozicija, Trio za flavto, fagot in klavir, od katerega se je ohranil samo prvi stavek, in posamezni glasovi godalnega kvarteta. Če v končni fazi raziskovanja problematike o izginulih komornih kompozicijah dopustimo možnost, da je manjkajoča dela skladatelj uničil v težki duševni krizi v zadnjih dneh življenja,³ še vedno ostane

¹ V skladateljevi zapuščini se je ohranil seznam Koporčevih del, katerega je skladatelj po pričevanju njegove vdove uredil okoli leta 1960. V njem so med komornimi deli navedene štiri kompozicije z letnicami nastanka in omembo izvedbe, kolikor je ta obstojala. Te kompozicije so Epizode za flavto, klarinet in fagot, trio za flavto, fagot in klavir v štirih stavkih in dva godalna kvarteta, prvi iz leta 1920 in drugi iz leta 1929.

² Srečko Koporc navaja v pismu skladatelju Stanku Premrlu iz leta 1936 vse svoje do takrat ustvarjene skladbe. Med komornimi deli poleg že omenjenih štirih kompozicij v seznamu iz leta 1960. omenja še sonato za violino in klavir, dve kasakaciji s sedmimi stavki, za katere ni nikjer označena zasedba, tri sonate za violino, godalni kvartet z zborom ter sonato za klarinet, oboe, saksofon, rog in klavir z naslovom Concerto grosso (izvirnik v glasb. odd. NUK v Ljubljani).

³ Skladatelj je nameraval sežgati svoj celotni kompozicijski opus razen nekaj zborov, ki so že bili pripravljeni za tisk in je celo prosil v poslovilnem pismu, naj žena dokonča njegovo uničevalno delo. Tako se je ohranil le skromen del, ki ga ni utegnil uničiti, ker ga je prehitela smrt.

vprašanje, zakaj skladatelj privatni register iz leta 1960 izmed že omenjenih dvanajstih kompozicij omenja samo štiri skladbe, ob čemer obstaja možnost, da je Koporc ustvaril še kako komorno kompozicijo, o kateri nismo odkrili še nikakšnih podatkov. Če ob skladateljevi izredno skrbni urejenosti in pazljivosti ustvarjalnega opusa⁴ skoraj eliminiramo možnost, da so se manjkajoča komorna dela izgubila, nam v nadaljnjem raziskovanju ostajata dve domnevi: da je Koporc v svoj zaključni bibliografski register, podobno kot na klavirskem in vokalnem področju, uvrstil samo dela, ki so se mu zdela res dovršena, oziroma da so neuvrščene skladbe ostale v rokopisu nedokončane. Zadnjo domnevo lahko potrdimo s podatki iz Koporčeve korespondence, ki se nanaša na izgubljene komorne partiture. Tako v pismu Stanku Premrlu iz maja 1929 leta Koporc poroča, da piše sonato za violino in klavir ter Concerto grosso za pihalni kvintet. Dobrih štirinajst dni kasneje pa v naslednjem pismu poroča, da piše že tudi godalni kvartet z zborom ter Divertimento za flauto, klarinet in fagot, medtem ko ima v načrtu še ostalo sonato za klavir.⁵ Ob tako obsežnem ustvarjalnem konceptu, ki je sredi leta 1929, to je v obdobju zaključnih študij pri profesorju Rudolfu Karelju v Pragi, skoraj gotovo obsegal tudi ostala področja kompozicijskega snovanja,⁶ je možnost o nedokončanih osnutkih posameznih komornih del močno utemeljena. V obeh primerih, bodisi da je Koporc nedokončane osnutke oziroma manj kvalitetna dela uničil še pred nastankom že omenjenega privatnega seznama ali pa v duševni krizi ob koncu življenja, ko je uničeval tudi kompozicije, ki jih je prvotno uvrstil v svoj avtobiografski register,⁷ nam danes ostaja v skladateljevi zapuščini skromno število dveh celotnih in ene delno ohranjene kompozicije.⁸

V najširšem smislu obsega Koporčeva komorna ustvarjalnost obdobje med 1920. letom, ko nastane po doslej nam znanih podatkih prvi godalni kvartet, in letom 1936. Nato se je namreč Koporc začel posvečati predvsem publicistični in pedagoški dejavnosti, medtem ko se je na kompozicijskem področju njegovo udejstvovanje skrčilo na polje vokalne glasbe. Tako po letu 1936 ni podatkov o kompozicijah s področja komorne glasbe, razen osmih skladbic za Orffov instrument-

⁴ Koporc je bil zelo natančen, kar se odraža tudi v odnosu do kompozicijskega opusa. V zapuščini je ohranjen dnevnik, v katerem je skladatelj zbiral oziroma vanj zapisoval najmanjše podrobnosti v zvezi s svojim glasbenim udejstvovanjem. Po pričevanju vdove je bilo zanj tudi značilno, da svojih skladb ni nikoli posojal oziroma dajal komu v oceno. Prav tako razen za Epizode za flauto, klarinet in fagot ni podatkov o izvedbi posameznih komornih del, kar bi vse lahko bilo vzrok za izgubo določenih skladb.

⁵ Prim. gradivo v glasb. odd. NUK v Ljubljani.

⁶ Korespondenca, ki se nanaša na obdobje Koporčevih zaključnih študij, prinaša tudi podatke o klavirskih in orgelskih delih (prim. gradivo v glasb. odd. NUK v Ljubljani).

⁷ Te kompozicije so kvartet iz leta 1920, trije stavki Tria za flauto, fagot in klavir ter partitura godalnega kvarteta.

⁸ Prim. op. 1.

tarij iz leta 1936 ter nekaj kratkih osnutkov Suite za godalni orkester iz leta 1952.⁹ Godalni kvartet iz leta 1920 se kot prva znana Koporčeva komorna kompozicija, ki nam bi lahko odprla pogled v Koporčevo najzgodnejše skladateljsko obdobje, ni ohranil. Domnevamo, da je to delo, ki ga je skladatelj v seznamu svojih komornih skladb označil s številko ena kot prvi godalni kvartet v treh stavkih (Allegro, Andante con variazioni, Vivace). Verjetno je Koporc to kompozicijo uničil v že omenjenem duševnem stanju. Kompozicija bi bila za preučevanje njegovega komornega stavka zanimiva predvsem ob dejstvu, da jo je uvrstil v svoj bibliografski seznam, kar dopušča domnevo, da jo je ob že nakazani možnosti, da je v svoj zaključni seznam uvrstil samo najbolj kvalitetna dela, smatral za dobro delo. Medtem ko iz obdobja med leti 1920 in 1929 ni podatkov o kompozicijah s področja komornega ustvarjanja, predstavlja leto 1929 višek Koporčevega komornega kompozicijskega snovanja. V tem letu je napisal poleg številnih pozneje uničenih partitur tudi ves ohranjen komorni kompozicijski delež, to je prvi stavek Tria za flavto, fagot in klavir, godalni kvartet in Epizode za flavto, klarinet in fagot. Kot prvo izmed naštetih komornih skladb lahko po nastanku smatramo Trio za flavto, fagot in klavir, ki nosi na originalu datum 27. I. 1929.¹⁰ Ohranjen je samo prvi stavek. Da je bila skladba komponirana v štirih stavkih, izvemo iz skladateljevega pisma z dne 22. 2. 1929. leta, ko poroča, da bo absolviral s komornim triom v štirih stavkih: Allegro, Antante, Scherzo in Finale.¹¹ Omenjen podatek potrjuje pismo Stanku Premrlu tri mesece pozneje, ko Koporc sporoča, da so na absolventskem koncertu izvedli njegov Trio za flavto, fagot in klavir v štirih stavkih poleg Prologa in Fuge za orgle,¹² pa tudi preprosto dejstvo, da je skladatelj v izvorniku pod naslov pripisal rimsko številko ena, kar naj bi označevalo prvi stavek. Ali so bili zadnji trije stavki Tria za flavto, fagot in klavir uničeni v zadnjih dneh skladateljevega življenja ali pa so se izgubili že poprej, ostaja vprašanje.

Analiza ohranjenega stavka izpričuje, da je Koporc nadaljeval v smeri iskanja nove, k ekspresionističnemu glasbenemu izrazu težeče glasbene miselnosti, katere začetne poteze je verjetno spoznal že v času študija pri Mariju Kogoju v Ljubljani in ki jih je v Pragi, enem izmed takratnih vodilnih evropskih glasbenih centrov, v času študija pri profesorju Karelju lahko še razširil. Iskanje novih zvočnih kombinacij kot odraz približevanja ekspresionistični glasbeni miselnosti zasledimo že v uporabi instrumentov, ki jo kaže partitura Tria. Flavta in fagot, brez njunih različkov piccola in kontrafagota, pihali s skrajno različnima zvočnima poljema, v kombinaciji s klavirjem, prinašata zanimivo barvno paletu. Novemu glasbenemu izrazu Koporc podredi tudi formalno zasnovano komornega tria, čeprav bi o omenjenem kompozicijskem elementu laže razpravljali, če bi se ohranili vsi štirje

⁹ Prim. gradivo v priv. arhivu pri pokojnikovi vdovi.

¹⁰ Prim. gradivo v priv. arhivu pri skladateljvi vdovi.

¹¹ Prim. pismo Stanku Premrlu v glasb odd. NUK v Ljubljani.

¹² Prim. Koporčevo korespondenco, ibid.

stavki. Z oblikovnega pogleda je forma Tria za flavto, fagot in klavir mozaično razbita ter rase iz svobodnega oblikovanja in razvijanja motivičnih jeder. Ta jedra so v glavnem kratke, razpoložensko diferencirane glasbene misli, ki rasejo brez vsakršne periodizacije in oblikovne urejenosti v smislu klasične večdelnosti, s čemer nastaja pendant ekspresionističnemu hitremu menjavanju razpoloženskih stanj. Kljub na videz oblikovni neurejenosti kot posledici kopičenja najrazličnejših glasbenih misli odkrivamo ob podrobnejši analizi v kompozicijskem stavku Tria za flavto, fagot in klavir Koporčevo zavestno težnjo, da ohrani ne glede na številne glasbene misli v celotni kompoziciji določeno oblikovno napetost, s čemer se skuša izogniti možnosti prevelike fragmentarnosti. Tako poleg sorodnih ritmičnih obrazcev v prvi polovici Tria uporablja v drugem delu značilen kratek motiv v ritmični kombinaciji dveh osmink in treh četrtink, ki ga prenaša iz instrumenta v instrument, vselej dvakrat dosledno ponovi in nato razširi v nekak specifičen tematski material (prim. a, b, c).

FLAVTA

FA GOT

KLAVIR

Značilno je, da je prvi del kompozicije po izboru kompozicijskih sredstev veliko manj radikalen od drugega. Najočitneje se to kaže z njenim pomenskim nosilcem, melodiko, ki z doslednim ponavljanjem določenih glasbenih misli, ozkim ambitusom v melodiji, sekvenciranjem in polifonskim prenašanjem iz instrumenta v instrument še predstavlja trdno povezavo s postromantičnim kompozicijskim nazorom. Na drugi strani se postromantičen glasbeni izraz razodeva v še popolnoma tonalnem koncipiranju skladbe, ki je s harmonskega pogleda kljub temu, da skladatelj ne predpiše tonalitete, grajena po prevladujočem terčnem načelu, veliko manj pa ekspresionistično, kvartno oziroma z dodanimi sekundami. Ob tem je treba omeniti, da nasproti akordiki in z njo povezanim monodičnim načelom kaže Koporč afiniteto do razširitve akordike v polimelodičnem smislu s polifonskim prepletanjem več melodičnih linij hkrati. Nedvomno bi analitični pristop in stilno estetska opre-

delitev kompozicije bila temeljitejša v primeru, ko bi imeli na razpolago celoten Trio za flavto, fagot in klavir. Vendar že analiza ohranjenega prvega stavka odkriva skladateljevo iskanje nove, ekspresionistično obarvane glasbene zvočnosti, ki se ji Koporc deloma približa na posameznih mestih v drugi polovici stavka, medtem ko je, gledano v celoti, Trio za flavto, fagot in klavir zasidran še v trdnem okvirju postromantične kompozicijske gradnje.

