



DOI: 10.4312/mz.60.1.23-41
UDK: 785.11(497.4)Lovec V.:781

»Hodim nekam svoja pota.« Slogovna vprašanja ob simfoničnem opusu Vladimirja Lovca

Gregor Pompe

Univerza v Ljubljani

IZVLEČEK

Predmet analize so simfonična dela Vladimirja Lovca, ki sicer ne predstavljajo osrednjega dela skladateljevega opusa, gotovo pa odsek, ki kaže splošne skladateljeve estetske in poetološke značilnosti. V estetskem pogledu je avtor zavezan tradicionalnemu izrazu, ki pa ga skuša mestoma eklektično dopolnjevati še z drugimi slogi preteklosti. Pri tem se kot posebej izstopajoče pokaže, da avtor, kljub raznolikim slogovnim impulzom, zelo pogosto sledi lastnim oblikovalnim postopkom, torej poetološkim načelom, ob katerih se zazdi, da je potrebno Lovčev opus motriti v njegovem odnosu do evropskega in slovenskega modernizma.

Ključne besede: Vladimir Lovec (1922–1992), slovenska glasba 20. stoletja, modernizem, neoklasicizem

ABSTRACT

The subject of analysis are the symphonic works of Vladimir Lovec, which do not represent the central part of the composer's oeuvre, but certainly a section that shows the composer's general aesthetic and poetic characteristics. From an aesthetic point of view, the author is committed to the traditional expression, but he tries to supplement it eclectically with other styles of the past. In this case, what stands out is that, despite diverse stylistic impulses, the author very often follows his own creative processes, i.e. poetic principles, against which it seems necessary to examine Lovec's opus in its relation to European and Slovenian Modernism.

Keywords: Vladimir Lovec (1922–1992), Slovene music of the 20th Century, Modernism, Neo-classicism

Dialektika med slogovnimi zgledi in osebnim slogom

Vladimir Lovec je v svojih izjavah zelo jasen, ko poudarja, da mu je med zvrstmi najbližje komorna glasba.¹ Toda ob preučevanju skladateljevega simfoničnega opusa se izkaže, da imamo opravka sicer samo z izsekom iz ustvarjalne celote, a vendarle takim, v katerem se zelo izrazito zrcalijo osnovne skladateljeve poetske in estetske značilnosti, ki zaznamujejo tudi njegova klavirska dela, samospeve in komorne skladbe. Kar se sloga tiče, Andrej Rijavec v zvezi z Lovcem navaja vsaj štiri izstopajoče karakteristike: (1) skladateljev slog naj bi bil »daleč od vsakega avantgardizma in eksperimentiranja«,² (2) v glavnih značilnostih naj bi izhajal »iz šole svojega učitelja Lucijana Marije Škerjanca«,³ (3) gibal naj bi se »na relaciji med poznoromantičnimi, še prav posebej liričnimi pozicijami in ekspresivnejšimi, čeprav ne priostroeno ekspresionističnimi izhodišči«,⁴ nato pa še dodaja (4) »smisel za neoklasicistično formalno jasnost in deloma neobaročno polifonsko spletnje, ki je na robu tonalnosti, a meje ne prekorači«. ⁵ Zelo podobno so z več različnimi potezami opisane skladateljeve značilnosti tudi v pregledu *Skladateljske sledi po letu 1900*, kjer najdemo oznake, da skladateljevo glasbo zaznamuje »močen čustveni utrip«, »romantična spevnost« in »neoklasicistična jasnost«. ⁶ V obeh poizkusih označitve skladateljeve slogovne pripadnosti se v dveh kratkih odstavkih zvrstijo številne precej raznolike označbe: romantično, poznoromantično, ekspresivno/ekspresionistično, neoklasicistično, neobaročno in kot negaciji še avantgarda in eksperiment. Vsekakor te mnoge in raznolike oznake kažejo na določene zagate avtorjev, pri čemer pa še ne more biti povsem jasno, ali je to posledica izrazito eklektičnega sloga, ki se zgleduje in prevzema različne tuje zglede, ali prav nasprotno povsem samosvoje skladateljske poti, ki jo je prav zaradi takšne enkratnosti težje ukalupiti v ozke slogovne predale.

Toda podobno neodločen in morda tudi nejasen je tudi skladatelj sam, ko skuša opisati slogovne značilnosti svojega opusa. Tako najprej precej prepričano trdi, da je svoj slog sicer posodobil, da je »prešel iz neoklasicizma v ekspresionizem«, pri čemer pa se še vedno giblje »na meji tonalnosti, torej v tradicionalnem slogu«. ⁷ Toda kmalu je zaslutiti že tudi manj gotovosti, saj priznava, da »svojega lastnega sloga ne bi znal opredeliti; vem le to, da sem v teku let uporabljal

1 Takšno misel je Lovec ponovil v več intervjujih, ki jih v obliki tipkopisa lahko najdemo v njegovi skladateljski mapi v Glasbeni zbirki NUK-a, KRONIKA V.: »Izjave o lastnem delu«; gl. tudi Branka Kljun, »Pri slovenskih skladateljih«, radijska oddaja, Radio Koper (6. februar 1980).