Naslednja Koporčeva komorna kompozicija, ki se je ohranila v skladateljevi zapuščini, so Epizode za flavto, klarinet in fagot. Epizode so tudi edina v celoti ohranjena komorna skladba in hkrati edino Koporčevo komorno delo, ki je izšlo v tisku.¹³ Po podatku v skladateljevem seznamu so Epizode za flavto, fagot in klarinet nastale leta 1929, kar potrjuje podatek iz Koporčevega pisma junija leta 1929, ko skladatelj poroča, da bodo Epizode kmalu gotove.¹⁴

Divertimento za flavto, klarinet in fagot ima pet stavkov. Prvi stavek je skoraj v celoti pisan v 3/4 taktu ter je brez močnejše formalne zasnove. Naslov Fantazija, ki ga je prvotno skladatelj pripisal k skladbi, mu ustreza. Po karakterju lahko stavek razdelimo na dva dela. Prvi obsega približno polovico in je živahnejši z značilnim ritmom osminke in dveh šestnajstink (prim. d), drugi je spev-



nejši, kar skladatelj na začetku omenjenega dela označi z izrazom *calmo* (prim. e). Melodičen motiv v značilni povezavi osminke in



dveh šestnajstink se najprej oglasi v klarinetu. Po dveh taktih se isti motiv ponovi za čisto kvarto višje v flavti, medtem ko melodija v

¹³ Delo je bilo natisnjeno pri DSS leta 1966. Ohranjeni sta dve skladateljevi lastnoročno pisani partituri, izmed katerih eno hranijo v glasb. odd. RTV Ljubljana, drugo pa ima pokojnikova vdova. Poleg partiture so v zapuščini ohranjeni tudi posamezni parti, ki so služili izvedbi na Radiu Ljubljana 3.12.1936. Zanimivo je, da v partituri, ki jo hranijo v glasbenem arhivu RTV Ljubljana, kakor tudi na glasovih, ki so služili za izvedbo, nosi skladba naslov *Divertimento* in da so posamezni stavki označeni z naslovi *Fantazija*, *Intermezzo*, *Fuga*, *Humoreska* in *Finale concertant*. Z izrazom *Divertimento* je skladatelj označil skladbo tudi v svojem privatnem seznamu, ki ga leta 1936 pošilja Stanku Premrlu. V partituri, ki jo hrani skladateljeva vdova, kakor tudi v izdaji, je skladba označena z naslovom *Epizode*, brez naslovov k posameznim stavkom. Zakaj je skladatelj v partituri, iz katere je bilo delo tudi natisnjeno, preimenoval *Divertimento* v *Epizode* in hkrati opustil posamezne podnaslove, ki dobro označujejo karakter posameznih stavkov, ni mogoče pojasniti.

¹⁴ Prim. v glasb. oddelku NUK v Ljubljani.

klarinetu preide v spremljevalni kontrapunkt. Melodični motiv v flavti je v primerjavi s klarinetom podaljšan za en takt z materialom iz spremljevalnega kontrapunkta, tako da vstopi fagot s temo, ki je za oktavo nižja od teme v klarinetu, šele po treh taktih. Kontrapunkt v fagotu je skrajšan in po dveh taktih vmesnih pasaž, ki se prenašajo iz instrumenta v instrument, preidemo k drugi, mirnejši polovici prve Epizode. Spevno melodijo, ki jo najprej prinese flavta, po štirih taktih prevzame fagot, nakar melodija poteka v značilnem triolskem ritmu v glavnem med fagotom in klarinetom, proti koncu pa se pridruži spet flavta. Zaključek prvega stavka predstavljajo glissandi v velikih skokih med flavto in klarinetom.

Drugi stavek s prvotno oznako Intermezzo je lahkoten Allegro s konstantnim ritmom v 2/4 taktu, ki se le na treh mestih za trenutek spremeni v 3/4. Začetek predstavljata dve šestnajstinski pasaži v vseh instrumentih, nato pa vodita klarinet in fagot v oktavah melodijo dalje. Po dveh taktih se zopet oglasi, podobno kakor na začetku, z značilnimi šestnajstinskimi pasažami flavta, medtem ko klarinet in fagot preideta v osminski kontrapunkt. Iz spremljevalnega kontrapunkta fagot po štirih taktih podvoji v oktavah melodijo v flavti, klarinet pa se pripravlja, da prevzame melodijo, v dvanajstem taktu jo dokončno prevzame z melodičnim motivom v značilni povezavi dveh osmink in štirih šestnajstink, katerega v naslednjem taktu ponovi fagot, nato še flavta nadaljuje s podobno motiviko v naslednjem 3/4 taktu. Za drugo polovico prvega dela stavka skladatelj uporabi značilen ritmičen motiv osminke in dveh šestnajstink, ki se povezuje bodisi s četrtrinko, dvema osminkama ali osminko triolo ter se z melodijo prenaša iz glasu v glas. Sledi šest prehodnih taktov k drugemu delu Epizode, kjer skladatelj nadaljuje z že znanim ritmičnim obrazcem, ki ga prinaša v oktavnih postopih flavta, medtem ko klarinet in fagot igrata kontrastno spremljavo v daljših vezanih notah. V zadnjem taktu prehoda prinese fagot šestnajstinski predtakt k nekoliko spremenjeni motiviki iz začetka, kjer avtor zadnjič uporabi značilen ritmični motiv osminke in dveh šestnajstink. Drugi del je krajši od prvega in po začetnih štirih taktih tudi melodično spremenjen. Zadnjih devet taktov predstavlja zaključek stavka. Tu ni izrazite melodije, skladatelj s pogosto uporabo sinkopiranega ritma in glissanda v vseh treh instrumentih pripravlja konec.

V tretji Epizodi se skladatelj odloči za troglasno fugo, ki je izredno zanimivo grajena. Kratko, ritmično izrazito temo najprej v ekspoziciji prinese fagot (prim. f). Že v ekspoziciji je uporabljena



stretta, ko se oglasi klarinet, ki transponira temo za malo septimo višje še preden fagot temo izpoje do konca. Skladatelj uporablja dve vrsti kontrapunkta. Prvi kontrapunkt, ki ga prinese fagot ob se-

kvenčnem vstopu klarineta, je v značilni povezavi treh osmink in dveh šestnajstink (prim. g), drugega prinese fagot, ko temo prevzame



flavta in ga karakterizira ritmična figura dveh šestnajstink in osminke med dvema osminkama pavzama, ki nadaljuje z značilno punktirano osminko in dvaintridesetinko (prim. h). Kontrastno začetku,



ko je klarinet vstopil, še preden je temo do konca zaigral fagot, se flavta ne oglasi s temo, ki je za oktavo višja od začetne teme v fagotu, takoj ko temo izpoje klarinet; medtem klarinet zaigra še en takt kontrapunkta. Ko prevzame temo flavta, klarinet nadaljuje z ritmično in melodično nekoliko variiranim prvim kontrapunktom, fagot pa prevzame drugi kontrapunkt. Po štirih taktih je konec ekspozicije in po dveh taktih prehajalnega kontrapunkta sledi izpeljava. Spet se, podobno kakor v ekspoziciji, s temo, ki jo skladatelj transponira za čisto kvinto navzdol, najprej oglasi fagot, klarinet nadaljuje s prvim kontrapunktom, ki je sekvenčno za čisto kvarto višji, flavta pa prevzame drugi kontrapunkt. Naslednji vstop teme analogno ekspoziciji prinese klarinet, ki se podobno kontrapunktu oglasi za čisto kvarto višje. Tokrat flavta nadaljuje z drugim kontrapunktom, vstop teme v flavti skladatelj kakor poprej v klarinetu transponira za čisto kvarto navzgor. Ko flavta temo izpoje, sledi šest taktov vmesnega kontrapunkta v značilni povezavi dveh osmink in dveh šestnajstink. Stretta kontrastno ekspoziciji in izpeljavi začenja z vstopom flavte. Takoj v drugem taktu sinkopirano vstopi s temo klarinet, podobno kakor flavta, za čisto oktavo više kot v ekspoziciji. Fagot prinese temo v obliki inverzije za sekundo navzdol. Spet pride do strette med vstopom klarineta in flavte v naslednjem taktu, nato pa skladatelj zaključuje fugo z elementi iz teme, ki se prenašajo iz instrumenta v instrument; malo pred koncem se tema še enkrat v celoti oglasi v klarinetu.

Četrta Epizoda je ritmično in melodično razgiban stavek igrivega karakterja, kar prvotno skladatelj poudari s pripisom Humoreska. Oblikovno je stavek trodelen. Začetek prvega dela predstavlja lahkotna melodija v solo flavti, z značilnimi velikimi skoki, ki poudarjajo šaljiv karakter Epizode ter s stalnim izmenjavanjem 2/4 in 3/4 takta (prim. i). V celotnem prvem delu ima vodilno vlogo flavta in sta ji klarinet in fagot s svojo kontrapunktično spremljavo le v harmonsko oporo. Pri tem nastajajo najrazličnejša sozvočja s po-



gosto uporabo kvintakordov in septakordov, v povezavi z ostalimi disonančnimi harmonskimi sozvočji, kar poudarja značaj humoreske. Po vmesnem taktu solo fagota sledi kontrasten srednji del, ki ga skladatelj v partituri označi z izrazom *dolce*. Spevno melodijo začena s sekvenčno ponovljenim melodičnim motivom v flavti in klarinetu, jo nato za trenutek prekine z dvema ritmično bolj razgibanima taktoma, ki spominjata na prvi del stavka in kjer instrumenti vstopajo z osminkami drug za drugim, ter nato nadaljuje v flavti in fagotu. Po šestih taktih melodijo prevzame solo fagot, jo vodi skozi štiri takte in v zadnjih dveh taktih srednjega dela spet prepusti flavti in fagotu, ki ponovita zaključni motiv osminke in šestnajstinske triole v klarinetu, s čemer preidemo v tretji del Epizode, ki je reminiscenca prvega dela. To je živahen, ritmično razgiban del, ki ima prav toliko taktov kakor prvi del in zelo podobno kontrastno menjavo dvo- in tričetrtinskega takta. Zadnjih šest taktov predstavlja neke vrste codo. Medtem ko fagot nespremenjeno ponavlja ritmični obrazec v intervalu čiste kvinte, prinašata ostala instrumenta kromatične oktave postope, ki v predzadnjem taktu preidejo v interval čiste kvarte, nakar se stavek v oktavah zaključí.

Zadnji, peti stavek je skladatelj prvotno označil kot *Finale concertant*, kar ustreza značaju Epizode, ki je res slovesen zaključek Tria za flavto, klarinet in fagot. Formalna zasnova je trodelna. Prvi del po obliki spominja na rondo nižjega tipa. Osnovna tema rondoja je kratek dvotaktni motiv, ki se dvakrat ponovi in ki ga prineseta flavta in klarinet najprej v tercah, pozneje pa ga nadaljujeta v oktavah (prim. j). Tema ima lahkoten, skoraj plesni značaj, kar kaže



tudi značilna plesna spremljava staccato not v fagotu (prim. k). Po



dosledni ponovitvi teme sledi prva medigra, ki je podobno kakor osnovna tema rondoja dvotaktna in se prav tako dosledno ponovi (prim. l). Kakor sta poprej flavta in klarinet prinesla osnovno temo



rondoja najprej v tercah, nato pa so sledili ostavni postopi, tudi v medigri skladatelj analogno uporabi med klarinetom in flavto v prvih tonih ozir. notah postop oktave, ki nato preide v interval čiste kvinte. Med osnovno temo rondoja in prvo medigro je precejšnja sorodnost, kar pripomore k enovitosti celotnega prvega dela stavka. Ko se po štirih taktih medigra zaključi, sledi spet štiri takte obsegajoča, dosledno ponovljena osnovna tema rondoja. Sledi druga medigra, ki po karakterju spominja na prvo (prim. m), analogno



skladatelj uporabi dosledno ponavljanje melodičnega motiva, samo da se tokrat motiv oglasi le v zgornjem glasu, spodnja dva pa imata na začetku kontrapunkt v oktavah; pozneje prevzame fagot ostinatni plesni ritem podobno kakor ob osnovni temi rondoja. Zadnja dva takta medigre sta spet prehod k osnovni temi rondoja; zanimiv je zadnji takt medigre, ki melodično in ritmično spominja na uvod zadnje Epizode. Po štirih taktih osnovne teme sledi prehod k srednjemu, spevnemu delu, ki ga skladatelj v partituri označi z izrazom cantabile. Na začetku tega dela uporabi spveno, impresionistično občuteno melodijo, ki jo v obliki kanona prineseta flavta in fagot, medtem ko ju klarinet spremlja z ostinatno ritmično figuro sinkopiranih šestnajstink in četrтинke. Ko fagot izpoje melodijo do konca, se neposredno priključi motivika iz medigre prvega dela. Tako je na začetku dosleden začetek prve medigre v zgornjih dveh instrumentih, nekoliko variira le spremljevalni kontrapunkt v fagotu, po enem taktu pa se nadaljuje motivika iz kontrapunkta k drugi medigri. Tako skladatelj logično pripravlja pot za nastop druge medigre, ki nastopi po štirih taktih za veliko sekundo niže kakor v prvem delu stavka. Takoj v naslednjem taktu uporabi v fagotu in klarinetu dosledno kontrapunkt iz druge medigre, medtem ko melodija v flavti nekoliko variira. Na ta način avtor skoraj dosledno ponovi drugo

medigro iz prvega dela in učinkovito poveže njen konec z začetkom zadnjega dela Epizode, ki je nekoliko skrajšana repriza prvega dela. Osnovna tema rondoja se tokrat oglasi le dvakrat, z eno samo ponovitvijo prve medigre. Sledi zaključek Epizode, kjer je uporabljena motivika iz druge medigre.

Analiza posameznih kompozicijskih elementov Divertimenta za flavto, klarinet in fagot odkriva v primerjavi s Triom za flavto, fagot in klavir precejšen korak v osvajanju ekspresionističnega glasbenega izraza. Skladatelj se osvobodi postromantičnih elementov, ki so še prevladovali v Triu za flavto, fagot in klavir. Zanimivo je, da se v Epizodah za flavto, klarinet in fagot podobno kakor Osterc rad namlanja na stare forme (fuga, rondo), značilno pa je tudi, da podobno kakor Osterc, v posameznih stavkih uporablja izrazito trodelnost in neke vrste reprizo prvega dela. Melodija se popolnoma otrse postromantične periodizacije in gradi nov ekspresionistični izraz na mozaičnem prepletanju kratkih ritmično izrazitih melodičnih motivov. Medtem ko je v Triu za flavto, fagot in klavir klavir z akordično spremljavo predstavljal še pendant postromantičnim harmonskim konstrukcijam in so bili akordi funkcionalne, na terčnem sistemu grajene harmonije, še izdatno prisoten element, v Epizodah tradicionalnih harmonskih konstrukcij skoraj ni več oziroma so kontrast k vertikalnim tvorbam, ki so plod polimelodičnega prepletanja. Še bolj kot v kompozicijsko tehničnem pa je razpon med Triom za flavto, fagot in klavir ter Epizodami za flavto, klarinet in fagot očiten v izraznem smislu. Tako se z ozirom na izrazno komponento kaže, kakor da Koporc v Triu za flavto, fagot in klavir še ne teži za globljim muzikalnim izrazom, temveč mu gre predvsem za iskanje modernejših kompozicijsko tehničnih prijemov. Lahko rečemo, da je v Triu za flavto, fagot in klavir poudarek na tehnični zasnovi kompozicije, kar je ob dejstvu, da je skladba Koporčevo diplomsko delo, torej rezultat študija s poudarkom na tehnični strani ustvarjalnega procesa, precej razumljivo. Nasprotno Triu za flavto, fagot in klavir Koporc v Epizodah tehnični element podredi izraznemu in iz absolutne muzikalne atmosfere preide v skoraj programski svet, ki ga kažejo že prvotni podnaslovi (Fantazija, Intermezzo, Fuga, Humoreska in Finale concertant). Seveda tu ne moremo govoriti o nekem zunanjem, izvenmuzikalnem programu, temveč gre za notranja, ekspresivna glasbena stanja, ki so v skladu s skladateljevim ustvarjalnim obdobjem in njegovim stilnoestetskim nazorom. Tehnična struktura kompozicije je podrejena muzikalnemu izrazu. Tako v prvem stavku Koporc poudarja fantazijski element s svobodno koncipirano, ritmično prosto melodijo. V drugem stavku poudarja bežno razpoloženje Intermezza z gibkimi kratkimi pasažami v posameznih instrumentih. Za Humoresko so značilni veliki skoki v melodičnem gibanju in duhovito prepletanje disonantnih in konsonantnih polimelodičnih pasusov, briljanten značaj zadnjega stavka, Finale concertant pa poudarja iskriva osnovna tema, ki se v obliki rondoja ponavlja skozi celoten stavek.

Zadnja komorna kompozicija, od katere so ohranjeni le posamezni glasovi, je godalni kvartet z naslovom Suita. Pojavlja se vprašanje, če je to kvartet, ki ga je skladatelj v svojem bibliografskem registru označil kot Suito za godalni kvartet iz leta 1929. Če namreč sledimo Koporčevi korespondenci s Stankom Premrlom, vidimo, da je skladatelj v tem letu res pisal godalni kvartet z naslovom Suita, vendar v kombinaciji z zborom, ki ga je tudi dovršil.¹⁵ To potrjuje seznam iz leta 1936,¹⁶ kjer Koporc med komornimi deli omenja tudi kvartet z zborom iz leta 1929, na drugi strani pa tudi članek Zorka Prelovca v Zborih iz leta 1933, kjer Prelovec v kratkem orisu Srečka Koporca omenja njegov godalni kvartet z zborom kot pomembno delo.¹⁷ Vsekakor godalni kvartet v Koporčevi zapuščini ni identičen s podatki o godalnem kvartetu z zborom iz leta 1929, če postavimo možnost, da so se poleg partiture izgubili tudi posamezni glasovi. Ohranjen kvartet ima nareč dva stavka, po že omenjenih podatkih pa je bila Suita za godalni kvartet z zborom v treh stavih. Ravno tako pa že sama faktura ohranjenega kvarteta ne kaže, da bi bil kje dodan zborovski part. Malo je možnosti, da je to kvartet, katerega je v seznamu iz leta 1936 Koporc označil kot tretji godalni kvartet, ki je brez naslova in nosi samo letnico 1936, saj bi skladatelj ob svoji že poznani natančnosti in pazljivosti k letnici verjetno pripisal naslov Suita ter v svojem privatnem registru tudi kvartet označil s pravilno letnico nastanka. Tako domnevamo, da je skladatelj leta 1929 poleg neohranjenega godalnega kvarteta z zborom napisal še drug godalni kvartet, ki mu je prav tako dal naslov Suita. Kot smo že omenili, so v skladateljevi zapuščini ohranjeni le prepisi posameznih glasov,¹⁸ ki zaradi napak v partih otežkočajo natančnejšo analizo. Analitični pristop ne odkriva bistvenih sprememb oziroma specialnih odklonov v primerjavi z Epizodami za flavto, klarinet ter fagot. Še največji odklon lahko opazimo v vertikalnem smislu, kjer se Koporc s širjenjem tonalnih mej že odmakne od funkcionalne harmonije, ki je bila v

¹⁵ Prim. gradivo v glasb. odd. NUK v Ljubljani.

¹⁶ Prim. *ibid.*

¹⁷ Prim. Zbori, 1933 št. 3, str. 15.

¹⁸ V zvezi z izgubljen partituro je zanimiv naziv »Pax et Ars«, ki ga je skladatelj pripisal poleg naslova k posameznim glasovom. Po pričevanju skladateljve vdove naj bi omenjen izraz pomenil šifro, s katero je skladatelj označil delo za kompozicijski natečaj. Koporc je namreč rad pošiljal svoja dela na razne skladateljske natečaje in je po podatku v dnevniku tudi dobil nagrado za vokalno delo Vigilija. Glede na obravnavani kvartet je zanimiv razpis v Cerkvem glasbeniku iz leta 1936 (prim. CG, 1937, št. 5, 102), v katerem Elisabeth Sprange Colidge iz Washingtona razpisuje glasbeno nagrado v vrednosti tisoč dolarjev za godalni kvartet brez klavirja. Tekmovanja so se lahko udeležili skladatelji vseh narodnosti. Da je skladatelj sodeloval oziroma vsaj nameraval sodelovati v tem natečaju z obravnavanim kvartetom, na to navaja neka zanimivost v naslovu kompozicije. V naslovu je namreč v oklepaju pripisal »string quartet«, s čemer je morda želel poudariti, da je to godalni kvartet brez klavirja, kakor so zahtevale propozicije konkurza. V tej možnosti, za katero pa nimamo konkretnjših dokazov, lahko iščemo tudi razlog za izgubo partiture.

Epizodah še precej navzoča. Vsa skladateljeva pozornost je v kvartetu usmerjena v horizontalno, kjer polimelodično prepleta melodično izrazite glasbene misli. Podobno kot v Divertimentu so te kratke, z značilnimi velikimi skoki v ambitusu ter v ponavljajočih ritmičnih obrazcih, med katerimi že zopet srečamo za Koporca značilen ritem povezave osminke z dvema šestnajstinkama ter osminsko triolo. Podobno kot v Divertimentu ter Triu za flavto, fagot in klavir tudi v godalnem kvartetu prevladujejo drobne notne vrednosti, ki dajejo kompoziciji motoričen značaj, kateremu Koporc za kontrast v codi prvega in uvodu drugega stavka priključi daljše legato note z izrazitejšo uporabo homofonega principa ter občasno uporabo akordov tradicionalnega harmonskega stavka. Z izrazito trodelnostjo v prvem stavku kaže godalni kvartet sorodnost z Divertimentom oziroma Epizodami tudi s formalnega stališča. Kljub skromnemu številu ohranjenih komornih del, ki na prvi pogled predstavljajo problem za dokončno ovrednotenje Koporčevega komornega opusa, vidimo, da ta skromnost ni tako pomembna za oznako Koporčeve komorne ustvarjalnosti. Vse ohranjene komorne skladbe so podobno kakor uničene kompozicije nastale v istem obdobju, to je skoraj v celoti v času študija na praškem konservatoriju oziroma prva leta po vrnitvi v domovino do leta 1936, ko nastane po doslej nam znanih podatkih Koporčeva zadnja komorna skladba. Ker razen ene kompozicije ni podatkov o njegovih komornih kompozicijah iz obdobja pred letom 1929, hkrati z dejstvom, da v glavnem ves ohranjen komorni kompozicijski delež razen rahlega razpona v uporabi posameznih kompozicijsko tehničnih elementov od postromantike proti ekspresionističnemu glasbenemu snovanju med seboj ne kaže določenih specialnih odklonov, lahko domnevamo, da so tudi uničene kompozicije vsebovale značilnosti, ki jih odkrivamo z analizo ohranjenega komornega opusa. Čeprav s kvantitativnega stališča Koporčev komorni opus ni obsežen, pa primerjava tehnične koncipiranosti kakor tudi izrazna komponenta v Epizodah uvršča Koporca v vrsto domačih glasbenih ustvarjalcev, ki jim na komornem področju pripada pomembna vloga osvajanju nove, ekspresionističnemu občutju pripadajoče glasbene miselnosti, Koporc v svojih komornih delih ne eksperimentira in ne uporablja novih kompozicijskih tehničnih elementov za vsako ceno. Izhaja iz postromantike, pri čemer ga vedno bolj nasičen glasbeni izraz vodi k širjenju meja v rabi posameznih postromantičnih kompozicijskih elementov ekspresionistične narave, čeravno še vedno na trdnih temeljih tradicije.

SUMMARY

Srečko Koporc belongs to that generation of Slovene composers whose best creative period falls into the third, fourth and fifth decade of the 20th century. He wrote vocal, piano and chamber compositions. It is important to note that at that time he was one of the few Slovene composers who were introducing expressionist elements into their post-

romantic idiom. Compositions in the field of chamber music were written in the period between 1929, when, according to hitherto known data, his First String Quartet was written, and 1936. The main problem of Koporc's chamber legacy is the rather small number of compositions that have survived; suffering from a deep mental crisis he destroyed a number of them in the last days of his life. Thus, out of the twelve chamber compositions attested up to today only three remain: Episodes for flute, bassoon and clarinet, Trio for flute, bassoon and piano (only the first movement) and the First String Quartet entitled The Suite. The number of preserved chamber compositions might seem too modest for an adequate stylistic evaluation of Koporc's chamber work. Still, all these compositions, similarly to those destroyed, were written during the same period, that is between 1929 and 1936. As there are no indications of chamber compositions before 1929 (except of one), and if one takes into account the fact that the surviving compositions reflect only light deviations from the postromantic-expressionist stylistic span in regard to the compositional technique, it may be assumed that the destroyed compositions contained characteristics similar to those of the surviving material. A comparison between the technical and expressive qualities of the Episodes for flute, clarinet and bassoon again justifies Koporc's inclusion among those Slovene composers who espoused new, expressionist ways of thinking in chamber music. Coming from postromanticism and writing in a turbid musical language he sought for new horizons. However, based in tradition, he never used new technical elements for the sake of novelty and in his chamber works he never experimented.