2 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979), 167.

3 Prav tam.

4 Prav tam.

5 Prav tam.

6 Črt Sojar Voglar, ur., *Skladateljske sledi po letu 1900* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2003), 148.

7 Skladateljska mapa Vladimirja Lovca, mapa »Izjave o lastnem delu«, hrani Glasbena zbirka Narodne univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

najrazličnejše tehnike, vendar pa je izraz – mislim tisto sporočilo, ki naj ga ume-
tnik posreduje drugim – ostal vedno isti.«⁸ V tej misli se že kaže pomemben
preskok in ločitev med kompozicijsko-tehniko in izrazom, pri čemer se zdi, da
avtor vrednostno slednjega postavlja višje kot same tehnike, ki jih je očitno mo-
goče prevzemati in tudi menjavati. Toda najbolj presenetljiva – še posebej, če jo
primerjamo s prvima dvema – je avtorjeva končna misel, da »nimam prav poseb-
nih vzornikov in hodim nekam svoja pota«.⁹ Tri navedene skladateljeve izjave
zarisujejo širok krog, ki vodi od priznavanja številnih zgledov prek nezmožnosti
natančne določitve slogovne pripadnosti do spoznanja, da pravzaprav išče lastno
pot, kar pomeni tudi nekakšno ograjevanje od možnih vzorov in impulzov.

Podobno neodločen, celo protisloven je skladatelj tudi pri označevanju svo-
je *Klasične simfonije*, ki jo ima sprva za »haydnovsko«, pri čemer skuša pojasni-
ti, da je skladba »sicer v nekem smislu šolski produkt, vsaj kar zadeva strogo
obliko in pa notranji red – to dvojje sem pri klasikih vedno občudoval«¹⁰ in
priznava da se je »tu in tam poslužil nekaterih arhaizmov, ki naj bi spominjali
na Haydnov ali Mozartov način kadenciranja«, a hkrati poudarja, da »je slog
za tiste čase [...] dovolj sodoben tako v harmoniji kot v instrumentaciji in je
le oddaljen odsev klasičnih del«.¹¹ Iz teh izjav je zelo jasna skladateljeva nas-
lonitev na glasbo klasicizma in tudi sodobno, neoklasicistično predrugačenje
teh obrazcev. Toda kasneje Lovca simfonijo vendarle opisuje kot »svobodno
delo, v katerem se kažejo skoraj vse osnove tistega načina, s katerim se še danes
izražam«. V oznaki »svobodno« je seveda mogoče ugledati odblesk misli o hoji
po lastnih poteh, še posebej, če jo povežemo s skladateljevim nadaljevanjem, ko
priznava, da »se v teku petindvajsetih let in še več nisem bistveno odmaknil od
tega sloga, morda sem ga malček izostril in poglobil«.¹² Če bi skladatelja vzeli
povsem zares, potem bi morali v *Klasični simfoniji* iskati tiste osnovne značil-
nosti njegovega samoniklega, od tujih impulzov odmaknjenega sloga.

Morda bi morali prav takšno neodločno nihanje, razpeto med priznavanjem
odvisnosti od številnih, raznolikih zgledov in prepričanjem v povsem samosvojo
pot, razumeti kot izstopajočo skladateljevo značilnost, kot dialektiko, ki teče
med posameznimi glasbenimi elementi (oblika, harmonija, polifonija, melo-
dika), zavezanim različnim, a že uveljavljenim slogovnim obrazcem, in celoto
posamezne skladbe, v kateri se ti različni impulzi sestavijo/pomešajo v bolj sa-
mosvoje pobarvano tvorbo, ki se zdi kljub temu, da impulze črpa iz raznorodnih
virov, bolj osebno, individualno zaznamovana. Tako je v formalnem pog-
ledu skladatelj nedvomno zavezan dediščini klasicizma, v prednosti, ki jo daje