UDK 78.03 (497.12) Ramovš

THE STYLISTIC ORIENTATION OF PRIMOŽ RAMOVŠ

Andrej Rijavec (Ljubljana)

The title of the present article appears to be reasonably clear. Still, from the very beginning one could take completely relative courses if one questioned conceptions such as "style", "orientation" or "stylistic orientation", conceptions which have been over and over again but neither completely nor satisfactorily defined. As many authors, so many variants, be it one consults Yugoslav lexical literature where in the Musical Encyclopaedia (Muzička enciklopedija) under the entry "style" one reads that "style in music is the totality of creative traits which distinguishes the activity of one composer from the activity of others"¹ be it that one consults such a standard reference work as *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*; here under "Definition" one finds: "Der Stil einer Komposition ist eine unterscheidende Eigenschaft, die die Eigenart der Kräfte, welche eine Musik gestaltet haben, darstellt"; a little further it is conceded that style can be considered also in a "purely objective sense", i. e. it can be defined through concrete structural characteristics.² Or, for example, *Enciclopedia della musica, Ricordi*: "Stile — L'insieme dei caratteri che concorrono a definire l'individualità di un artista creatore, di un'opera, di un periodo".³ In his *Harvard Dictionary of Music* Willi Apel disposes of the problem with the help of Webster's dictionary — "Distinctive or characteristic mode of presentation, construction or execution in any art",⁴ whereas *Grove's Dictionary of Music and Musicians* apparently evades this tricky question. And so on and so forth. The theoretical points of departure for this subject thus appear to be unsolved and this could logically lead to the conclusion that it is really futile to pursue this task, for if the initial criteria are not clear and solid what can be then said about the superstructure! Still, in spite of inadequate "tools" let us set to work so that we

¹ Vol. 2, Zagreb 1963, 644.

² Bd. 12, 1965, 1302.

³ Vol. 4, Milano 1964, 290

⁴ Cambridge, Mass. 1958, 714.

keep in mind the fogginess of stylistic epitheta, which means that stylistic labelling will be used only as an auxiliary means of presentation. Finally, to open problems is more important than to close off solutions, for due to the characteristic stylistic development of Ramovš's personality the present article might at the end, despite its theoretical deficiencies, turn out to be a contribution even to this, seemingly weaker, point of the theme in question. Modern scientifically oriented psychology of behavior has already proved that verbal articulation of impressions and of what has been intellectually attained has not only a descriptive but also a cultivating quality; which means: the richer our vocabulary the more differentiated our sonorous experiences and musical thinking.⁵

Whereas the first half of the theme as formulated might be questionable any doubt about the choice of the composer Primož Ramovš seems to be superfluous. He is known to be the leading living Slovene composer, and belongs to one of those forming the summit of modern and even avantgarde Yugoslav musical trends. Hardly is there a festival of contemporary Yugoslav music where his compositions would not be prominent. The ever-increasing quantity of his compositions has been accompanied by successes abroad, and his name represents an efficacious and at the same time a worthy "export product" in the repertoire of many a Yugoslav soloist and ensemble. At the same time it should be emphasized that he is a composer who has become and remained modern without "serving abroad", a composer (and this is the key to his selection) who represents a most continuous personification of all those efforts and ideas advocated between the two wars by composers such as Slavko Osterc, Josip Slavenski, Miloje Milojević and a few others. Because of his importance and repeatedly proven musical qualities Ramovš is interesting both as a Slovene as well as a Yugoslav composer. And it is precisely Ramovš's inner development, the development of his stylistic searchings which is all too little known. The analysis of the latter is worth the effort for it will give an answer to the theme formulated in the title: it will draw attention to the phases of Ramovš's development and to the pluralism of his stylistic orientation, of which the most recent stage cannot be adequately defined even through a most loose application of traditional stylistic labels.⁶ Which demands a reevaluation of stylistic conceptions and causes doubt about encyclopaedic entries, especially when treating later and the latest music written in this century, which again does not negate the reasonableness of this article.

Primož Ramovš was a pupil of Slavko Osterc; perhaps his most successful, at least in the field of composition. Just before the end of Ramovš's Ljubljana studies the occupation came — in spring 1941,

⁵ zfmth (Zeitschrift für Musiktheorie), Jg. 3, 1972/2, 18.

⁶ Cvetko D., *Zum Problem der Wertung der neuen Musik*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. IV., No. 1, 1973, 10.

only to be followed soon by the death of Osterc. Had it not been that way, the twenty-year-old Ramovš would have probably gone to Prague as many before him... Coincidences, the niceties of which belong into the composer's biography, led the young Ramovš to the summer course "per gli stranieri" in Siena, to Vito Frazzi, an admirer of Richard Strauss. The first contact with a foreign country was rather disappointing, both as regards the general musical level and the "belcantistic" stylistic orientation. His "stile patologico", as they labelled it, found no place here. Next, he spent two years of private studies with the neoclassically thinking Alfredo Casella in Rome; here, with his innate dispositions, he worked on the early scores of Stravinski, Prokofiev and Hindemith. All this, as well as the previous strict Osterc's school which always encouraged creative independence, made a successful start possible. This point is characteristically reflected in the Third Divertimento for string orchestra (1943), from its neoclassical clarity of form to the sublimated dancing lightness of the quick movements, from the tonality of language to the typically (neo)baroque falling ostinatos, from the captivating, sometimes slightly lyrical but always jovial flow of sound to the characteristic motoric motion. The most extensive composition of Ramovš's neoclassical phase is his Third Symphony (1948). In the search for additional, generalizing stylistic coordinates one could in connection with the march episode of the Presto speak of analogies with the more "daring" Prokofiev or "naturalistic" Shostakovich. A kind of bucolic lyricism is still present. However, dramatic intensifications and eruptions of sound, so typical of the composer's newest works, cause more and more surprise. The concluding movement contains an exquisite stylistic treat which, considering Ramovš's present orientation, is all the more surprising: the victorious, dorian conclusion with salient wind, brass and timpani is a striking example of the hymnal socialist realism.

After this digression two, nowadays already classical, scores come to the fore: the Sinfonietta (1951) and Musiques funèbres (1955). The former is stylistically purer than for example the Third Symphony and certainly more dissonant than the previously mentioned Divertimento which represents a more tender, suite-like variant of Ramovš's neoclassicism. It must have been under the influence of his Italian studies that in spite of everything he did slightly deviate from Osterc. Here, in the Sinfonietta, this temporal traditionalism begins to crumble. Many a well-known trait has remained: in form, in echoes of indefinable folkloricity, which reminds of hindemithian neoclassical playfulness (Vivace), in the neobaroque motoric flow, and last but not least, in passages near to neat dance episodes in Prokofiev's "Romeo and Juliet" (not to mention the typical harmonic progressions) as reflected for example in the second trio of the already mentioned third, Vivace movement:⁷

PIÙ PESANTE (♩. = 84)

There is more linearity in the movement of the voice-parts; tonality no longer rests on chords by thirds but, taking into account other intervals, especially seconds and fourths, revolves around a chosen tonal centre. The already exploited traditional language forces Ramovš to quit the tertian system. In harmony, this is reflected in chords by fourths. Still, in the Sinfonietta they are not "real", for one actually has to do with doubled "barren" fourths and fifths

MODERATO (♩. = 52)

⁷ Sinfonietta, score, DSS (Društvo slovenskih skladateljev) 708, Ljubljana 1965, 59.

that bestow for example a static, 'pastoral, although non-programmatic, character on the second movement.⁸

MODERATO (♩ = 66)

25

FL 1 2

CL 1 2 3

TIMP

VL 1 2

VLC

CB

FL 1 2

CL 1 2 3

TIMP

VL 1 2

VLC

CB

⁸ *Ib.*, 41–42.

Though aesthetically successful, in *Musiques funèbres* Ramovš's compositional crisis is even more pending. Neobaroque is only the fifth movement, in the form of a ciaccona, which means that the composer is more or less abandoning traditional forms. The motoric, perpetuum-mobile-like pulsation is still present, but it operates always with the same, only quantitatively, changing intervals (especially seconds), mostly in a field of equal, functionally detached half-tones. "Barren" intervals are there too as well as chords by fourths, both in the role of islands of peace within more dissonant harmonies, immanent supporters of Ramovš's dramatic vein. Only a little, and even these will be forsaken — being all too neutral and inexpressive.⁹

Searching and groping for the unknown, in the following years Ramovš does not write symphonic works. Abstract pondering and theoretical advocacy, the latter very often only a camouflage of one's creative impotence, is not to his liking. So, he writes chamber compositions. These kinds of analogies, from the past and the present, are at hand and significantly characterize Ramovš, as a practical musician. During these searchings a stylistic branch springs up which in the last instance, in spite of its own "hopelessness", temporally coincides with a composition that helps Ramovš to further productive years. At the beginning of this backwater stands the *Sonatina* for French horn and piano (1959), which represents the final farewell to traditional tonality. Here, an enlarged and complicated sonata form copes with atonality, whereas obsolete dodecapronic principles are present in the *Variations* for piano (1960) and *Con-*

MOLTO LARGO (♩ = 44)

VL
non vibr.
ppp sempre
sempre più vibr.

VLC
non vibr.
ppp sempre
sempre più vibr.

PIANO
p
cresc.
f

trasts for piano trio (1961).¹⁰ Only a step and Ramovš too will enter

⁹ *Musiques funèbres*, score, DSS 462, HG (Hans Gerig) 683, 42–43.

¹⁰ *Contrasts* for violin, violoncello and piano, DSS 279, Ljubljana 1966, 2.

the waters of exceedingly intellectualized composing.¹¹ Pentektasis for piano (1961) is his first and last totally organized composition. He himself had to convince himself about the sense and non-sense of this system, of its possibilities and its limitations. The fact that four years earlier Pierre Boulez had inscribed his name in music history with his famous lecture "Alea" was for Ramovš irrelevant. More interesting is the fact that Ramovš gave up all efforts in this direction at a time when extolling of schematic serial principles was definitely over also in Darmstadt.¹²

It was during this period that external coincidences helped Ramovš to overcome this cul de sac, without making a pilgrimage to Darmstadt or some other avantgarde centre in West Germany, of which neither the theorizing aptitudes nor the compositional results were much to his liking or close to his aesthetic ideas. The "salvation" was to come from elsewhere; it came with the helpful shock Ramovš experienced in contact with new Polish music and the propitious zephyr that began to blow in Yugoslav music with the birth of the Zagreb Biennale and other similar festivals. A visit to the Warsaw Autumn in 1960 only gave the last impetus to forces already latent in his musical striving.

In Ramovš's idiom one can thus follow a development commencing with an evergreater evasion of tonality, continuing through a shorter, natural episode of atonality, dodecaphony and total organization only to ascend the world of new sound. On the transition between the two worlds, yet within the main current of his development, stands the Concerto for violin, viola and orchestra (1961), the first visible result of his visit to Warsaw "although the technical traits characteristic of his recent works are not yet discernible".¹³ The stylistic crisis spoken of in *Musique funèbres* is even more evident in this Concerto, as it is bounding with the past, and symptomatic of the future as well as reflecting Ramovš's simultaneous atonally-dodecaphonic activity.¹⁴ It is already in the above mentioned Sonatina that the lyrical note had vanished and that the composition had changed into an atonal (though not athematic), arabesque-like and perhaps slightly dull motoric flow of sound. A similar motoric flow is also in the Concerto; it is still continuous, still an imperative that "prosecutes". Nevertheless, one passage in the score forecasts the qualitative change which is to affect this neobaroque motoric pulsation: it will become "disoriented" and, turning into a swarming layer of sound, enrich Ramovš's means of expression.¹⁵ Additional

¹¹ Karkoschka E., *Über Exaktheit in Musikanalyse*, zfmth, Jg. 4, 1973/2, 3.

¹² Dibelius U., *Moderne Musik 1945—1965*, München 1966, 222—225.

¹³ Petrić I., *Primož Ramovš*, Koncertni list Slovenske filharmonije 1969/70, 7, 5.

¹⁴ Cf. the incipit of the viola on page 3 of the Concerto for violin, viola and orchestra, DSS 187, Ljubljana 1964.

¹⁵ *Ib.*, 52.

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes parts for CL 1, CLNE, VL, VLA, VLC, and C B. The second system includes VL, VLA, VLC, and C B. The third system includes VL, VLA, VLC, and C B. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and glissandos, with dynamic markings such as 'pp sempre'.

triplets going into the high register and the descending glissando in seconds, in the low strings, are pushing the hitherto even rhythmic pulsation on the verge of tone colour. Other elements of the texture are experiencing a similar fate: atonal tatteredness of soloists' lines is

increasing their expressive, or even (neo)expressionist quality,¹⁶ whereas compound harmonies by fourths and especially by seconds are intensifying dramatic points in the work.

The first really new composition, a composition that was written nearly simultaneously with *Pentektasis* for piano, is *Enneaphonia* for chamber ensemble (1963) commissioned for the Warsaw Autumn 1963. "Due to the purpose and place of performance Ramovš gave up the traditional metric notation and the square structure of individual passages. For the first time he introduced aleatorics and sought for unusual colour effects and contrasts to replace former structural elements. One should admit that he succeeded in the greatest possible extent and that even today this composition, after he has acquainted himself thoroughly with these kinds of expressive possibilities, remains a work not outrivalled even by his later masterpieces".¹⁷ The notational picture had to change greatly; however, not to the extent that parallel passages in the *Enneaphonia* could be, for example, considered a complete novum without any connections whatsoever with the culmination of the development of the stylistically completely different and two decades older, neoclassical *Sinfonietta*.¹⁸ In both cases one has actually to do only with two variant solutions of pure bartókian Klangmusik.¹⁹ (Cf. pp. 89—90.)

What happened in *Enneaphonia* in chamber music occurred later in the field of orchestral composition. But not immediately. Profiles for orchestra from 1964 contain the last echo of motoric pulsation in the old sense as well as of a score written out in full, which was more and more of a burden for the performers. Step by step Ramovš explores and masters the sound material freed from any fetters. From the chamber world he grows into the symphonic one: the *Parallels* (1964) are only for the piano and strings, apart from the flute and strings the *Échoes* (1965) introduce four clarinets, four French horns and four percussionists, whereas in the *Antiparallels* (1967), besides the piano, he makes use of the whole orchestra only to achieve symphonic dimensions in *Symphony 68* (1968).

Along with these works and later on, Ramovš composes a number of chamber works. "We are confronted with a composer who masters the sound with ease, a composer who is enthusiastic about any combination of sound. In spite of the great diversity of titles Ramovš appears to be our most abstract composer, a musician who creates from the sound and for the sounds's sake. Which is the purest way of composing, and the least speculative at that: to achieve, without extra-musical influences, the maximum intensity of sound and of the latter's iridescence in place and time. With Ramovš one has the

¹⁶ Stuckenschmidt H. H., *Was ist musikalischer Expressionismus?*, Melos, januar 1969, 1.

¹⁷ Petrić I., *ib.*, 6.

¹⁸ *Enneaphonia*, score, DSS 250, Ljubljana 1967, 39; *Sinfonietta*, *ib.*, 26—27.

¹⁹ Traimer R., *Béla Bartóks Komponistionstechnik*, Regensburg 1967, 32.

♩ = 60

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes three treble clef staves, each with a boxed-in section of music and a dynamic marking of *fff*. The second system features a single staff with a complex rhythmic pattern, including triplets and accents, also marked *fff*. The third system contains two bass clef staves, each with a boxed-in section of music and a dynamic marking of *fff*. The fourth system has two bass clef staves with boxed-in sections and *fff* markings. The fifth system includes three staves (two treble, one bass) with boxed-in sections and *fff* markings. The sixth system has three bass clef staves with boxed-in sections and *fff* markings. The seventh system consists of three staves (two treble, one bass) with boxed-in sections and *fff* markings. The eighth system has three bass clef staves with boxed-in sections and *fff* markings. The score is marked with a tempo of quarter note = 60 and a dynamic of fortissimo (*fff*) throughout.

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is arranged in a multi-staff format, with each staff labeled on the left. The instruments and parts are as follows:

- OH (Oboe)
- FL (Flute)
- OB (Oboe)
- C.ING (Clarinet in G)
- CL (Clarinet)
- CLNE (Clarinet in E-flat)
- FG (Flute in G)
- CFG (Clarinet in F)
- COR (Cor Anglais)
- TRBE (Trumpet in B-flat)
- TRBNE (Trumpet in B-flat)
- TBA (Tuba)
- 1 (Tuba)
- VL (Violin)
- 2 (Violin)
- VLE (Viola)
- VLC (Violoncello)
- CB (Cymbal)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "cresc." (crescendo) is used frequently across several staves. The dynamic marking "f" (forte) is also present. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The bottom of the page contains a short paragraph of text and a page number.

feeling that nearly with every composition he has employed the utmost possibilities of sound combinations: he is neither ashamed

of the greatest gradations or instrumental cries nor of the most concealed whispers or long resting timbers".²⁰

In the above quotation it has been said that Ramovš's compositions have diverse titles. That is true. However, it should be noted that, similarly to inspiration "he discovers mostly in the abstract and imaginary world of music",²¹ the titles as well reflect sound relations or sound peculiarities of certain compositions. It is so with the Profiles, the Parallels, the Antiparallels, the unmentioned Oscillations for flute and chamber ensemble (1967), as well as with compositions which followed Symphony 68: in the Contrasts for flute and orchestra (1969) the structure is based on the contrast "one against all", in the Symphony between the piano and orchestra (1970) Ramovš is solving the question of timbre as regards the piano being also a percussion instrument, which leads him to enlarge the percussion group with the marimba, xylorimba and vibraphone, or, in the Syntheses for French horn and three orchestral groups (1971), with the help of metal percussion instruments, the metal sound of the horn is extended and connected with other orchestral groups. And so on and so forth. Regarding "title" connections the Echoes

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet (CL), Clarinet in E-flat (CLNE), and Cor Anglais (COR). The score is written in treble clef and consists of three measures. The first measure features a dynamic marking of *pp* (pianissimo) for the CL and CLNE parts, and *ff* (fortissimo) for the COR parts. The second measure continues with the *pp* dynamic for the woodwinds and *ff* for the brass. The third measure shows a significant dynamic shift, with the CL and CLNE parts moving to a *ff* dynamic and the COR parts moving to a *pp* dynamic. The CL part includes a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the third measure. The CLNE part includes a quintuplet of eighth notes in the third measure. The COR parts are mostly silent in the first two measures, with some notes in the third measure.

²⁰ Petrić I., *ib.*, 7.

²¹ Reich T., *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb 1972, 284.

come especially to the fore; one only has to note the harmony of horns in fortissimo, broken off and continued in another tone colour in the clarinets (cf. p. 91), or, how different ways of performance on the flute find their echo on a recorder at the back of the concert-hall,

or how the dynamically louder half of the divided strings evaporates,

or how this reechoing exchange becomes the essential formative element of the second movement which is exclusively based on the noise of the strings.²² This is of course, *mutatis mutandis*, only a

The musical score shows a rhythmic pattern of eighth notes across several string staves. The Violin 1 (VL 1) and Violin 2 (VL 2) parts are marked 'loco f'. The Violin Ensemble (VLE) part is marked 'loco' and 'mf'. The Violin/Cello (VLC) part is marked 'ppp'. The Cello/Bass (CB) part is marked 'via sord' and 'ppp'. The score is written in a key signature with one flat and a 2/4 time signature.

continuation of the 16th century chori spezzatti technique and of even older antiphonal principles!

As mentioned before, from Enneaphonia onwards Ramovš "creates from the sound and for the sound's sake", or in other words: changes of density, colour and dynamics become the exclusive components of the work's "contents".²³ In the Enneaphonia there is only one Italian literary adverb (*espressivo*) which, in spite of the dis-sentimentalization of 20th century music, because of tradition contains at least a certain degree of emotional qualities; henceforth, such expressions vanish from Ramovš's scores; only signs for way of producing sound, for dynamics as well as metronomic signs for tempo remain. Sound "becomes here an end in itself, self-sufficient, with no extra-tonal imputations",²⁴ extra-musically explicitly

²² Echoes for flute and orchestra, DSS 532, HG/1048, Ljubljana 1973, 17, 50, 53, 20.

²³ Dibelius U., *ib.*, 290.

²⁴ Rijavec A., *Novejši slovenski godalni kvartet*, Muzikološki zbornik IX/1973, 102.

nonprogrammatic and thus more daring and more avantgarde. This being true of symphonic compositions is all the more characteristic of chamber works, each of which represents not only a continuation of former solutions but also a successful inclusion of new elements: the Colloquium for harp and string quartet (1970) is an actual continuation of the Triptychon for string quartet (1969), whereas a logical thread can be followed from the Oscillations through the Portrait for harp and chamber ensemble (1968) to the Thème donnè for trombone and ensemble (1972), which, for the first time, operates with deformed sounds.

Each time anew, Ramovš's delicate and rich inventiveness discovers new worlds of sound, in which a sensible and aesthetically acceptable arrangement of the formerly mentioned parametres is striven for. Form springs up from case to case or rather "grows organically", as he himself says. It is a fact that his points of departure are not "mathematical" i. e. explicitly intellectual, but they are fanatically, not to say romantically, devoted to sound. Not to label him with any hitherto indicated variant of emotional subjectivism, the statement just arrived at defines his compositional production of the last decade also stylistically. Ramovš does not actually want to express anything, at least anything supra-musical, but wants, similarly to his avantgarde contemporaries, to create with his music a new, constructed reality governed by complete autonomy. In this way he manages to remain as faithful as possible to himself, for abstract and seemingly wilful music is purest reality, concrete existence par excellence, music, which outside itself and beside itself has no message. However, a marginal remark is necessary: in these and such efforts of his Ramovš does not always appear to be consistent, for only the characteristic use of bells in the Symphony 68 or for example in the Symphony between the piano and orchestra betrays and localizes him geographically. And still an average listener is likely to say: "Das alles kann sehr interessant sein, es ist nur fraglich, ob es sich dabei noch um Musik handele; ob diese Art von 'Musik' noch überhaupt Kunst ist. Auf diese Frage könnte man wieder mit jener Frage antworten...: Welchen Sinn schreiben wir der Kunst zu? Abermals sei betont, dass der Begriff des Wesens und des Sinnes der Kunst nicht konstant und unwandelbar ist und dass er deswegen im Zusammenhang mit allen Veränderungen, in denen wir zu existieren haben, dynamisch verstanden werden muss. Die Wandlungen des Menschen und der Welt zu verstehen, und der veränderte und manchmal unverständlich scheinende Sinn der Musik ist nicht nur aus ihr selbst zu erklären".²⁵

²⁵ Faltin P., *Ontologische Transformationen in der Musik der Sechziger Jahren*, Melos, März-April/1973, 70.

POVZETEK

Kljub relativni uporabljivosti tradicionalnih stilnih pojmov, zlasti pri opredeljevanju novejših in najnovejših glasbe, kar se kaže tako v domači kot v tuji leksikalni literaturi, predstavlja sestavek poizkus stilne opredelitve posameznih faz razvoja, ki in kakor ga odseva skladateljsko delo Primoža Ramovša. Predmet analize so bistvene značilnosti njegovega kompozicijskega stavka, tako s tehničnega kot zlasti s stilnega vidika, in sicer na podlagi upoštevanja najznačilnejših skladb, ki pomenijo obenem ključne točke skladateljeve stilne rasti: od prvih tehtnejših rezultatov, ki so še pod vplivom njegovih učiteljev, mimo najbolj dalekosežnega kompozicijskega preobrata v začetku šestdesetih let pa vse do dandanes se vleče logična razvojna kontinuiteta. Aplikacija standardnih stilnih epitetonov postaja sicer vse bolj vprašljiva čim bolj sega raziskava v neposredno sodobnost, vendar pa ob ustreznem prevrednotenju le-teh in ob upoštevanju ontoloških sprememb v glasbeni umetnosti šestdesetih let ne neuporabljiva. V tej luči se tudi s stilnega vidika kažejo paralele med Ramovševim opusom in sodobnimi evropskimi stilnimi gibanji.

UDK 784.4(497.12) »1873«

»PESEM OD TOČE 1873«

Zmaga Kumer (Ljubljana)

V ljudskem spominu ostanejo včasih zapisani dogodki, o katerih ne poroča nobena zgodovinska knjiga, ker za usodo vsega naroda ali sveta niso prav nič pomembni: nič se ni zaradi njih premaknilo in prav nič niso vplivali na svetovno dogajanje. Morda pa so bili za posameznika ali manjši okoliš celo usodni, pretresljivi in so imeli daljnosežne posledice. Taki dogodki so npr. ujme-povodnji, potresi, plazovi ali neurja. Zagovori zoper hudo uro niso nastajali kar tja v en dan, saj nevihta s točo lahko v kratkem času uniči kmetu ves pridelek. Kako je ne bi skušal odvrniti! Zlasti usodna je v vinorodnih krajih, kajti poljščine si še nekako opomorejo, vsaj nekatere, na trti pa ne ostane nič.

Kot je v našem pesemskem izročilu najti spomine na dobre vinske letine, tako imamo tudi spomin na točo, ki je prav pred 100 leti 19. julija 1873 opustošila Trško goro nad Novim mestom. Pesem o tem je zložil dolenjski godec Ivan Rupnik pd. Možè. Ker pri ljudskih pesmih ponavadi ne vemo ne za avtorja in ne za čas nastanka, je ta primer toliko bolj mikaven in vreden, da si ga поблиže ogledamo, še celo ker lahko ob njem neposredno ugotovimo, kaj lahko pomeni za neko pesem sto let.

Kdo je bil godec Možè? O njegovem življenju in delu je napisal daljšo, izčrpno študijo K. Bačer.¹ Ugotovil je, da je izhajal Rupnikov rod menda od Logatca. Godčev oče Jernej je prišel od tam za hlapca na hmeljniško graščino, si potem kupil zemljo in postal polgruntar na Malem kalu. Z ženo Uršo sta imela štiri otroke, sin Ivan je bil tretji, rojen za božič 1813, torej prav pred 160 leti. Kaj je počel v mladosti, ne vemo. L. 1842 se njegovo ime drugič pojavi v župnijskih knjigah, ker se je tega leta poročil. V zakonu z Marijo Janc iz Dol. Kamenj se jima je rodilo troje hčera in šest sinov. V hiši je morala vladati revščina, ker je razsajala jetika in so skoraj vsi otroci pomrli v zgodnji mladosti. Družina se je tudi večkrat selila. Najprej so sta-

¹ K. Bačer, *Dolenjski ljudski pesnik in godec Ivan Rupnik-Možè*, Slovenski etnograf 9, Ljubljana 1956, 215—236.

Peisem od Terške gorice 19. juli 1873

- | Rupnik: | GNI 0 4633 | GNI M 23.864 | GNI M 23.839 |
|--|--|---|---|
| 1. Oh, luba Marija dvica,
kakšna je Trška gorica,
k je bla leipš ku paradiž,
letas pa grojzda na dobiš. | 1. Preluba Marija dvica,
kakšna je Trška gorica,
k je bla leipš ko paradiž,
letos pa grojzda ne rodiš. | 1. Oh, luba Marija dvica,
kakšna je bla Trška g'orica,
je bla leipši k'co paradiž,
zdaj za gro'ozdka ne dobiš. | 1. Oj, prečista Marija dvica,
kakšna je Trška gorica,
poprej s bla lepa kot paradiž,
zdaj nobenega grojzda ne dobiš. |
| 2. Oh, kaku smo bli učas veseli,
k se je bližala jeseni,
usaki se je veselju,
de bo ta sladki moštik piu. | 2. Kako smo bli včas veseli,
k se je bližala jeseni,
vsak se je že veseliv,
de bo ta sladki moštek piv. | 2. Kako smo bli učas veseli,
se je bližalo jeseni,
ratali smo usi berači,
vsak se je, oj, veseliv,
de b'co sladki m'ošteek piv. | |
| 3. Leitas je pa use dergači,
ratali smo usi berači,
bodi sabejnek ¹⁰ al pa kmet
usakmu kaže le petlet. ¹¹ | 3. Lejtas pa je vse drugači,
ratali smo vsi berači,
bod sabejnek al pa kmet,
vsakmu kaže le pejklet. | 3. Leitas je pa vse drugači,
ratali smo usi berači,
b'od sobejnik al pa kmet,
vsakmu kaže le petlet. | |
| 4. Persla je bla strašna ura,
čes pojle jemu čez gura,
strašna toče, velik piš,
de je jemalu streihe s hiš. | 4. Prišla je bla strašna ura
če pole ino čez guro,
strašna toča, velik piš
da je jemalo strejhe s hiš. | | 2. Prišla je na huda ura,
pa je toča use sesula,
Bog obvaruj nam še vsaj krompir,
de bi ga peku usak pastir. |
| 5. Blisak, grom jen strašna streila
dol od neba je leteila,
strašna toče jen vihar,
de taciga nej blu še nigdar. | 5. Nebo strašno zatemnelo,
sovnce ni svitlobe mejlo,
strašna toča in vihar,
da tacga ni blo še nikdar. | | |
| 6. Nebu strašnu zatemneilu,
sonce nej sveitlobe jimeilu,
mislit je blu, lubi kristjan,
de zdaj bo gvišnu sodni dan. | 6. Blik in grom jen strašna strejla
dol od nejba je letejla,
mislit je blo, lub kristjan,
de zdaj bo gvišnu suoden dan. | | |
| 7. Uzelu je pojle, gorice,
nej ostalu polovice,
tudi na drevji ne peres,
obenga sadja ne derves. | 7. Vzelo je polje, gorice,
ni ostalo polovice,
nobenga sadja na dreves
in tud na drevji ne peres. | | |
| 8. Na bo žita, na bo mošta,
ne enga veselige trošta,
sliši se le jamer, jok,
zastojn je deilu naših rok. | 8. Ne bo žita, ne bo mošta,
ne enga veselga trošta,
sliši se le jamer, jok,
zastojn je dejlo našeh rok. | | |
| 9. Reis de bodi dolga zima,
ker ne bo ga glaška vina,
žalostna bo tud spomlad,
k bo treba reizat jen kopat. | 9. Res je, da bo dovga zima,
ker ne bo ga glažka vina,
žalostna bo tud spomlad,
k bo treba dejlat jn kopat. | | |
| 10. Usak bo jamrau, de je suha,
zraven bo še malu kruha,
le kakšni drobni krumper,
še kumej bo dobiu kater. | 10. Vsak bo jamrov, de je suha,
zraven buš še malo kruha,
le kakšen drobni krompir
bo še koumej dubu ktir. | | |
| 11. Neikater kolneje le farje
zavol toče jen viharje,
jest pa mislim use dergač,
zakaj nas Bog taku korabač. ¹² | 11. Nekter kovnejo le farje
zavol toče jn viharje,
jaz pa mislim vse drugač,
zakaj nas Bog tak korobač. | | 3. Eni kovnejo viharja,
drugi kovnejo pa farja,
jaz pa pravim, da j vse drgač,
Bog poslaw je korabač. |
| 12. Neikater člavik je huiš ko živina,
kader se napije vina;
Nebu, zemlo je prekleu,
zatu je vinu Bog oduzeu. | 12. Nekter človk je hujš ko živina
kadar se napije vina.
Nebu, zemlo je preklev,
zato je vino Bog odvzew. | | |
| 13. Pride kletu ubijane
deilajo šeme pijane,
nameist de bi častil Boga,
pa še drugem meru ne da. | | | |
| 14. Kaj pomaga farje kleti,
ne sabejneki ne kmeti,
prosimo lubiga Boga,
de nam spet dobra leitna da. | | | |
| 15. De nam večni Bog obvarje
strašne toče jen viharje,
nam požegna spet zemlo,
de terta spet rodila bo. | 13. Prosmo, da nas Bog obvarje,
strašne toče jn viharje,
de b požegnov nam zemlo,
de trta spet rodila buo. | | |
| 16. De bi lubu vince rodilu
jen de bi žit blu obilu,
lubu zdravje dej nam Buh
jen tud le-ta potrebni kruh. | 14. De b lubo vince rodilo
jn de b žita blo obilo,
lubo zdravje daj nam Buh
in tud le-ta potrebni kruh. | | |

¹⁰ sebejnek = osebenjek tj, kajzar

¹¹ petlat = beračiti (nem. betteln)

¹² korabač, korobačiti = s korobačem ustrahovati

novali v Novem mestu, nato v Kandiji, Bršlinu in v Vel. Bučni vasi, nazadnje pa v Mali Bučni vasi, kjer je 1880 umrla godčeva žena, 1882 pa še on, star 69 let.²

K. Bačer je še našel Dolenjce, ki so se Rupnika spominjali. Bajc je bil srednje velik, prijazen, z obraza mu je zijala dolenjska dobrohotnost in godčevska šaljivost. Nekaj bohemskega je moralo biti v njem, da je neprestano menjaval bivališča. Držal pa se je vendar zmeraj v bližini Mesta, ker je bil član novomeške godbe.³

Novo mesto je dobilo redno godbo l. 1854, ko so meščani godcem — okoli petnajst jih je bilo in so se dotlej sestajali le ob posebnih priložnostih — kupili instrumente, uniforme in najeli stalnega kapelnika. Ta godba je potem igrala ob sredah in sobotah v mestu, sicer pa na pogrebih, plesih in svatovščinah. L. 1875 so novomeški nemškutarji ustanovili svojo, kazinsko godbo, ki je imela le šest godcev. Možc je bil najprej član mestne godbe, nato je prestopil h kazinski, najbrž zaradi zaslužka.⁴ Ko je bila 1877 kazinska godba razpuščena, se je vrnil spet k mestni. Sicer pa je godel po svatbah s svojimi godci. Ker je bil velik šaljivec in znal sproti zlagati pesmi, so ga radi vabili na svatbe, ki so takrat trajale po več dni. Za dobro pogostitev in plačilo je zložil pesem za tisto svatbo. V ljudskem spominu je ostalo nekaj takih prigradnic.⁵

K. Bačer, ki je nadrobno raziskoval delo godca Možeta, je ugotovil, da so njegove pesmi v novomeški okolici še znane. V Regerči vasi, Mali Bučni vasi in Dol. Karteljevem so mu jih nekateri zapeli, drugod so le vedeli zanje ali pa so se Možeta vsaj spominjali, češ, da je rad in dobro zlagal pesmi. Najboljši prenašalci njegovih pesmi so bili po Bačerjevih izkušnjah godci in cerkvene pevke. Ali si je besedila in napeve redno zapisoval, ni znano. Ohranilo se ni nič pisanega razen pesmi o toči, ki jo imajo zdaj v novomeškem muzeju. Veliko pesmim je mogoče približno določiti čas nastanka: najstarejša je najbrž iz l. 1868, najmlajša iz 1880, se pravi iz zadnjih 15 let njegovega življenja. S tem pa ni rečeno, da ni skladal že prej.⁶ V celoti je za zdaj znanih 17 pesmi, dve v odlomkih, za tri vemo približno vsebino. Bačer jih je naštel le 15,⁷ ker ni vedel za dve, ki sta v rokopisni pesmarici Marije Novak, spisani v Kamniku 1891. To sta pesem o koncu sveta (modri res so zvezdogledi; št. 357 pesmarice) in o živinski kugi (Usmili se Bogu, / žalostno je to; št. 359).

Razumljivo je, da se je večina pesmi ohranila v vaseh okrog Novega mesta, ker so bile prigradniške, namenjene domačinom. Le nekatere so se razširile tudi drugam, npr. zabavljica o novi meri in vagi. Zložil jo je bil, ko so v Avstriji uvedli decimalne votle in utežne mere. Zaradi nje je moral za dva dni v zapor. Pesem se je naglo raz-

² Bačer, 218 sl., 222.

³ Bačer, 219.

⁴ Bačer, 220 sl.

⁵ Bačer, 221.

⁶ Bačer, 223.

⁷ Bačer, 223.

širila med ljudmi, saj jo je zapisal A. Zobec v Ribniški dolini l. 1876, torej že v letu nastanka. Znani so tudi zapisi z Gorenjskega.

Pesem o toči je ostala v novomeški okolici. Doslej vemo za štiri primerke. Prvi jo je zapisal l. 1874 Jože Berčer iz Št. Ruperta (od njega si jo je prepisal J. Trdina). L. 1891 jo je v svojo rokopisno pesmarico zapisala Marija Novak (pod št. 355), ki je morala biti doma nekje na Dolenjskem. To sklepamo iz okoliščine, da je iz njene pesmarice pela Mateju Hubadu neka Alojzija Novak (morda hči ali sorodnica Marijina) in pri mnogih pesmih povedala, v katerih dolenjskih vaseh okoli Novega mesta jih pojo. Bila je iz učiteljske družine, rojena v Toplicah pri Novem mestu, pozneje je živela še v Šmihelu, Trebnjem in drugod. Hubadu je pela l. 1906 in 1907; znala je tudi pesem o toči. Da jo je res morala slišati na Dolenjskem, dokazuje opomba, ki jo je po njenem pripovedovanju pripisal Hubad, neuglajeno, kot je govorila: »Ko je toča tako hudo pobila, da je zajce, tiče, vse po hosteh pobila, svinjake podrla, drevesa vse popukala z drevesom, takrat se ni smu nikar kak ‚gospod‘ prikazat, b ga bili prec ludje ubil — ker so ludje rekli, da je prečenski fajmošter točo naredu. Ena žena je eno veliko točo pobrala in jo stovkla, v sred toče pa je našla bele lase in je tisto nesla in fajmoštru pred nuge vrgla, da je to dokaz, da je on točo naredu.«⁸ L. 1960 smo sodelavci Glasbeno narodopisnega instituta posneli en odlomek te pesmi v Lešnici pri Otočcu in drugega na Osrečju pri Osredku blizu Škocjana.⁹ Prvega je zapela Frančiška Rifelj, roj. 1889 v Češnjicah in primožena v mlin v Lešnici. Drugega je zapel Franc Krmc z ženo, kakor je slišal v gostilni v Zburah.

Faksimile 1. in 16. kit. ter melodijo te pesmi, pisano z Rupnikovo roko, je objavil K. Bačer v že navedenem članku, zraven pa natančen prepis vsega besedila. Novakova je znala še skoraj vsega, petdeset let pozneje smo dobili samo po tri kitice. Ker imamo opraviti z redkim primerom, da se je neka ljudska pesem ohranila v izvorniku, pisana z avtorjevo roko, je vredno pogledati, koliko se je besedilo sčasoma spremenilo, ko je prehajalo od ust do ust. V naslednji razpredelnici podajamo najprej Rupnikovo besedilo (po Bačerjevem prepisu v SE str. 226—228, vendar s popravkom očitnih pravopisnih napak kot je npr. napačna raba velikih črk ali ločitev predpone od besednega debla in ločila, vzporedno pa Hubadov zapis in oba naša. Številke pomenijo vrstni red kitic vsake variante. Rupnik je dal pesmi tudi naslov: gl. prilogo.

Ko prebiramo Rupnikovo besedilo, bi dejali z Gregorčičem: »V delavnico sem tvojo zrl«, tako živo in neposredno učinkuje, navidez nepomembne podrobnosti razodevajo, kako je zlagal besedilo, zajemajoč iz govornega narečja. Verzi mu tečejo gladko v trohejskem ritmu, ponavadi brez anakruze, štirivrstično kitico sestavljata dva osmerca in sedmerca (8-8-7-7) s premorom po 4. zlogu. Dosledno

⁸ Gl. GNI O 4633.

⁹ GNI M 23.864 in GNI M 23.839.

je izpeljana tudi rima, tako da se stikata oba osmerca z žensko rimo, sedmerca pa z moško (a a b b). Ko je iskal rimo, ni imel besedila pred očmi, marveč v ušesih, zato je pisal npr. v 9. kit. fonetično: spomlat — kopat. V 4. kit. je rimal ura — čez gura, ker se pač v narečju tako govori. V Hubadovem zapisu je na tem mestu brez akanja, zato ni več rime: ura — čez guro. V tisti kitici je še druga značilna narečna oblika, fem. na — e: strašna toče.¹⁰ V 9. kit. opazimo sintaktično posebnost, ki je v narečjih še živa, knjižni jezik pa je ne pozna. Mislim na pomenski poudarek, ki je dosežen z uporabo zaimka pred samostalnikom: »... ker ne bo ga glažka vina«. V živi govorici je za zaimkom neznamenit premor, tako da bi skoraj pisali vejico. Tu se stavčni premor ujema z verznim, saj je natanko po četrtem zlogu.¹¹

Ob tem mi prihajajo na misel težave, s katerimi se ubadajo prireditelji ljudskih pesmi, ki bi želeli narečna besedila poknjižiti, zato da bi pesem lahko peli kjerkoli na Slovenskem in se pevcem ne bi bilo treba mučiti z narečjem, ki ga sami ne govorijo. Težko je zamenjati narečno obliko s knjižno, ne da bi bil prizadet ritem besedilla, morda rima, vsekakor pa nadih pristnosti, neposrednosti, življenjskosti. Zmeraj se je bati, da postane »posnaženo« besedilo papirnato. Z ljudsko pesmijo je pač tako kot z vsakim drugim umetniškim delom: vsako poseganje v njegovo obliko ali izraz je kočljivo, prej škoduje kot koristi. Nekaj drugega pa so spremembe, ki nastanejo ob prenašanju od ust do ust. Zdi se kot bi šlo tu za organsko rast ali odmiranje, medtem ko je ono nasilni poseg od zunaj. Poglejmo npr. variante naše pesmi! V Hubadovem zapisu opazimo, da je pevka zamenjala vrstni red 5. in 6. kit., razen tega pa drugo polovico ene pritaknila drugi. In vendar ta sprememba prav nič ne moti, še opazili je ne bi, da ni zraven izvirnika. V 7. kit. sta zamenjani 2. in 4. vrstica. Izpadli sta 13. in 14. kitica izvirnika, pa ju ne pogrešamo, ker se vsebina smiselno nadaljuje kljub vrzeli.

K. Bačer omenja v svojem članku (str. 228), ko govori o tej pesmi, da je Može »takorekoč prepesnil poročilo o neurju iz Novic 23. julija 1873«. V resnici je storil več kot to. Iz besedila odseva tudi zaskrbljenost ljudi, kako bodo prebili do prihodnje žetve. Može ni samo poročevalec, marveč o dogodku razmišlja. Ko omenja, da ljudje preklinjajo duhovnike, češ da so oni krivi za točo (gl. opombo pri Hubadovem zapisu), se postavi odločno zoper tako praznoverje (11. kit. ... jest pa mislim use dergač) in nato moralizira, da je toča božja kazen. V 12. in 13. kit. naravnost graja pijančevanje, ki ga je imel večkrat priložnost opazovati na veselicah in svatbah. Ali lahko sklepamo iz tega, da je bil sam trezen človek, torej zmeren pivec? Mogoče. Vsekakor so zadnje kitice izraz osebnega mišljenja.

¹⁰ Podobno rima v 16. kitici Buh-kruh.

¹¹ V 4. kit. je uporabil predpretekli čas namesto navadnega preteklega (Krmčeva sta že pela samo v preteklem, gl. GNI M 23.839), kar je prav tako značilnost dolenjskega narečja novomeške okolice.

Razvoj ali boljše razkroj ljudske pesmi je vedno v smeri krajšanja besedila. Slovenci še celo ne nagibamo k epski širini, bolj nam leži baladna jedrnatost. Zato je razumljivo, da se Rupnikova dolga pesem o toči ni mogla ohraniti v celoti. Že v tako zgodnji varianti kot jo izpričuje Hubadov zapis, ki zajema besedilo iz leta 1891 pisane pesmarice, sta odpadli dve kitici. Petdeset let pozneje je preostalo samo še jedro poročila o strašni noči. V varianti iz Osrečja oz. Zbur je izvirna 4. kit. (tu 2. kit.) docela spremenjena, da jo prepoznamo le po prvem verz, in 11. kit. (tu 3. kit.) je preoblikovana po ustaljenem ljudskem načinu izražanja z obrazci (eni tako — drugi tako, jaz pa ...).

Poglejmo zdaj še, kako je z melodijo. Rupnik je bil eden redkih naših godcev, ki je znal pisati note. Na koncu besedila pesmi o toči, je napisal melodijo in nad njo napis: »Arja je ta«. V resnici pesmi ni mogoče peti po njej, ker je prekratka. Na prvi pogled bi se zdelo, da je tridelna, verjetno pa sta 2. in 4. fraza združeni, kot je pri ljudskih pesmih pogosto, da 4. fraza brez pavze sledi prejšnji. Tam nastane pri melodijah v 3/4 taktu en 2/4 takt. Rupnik je seveda pisal dosledno 3/4 takt. Čeprav niso vse naše ljudske pesmi grajene simetrično z dvotaktjem kot osnovo (saj obsega v mnogih starejših ena fraza tritaktje), pa sedemtaktne Rupnikove »arje« ne moremo imeti za nekakšno posebnost, marveč je čisto preprosto prekratka. V zadnjem taktu bi moralo biti še nekaj, da bi se besedilo izšlo. Domnevam, da pomeni Rupnikov zapis le skico, ki si jo je zapisal zase, morda v oporo svojemu spominu in da je bila zapisana neposredno takrat, ko je pesem zložil. On je že vedel, kako bo na koncu zavil, zadostovalo mu je, da je vrgel na papir začetek, ogrodje.



Toča 1. 1873 je bila huda nesreča in je ljudi boleče prizadela, zato so prigradnico godca — domačina, ki je čutil z njimi, gotovo hitro poprijeli. Ljudska pesem se ponavadi rodi kot tekstovno melodična celota in tako pevci povzamejo. Pozneje včasih prvotno melodijo nadomestijo z novo. Nekatero ljudske pesmi jih imajo po več in živijo vse hkrati, ne da bi kateri dajali prednost. Ali se je nekaj takega primerilo tudi s pesmijo o toči? Noben kasnejši zapis se namreč melodično ne ujema z Rupnikovo »arjo«, kakor jo je on sam zapisal. Na prvi pogled se zdi, da so tudi med seboj različne, če pa jih natanko pregledamo in postavimo drugo pod drugo, vidimo, da niso tri melodije, marveč ena sama v treh variantah.

Pravzaprav niti niso resnične variante. Tista, ki jo je zapisal Hubad (GNI O 4633 = B), je le zgornji spremljajoči glas k melodiji iz Lešnice (GNI M 23.864 = A). Tretji primer (GNI M 23.839 = C) združuje obe z zamenjanima vlogama: spremljajoči glas je pel vo-

A  1. Oti, lu - ba Ma - ri - ja dvi - ca, kak - šna je bla Tr - ška go - ri - ca,

B  1. Pre - lu - ba Ma - ri - ja dvi - ca, kak - šna je Tr - ška go - ri - ca,

C  1. Oj, pre - č - sta Ma - ri - ja dvi - ca, kak - šna je Tr - ška go - ri - ca,

 je bla lep - ši, ko pa - ra - diž, zdaj pa grojz - ka ne do - biš.

 kje bla lepši ko pa - ra - diž, le - tos pa groj - zdja ne ro - diš.

 po - prejšla le - pa kot pa - ra - diž, zdaj noben - ga groj - zda vijej ne do - biš.

čilno melodijo, vodilni pa spremljajočo. Zato se zgornji konča na toniki, spodnji na terci.

Glede na to, da se je pevka iz Lešnice naučila pesmi od očeta, ki je bil l. 1873 sicer še otrok (če je bila ona rojena 1889, bi moral biti on vsaj 1869), vendar že dovolj star, da si je mogel zapomniti melodijo, je verjetno, da je to tista, ki jo je pesem v začetku imela in so jo vsi peli. Marija Novak si je besedilo zapisala v svojo zbirko 18 let po nastanku pesmi, torej dovolj zgodaj, da se more njena melodija skladati s prejšnjo (čeprav le kot njen spremljajoči glas).

Postavljeni smo pred uganko: Na eni strani lastnoročni avtorjev zapis, podkrepljen s pripombo »arja je ta«, na drugi strani izročilo, ki spričuje eno sâmo, drugačno melodijo, sega pa prav v čas, ko je pesem nastala. Kaj se je zgodilo? Katera melodija je »prava«? Ali so Rupnikovi rojaki sprejeli samo njegovo besedilo in mu dodali svojo melodijo? To je mogoče, vendar bi se najbrž primerilo šele po daljšem času in bi v tem primeru imeli več melodij, najmanj dve. Zapiši pa kažejo na skupni izvor in njih skladnost, čeprav so iz raznih krajev. To dokazuje, da gre vendar za neko izročilo, ne za priložnostne tvorbe. Menjajoči se $3 \frac{1}{4} + 2$ takt primera A je značilen za plesne melodije. Če sta druga dva zapisa v $3/4$ taktu, ne pomeni, da sta bistveno drugačna. Tam, kjer nastopi v melodiji A $2/4$ takt, je prehod iz enega verza v drugega, iz ene melodične fraze v drugo. Na

prehodu med 3. in 4. melodično frazo najdemo 2/4 takt, pogosto tudi v melodijah z doslednim 3/4 taktom. Na ustreznih mestih melodij B in C bi mogel z neznatno spremembo nastati 2/4 takt.

Zakaj ne bi mogel biti avtor plesne melodije godec, ki je igral pretežno za ples? Morda bi kdo dejal, da je melodija v plesnem ritmu neprimerna za pesem o ujmi, kakršna je bila toča l. 1873. Ljudsko izročilo se za skladnost take vrste ne meni. Saj so bile tudi balade sprva plesne pesmi kljub tragičnosti v besedilu. Domnevam torej, da se kljub Rupnikovi pripombi (»arja je ta«) pesem o toči ni pela na melodijo, ki jo je bil pripisal besedilu, marveč so jo že od začetka peli po tisti, ki se je ohranila do današnjih dni in ji je avtor prav tako Rupnik sam.

SUMMARY

One hundred years ago the vineyards on Trška gora near Novo mesto were devastated by hail which destroyed the whole crop. A local musician, Ivan Rupnik, composed a song in remembrance of this event and this song has been preserved by folk tradition down to the present day, while the author's original manuscript of text and melody has also been found. The author of this article compares this text with versions from the archives of the ethno-musicological section of the Slovene Academy of Arts and Sciences, and then tries to discover why the original melody is not the same as later versions, although these extend back to the period when the song was written. The result of the research into the text and melody of the song is the hypothesis that the composer rejected the original melody (whose structure does not well suit the text of the song) and created a new one in dance rhythm $\frac{3+2}{4}$. This was taken over and preserved by the people, while the text itself was gradually shortened so that only the kernel remained — a bare report of the catastrophe.

Disertacije — Dissertations

ELEMENTI EKSPRESIONIZMA U SRPSKOJ MUZICI DO 1945 GOD.

Expressionist Elements in Serbian Music up to 1945

Marija K o r e n

Čeprav je ekspresionizem značilen predvsem za nemško umetnost med leti 1905 in 1925, ga je kot eno osnovnih tendenc moderne evropske kulture, katere jedro je revolucija na področju forme, povezana z revolucijo na področju duha in čustva, mogoče spremljati v variantah v vseh nacionalnih kulturah in umetnostnih vrstah. Odmevi tega gibanja so na jugoslovanskih tleh med dvema vojnama posebno živi. Tu ni mogoče govoriti o skupnem tipu ekspresionizma, obstajajo nacionalne transformacije tega gibanja, ki opozarjajo na različnost varijant v Sloveniji, Hrvatski in Srbiji.

Za srbsko umetnost je čas, ko se afirmira ekspresionizem, obdobje med dvema svetovnima vojnama, največjega pomena za takratni in prihodnji razvoj. To je namreč čas prepletanja domačih in tujih vplivov, obdobje, ko se vrstijo veliki vzponi in padci, ko je povsod priborjena pravica do idejnega in formalnega napredka, ko je obnovljena glasbena snov in afirmirana uporaba novih načinov njene organizacije. Tako so prav zdaj v glasbi končno uresničeni predpogoji za njeno vključitev v evropske glasbene tokove.

V srbski kulturi je med leti 1918 in 1945 potekal kompliciran proces, v katerem je ekspresionizem v literaturi in likovni umetnosti le epizoda, v glasbi pa njeno pomembno poglavje. Ekspresionistična orientacija je nudila srbskim glasbenim ustvarjalcem široke možnosti in v posledicah vplivala tudi na poznejši razvoj. Dejstvo je namreč, da je ekspresionizem dal v omenjenih letih najmočnejši razvojni impulz in se je izkazal kot faktor, ki je povzročil najmočnejši odklon od tradicije. Kot najbolj odprta metoda je inkorporiral tudi raznovrstne izkušnje iz razmeroma kratke glasbene tradicije v Srbiji.

V cit. razpravi je zbrana ustrezna snov, na temelju konkretnega notnega materiala so analitično razčlenjeni ustvarjalni dosežki obdobja med dvema vojnama v srbski glasbi. Raziskovanje konkretnega gradiva vodi k sklepu: 1. da obstaja od prve svetovne vojne do danes kontinuiteta v razvoju srbske glasbe, ki se da zgodovinsko in stilno-estetsko razložiti in razčleniti, 2. da ekspresionizem v obdobju

1918—1945 ni bil samo eksperiment, temveč člen evolutivne verige, in 3. da je današnja stilna podoba srbske glasbe direktno pogojena z njenim ekspresionističnim razvojnim razdobjem.

Ekspresionistični tokovi kažejo na srbskih tleh zanimiv razvoj. Najprej se javljajo v opusu P. Konjovića, M. Milojevića in J. Slavenskega, kjer so elementi tega glasbenega stila predvsem vezani na izraz in samo delno na izrazna sredstva. So z ene strani rezultat čutnega odnosa do zvoka, instrumentalne barve in ritma, torej odnosa, ki korenini v sferi romantike, z druge pa novega odnosa do folklornega idioma, prežetega s sodobnejšim pojmovanjem o nacionalnem izrazu v glasbi. Ta faza torej že v samem izrazu veže romantično in ekspresionistično. V izbiri sredstev za fiksiranje takega izraza se mešajo tradicionalne tehnike z novjšimi elementi, praviloma folklornega izvora.

Intenzivno se razvije ekspresionizem v srbski glasbi med leti 1932 in 1940. Čeprav lahko samo izjemoma govorimo o čistih ekspresionističnih pojavih, so ravno ekspresionistična izrazna sredstva (ne vedno podrejena odgovarjajočemu izrazu in kombinirana tudi z drugimi stilnimi elementi) dala srbski glasbi osnovo, v kateri je generacija skladateljev, rojena med 1900 in 1910, videla svojo perspektivo: prekinitev z romantično tradicijo in možnost vključitve v evropske glasbene tokove. Med številnimi skladbami predvojnega časa, v katerih se odraža tudi borba za profesionalizem, za tehniko izražavanja glasbenih idej, gre večini zgodovinski pomen. Le nekatera so dosegla tudi realno umetniško vrednost.

Čeprav je na videz stilno enotna, kaže skupina srbskih skladateljev (Rajičić, Vučković, Marićeva, Logar, Ristić, Čolić), ki so se izrekli za ekspresionizem, različne poglede na vprašanja izraza in tehnike. Njihove začetniške skladbe so z vidika umetnostnega nazora enako usmerjene. V nadaljnjem ustvarjanju skladatelji med seboj divergirajo, nekje med leti 1939 in 1942 je dosežen najširši spekter različnosti, medtem ko je v prvih povojnih letih mogoče opaziti skoraj enotnost vzporednih in istosmernih razvojnih poti. Časovno se ustvarjanje veže na štiri faze, ki so determinirane: prva s trenutkom končanega študija, druga z leti samostojnega dela do stilno-jezikovnega preloma, tretja v času, ko opažamo elemente tega preloma, in četrta, ki pomeni stabilizacijo nove stilne podobe skladatelja. Spremljanje razvoja v nakazanem smislu omogoča določanje nekaterih skupnih značilnosti srbske glasbene ustvarjalnosti v vsaki od teh faz. V osrednji fazi se v srbski glasbi determinirajo tri osnovne podobe ekspresionistične stilne usmerjenosti, ki bi jih lahko označili kot čisti ekspresionizem, romantični ekspresionizem in konstruktivistični ekspresionizem. Pomen in vlogo klasifikacije vidimo v odsevanju, ki je značilno za povojni razvoj navedenih osebnosti in za celotno podobo srbske glasbe, ki se še danes realizira v istih okvirih.

Obranjena dne 22. decembra 1973 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

Although expressionism is chiefly characteristic of the German art between 1905 and 1925, as one of the basic trends in modern European culture, in its essence a revolution in the field of form combined with a revolution in the ways of thinking and feeling, it can be detected in variants in a great many national cultures and forms of art. Echoes of this movement were especially lively in Yugoslavia between the two wars, yet one cannot speak of a common type of expressionism, since different national transformations resulted in differences among the variants in Slovenia, Croatia and Serbia.

The period between the two wars, i. e. the period of expressionist affirmation, was of greatest importance for the present and future development of Serbian art. It was a period of intermingling vernacular and foreign influences, a period of great ascents and great descents, a time of newly gained rights to progressive ideas and formal development, a time of restored musical material and new principles in its organization. It was only now that preconditions were achieved for the incorporation of Serbian music into European stylistic currents.

Between 1918 and 1945 Serbian culture underwent a rather complicated process, in which expressionism was only an episode as regards literature and visual arts, but a highly important chapter in music. Expressionist orientation offered Serbian composers broad creative possibilities and in its consequences influenced also later developments. It is a fact that in the period mentioned it was expressionism which had the strongest impetus and which represented the strongest deviational factor as regards tradition.

On the basis of the collected material and an analysis of it, the study explores the creative achievements in Serbian music between the two wars. Specifically, these are: firstly, from World War I down to the present there is a historically, stylistically and aesthetically explainable continuity; secondly, expressionism in the period from 1918 to 1945 is no experiment but a link in evolutionary development; and thirdly, the contemporary stylistic picture of Serbian music is directly preconditioned by its expressionist phase.

Expressionist currents in Serbia reveal an interesting development. At first they appear in the works of P. Konjović, M. Milojević and J. Slavenski bound mainly to expressionism and only in parts to expressive means. On the one hand they result from a sensuous relation to sound, instrumental colour and rhythm, a relation with romantic roots, and on the other from a new relation to folklore, a relation filled with more contemporary ideas as regards national elements in music. In expression itself this phase combines the romantic and the expressionist. In the choice of means for the fixation of such expression traditional techniques mix with newer elements, as a rule of folkloristic origin,

Expressionism in Serbian music experiences an intensive growth between 1932 and 1940. Pure expressionist phenomena are rare; and

still, expressionist means of expression (not always subordinate to corresponding expression and combined also with other stylistic elements) were those in which the generation of Serbian composers, born between 1900 and 1910, saw their perspectives: a break with romantic tradition and a possibility of joining European musical trends. Many pre-war compositions that reflect a struggle for professionalism, for adequate techniques for expressing musical ideas, are of historical importance.

Though they might appear to be stylistically uniform Serbian composers that pleaded for expressionism (Rajičić, Vučković, Marićeva, Logar, Ristić, Čolić) reveal different points of view in regard to questions of expression and technique. At first their compositions show the same stylistic orientation. In further development, however, they diverge more and more, and achieve the greatest diapason of differences between 1939 and 1942, whereas the first years after the war are marked by a nearly uniform parallelism in their developments. Their growth falls into four phases: the first beginning at the time when they finished their musical studies; the second is represented by the years of independent work up to a stylistic break; the third comprises elements of this break; and in the fourth follows the stabilization of a new style. Such a scheme enables the author to determine characteristics each particular phase has in common. In the main phase, three basic expressionist trends can be defined: "pure" expressionism, romantic expressionism, and constructivistic expressionism. The role of such a classification is characteristically reflected in the post-war developments of the personalities mentioned as well as of Serbian music as whole, continuing to move within similar framework to this day.

Defended December 22, 1973, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO — INDEX

- Andreis, Josip 16
 Bačer, K. 96, 97, 98, 99
 Bartók, Béla 59, 88
 Bercer, Jože 98
 Bersa, Blagoje 25
 Boulez, Pierre 86
 Božinski, P. K. 21
 Casella, Alfredo 82
 Cvetko, Dragotin 16, 81
 Čolić, Dragutin 49, 63, 104, 106
 Debussy, Claude 19, 21
 Dibelius, Ulrich 86, 93
 Djikić, Osman 16
 Djurić-Klajn, Stana 16
 Dobronić, Antun 20, 21, 63
 Dušić 20
 Dvořák, Jan 5
 Faltin, Peter 94
 Frazzi, Vito 82
 Hába, Alois 49, 50, 54
 Hatze, Josip 25
 Hicken, Kenneth L. 27, 28, 33, 38, 46
 Hindemith, Paul 82
 Hristić, Stevan 15, 16, 25
 Hubad, Matej 98, 99, 100
 Ilić, Vojislav 20
 Janáček, Leoš 5 ss., 25, 49
 Jenko, Davorin 20
 Jonas, Oswald 27
 Karel, Rudolf 50, 68, 69
 Karkoschka, Erhard 86
 Kogoj, Marij 69
 Konjović, Petar 15 ss., 48, 104, 105
 Koporc, Srečko 67 ss.
 Kopřiva, Jiří 5
 Krmc, Franc 98, 99
 Lajovic, Anton 25
 Leibowitz, René 38, 46
 Logar, Mihovil 49, 53, 63, 104, 106
 Mann Borgese, Elisabeth 27
 Marić, Ljubica 49, 54, 63, 104, 106
 Marinković, Josip 15, 16
 Markovac, Pavao 62
 Milojević, Miloje 15, 16, 24, 25, 50, 61, 81, 104, 105
 Möller, Heinrich 20
 Mokranjac, Stevan 15, 16, 20
 Mosusova, Nadežda 19, 20, 22, 24
 Možè, v. Rupnik Ivan
 Musorgski, Modest 62, 64
 Novak, Alojzija 98
 Novak, Marija 97, 98, 101
 Novák, Vítězslav 49
 Orff, Carl 68
 Osterc, Slavko 76, 81, 82
 Pei-Lo-Tien 59
 Petrić, Ivo 86, 88, 91
 Politeo, Fani 58
 Prelovec, Zorko 77
 Premrl, Stanko 67, 69, 71, 77
 Prokofjev, Sergej 59, 82
 Rajičić, Stanojlo 49, 53, 63, 104, 106
 Ramovš, Primož 80
 Reich, Truda 91
 Rifelj, Frančiška 98
 Rijavec, Andrej 93
 Ristić, Milan 49, 53, 63, 104, 106
 Rosenberg-Ružić, Vjekoslav 25
 Rupnik, Ivan 96, 98, 100, 101, 102
 Sachs, Emil 21
 Salzer, Felix 27, 46
 Schenker, Heinrich 27, 28, 29, 46
 Schönberg, Arnold 27 ss., 43, 46, 47, 49, 54, 56, 58, 59, 65
 Slavenski, Josip 48, 81, 104, 105
 Stanković, Kornelije 16
 Strauss, Richard 16, 82
 Stravinski, Igor 49, 59, 82
 Strozza, Marija 21
 Stuckenschmidt, Hans H. 88
 Suk, Josef 49, 50
 Šostakovič, Dmitrij 82
 Štědrón, Miloš 6
 Traimer, Roswitha 88
 Veselinović, Janko 20
 Vučković, Vojislav 48 ss., 104, 106
 Wagner, Richard 21, 25
 Zobec, A. 98
 Zogović, Radovan 59, 64
 Živković, Milenko 63

Muzikološki zbornik X — Izdal Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete v Ljubljani —
Uredil Dragotin Cvetko — Natisnilo ČGP DELO, obrat Blasnikova tiskarna — Ljubljana 1974