8 Lea Hedžet, »Delo z mladimi za mlade: Ob 60-letnici Vladimirja Lovca«, *Glasbena mladina* (23. junij 1982): 5.

9 Bogdan Učakar, »V znamenju zabavne muzike ...«, *Večer* (2. april 1960): 5.

10 Skladateljska mapa Vladimirja Lovca, mapa »Izjave o lastnem delu«.

11 Prav tam.

12 Prav tam.

polifoni teksturi – skladatelj sam priznava, da daje »prednost polifoni muziki, ker ne ljubim ene same viže«¹³ –, pa lahko prepoznamo baročne zglede. Na ravni harmonije sledi Lovec terčni logiki in tudi jasni tonalni zasidranosti, vendar pa sosledje harmonij ne razodeva enostavne funkcijske logike, temveč precej širšo pandiatoničnost in z njo povezano potujevanje najenostavnejših kadenčnih zvez, kar očitno kaže na neoklasicistične poteze, medtem ko je v izrazu pogosto nekje na meji med zadržano objektivnostjo nove stvarnosti in mehkejšo čustvenostjo moderne ali celo ekspresionizma. Toda prav potreba po emocionalnih prvinah pri Lovcu venomer prevaga, kar potrjuje Lovec sam z mislijo, da »je romantika v moji naravi«, podobne poudarke pa izpostavljajo tudi drugi avtorji. Tako lahko preberemo, da je Lovec »ustvarjalec izrazito čustvenega utripa, ki mu je gonilna sila širok diapazon doživljajskega sveta, osebnost prefinjenega duha, ki vzvalovi ob najrahljšem trepetu liričnih razpoloženj« ali da se

*v vseh njegovih delih odraža težnja k čim bolj neposrednemu in pristnemu izražanju; avtorju je tuja vsaka spekulativnost, nenehno išče umetniške resnice brez ozira na eksperimentalno – modne krike, ki ga obkrožajo. Stremi za iskreno izpovedjo svojih notranjih nagibov in previranj, ki so blizu ali se stapljajo s splošno humanimi odzivi.*¹⁴

Pazljivi moramo biti, kako se v diskurz o Lovčevi izraznosti naenkrat prikrade nejasna oznaka o iskrenosti, ki v resnici ne pove praktično ničesar o skladateljevi formi, materialu, delu z njim, najbrž tudi ne o kvaliteti, razumeti pa jo je mogoče kot nekakšno apologijo odtegnjenosti v Lovčevem času modnemu modernizmu. To postane še bolj očitno ob Lovčevi lastni izjavi, da je bil vedno »prepričan, da mora biti umetnost poštena, iskrena in lepa«.¹⁵ V tej kratki misli so v zelo ozko zvezo postavljeni moralni in estetski kriteriji, po katerih je mogoče sklepati, da za Lovca obstaja tudi nepoštena, neiskrena in s tem grda umetnost, pri čemer se ponovno ni mogoče izogniti občutku, da so ti podtoni namenjeni modernizmu. Zares med zvestobo poudarjeni emocionalni plati glasbe in odtegnjenosti sodobnemu modernizmu kmalu potegne enačaj skladatelj sam s priznanjem, da je v svojem »ustvarjanju zasledoval vedno le en cilj; napisati tako glasbo, kakršno sem občutil, ne glede na slog, čeprav so mi nekateri kolegi skladatelji očitali, da sem zastarel, da se preveč držim tradicije«.¹⁶ Zdi se, da prav iz takšne nelagodnosti, očitkov o zastarelosti, slogovni zaostalosti, izhaja skladateljevo beganje po različnih preverjenih slogovnih impulzih in nato hkrati tudi prepričanost o vendarle povsem samoniklem slogu, kar bi še posebej v povezavi s poudarjenimi emocionalnimi prvina in zvestobo svojim prepričanjem, torej iskrenostjo, kazalo na

13 Učakar, »V znamenju zabavne muzike«, 5.

14 Ivan Silič, »Uspel koncert vidnih slovenskih solistov«, *Primorski dnevnik* (5. april 1970): 5.

15 Hedžet, »Delo z mladimi«, 5.

16 Lea Hedžet, »Modernizem za vsako ceno je že zdavnaj minil«, *Primorske novice* (1. maj 1999): 31.

skladateljevo prepričanje, da je v resnici enakovreden tistim skladateljem, ki so se za vsako ceno podali na pot iskanja povsem novih, očitno tudi »nelepih« poti.

Analize simfoničnih del

Ob analitičnem pregledovanju Lovčevega simfoničnega opusa se velja zato vprašati prav, od kod potreba po takšnem izmikanju in nejasnosti; zakaj ob izobilju slogovnih zgledov tudi potreba po definiranju samosvoje poti, osebne sloga.

V Lovčevem opusu lahko odkrijemo šest simfoničnih del, ki pa bi jim lahko dodali še tri skladbe, namenjene godalnemu orkestru, saj se slednje po svoji tehniki in slogu prav v ničemer ne razlikujejo od simfoničnih del, razlika je povezana zgolj z zvočno barvitostjo zasedbe, za katero pa se zdi, da pri Lovcu ne igra pomembnejše vloge, kar je seveda že samo na sebi pomembna slogovna poteza. Še pomembnejše je, da so vsa tri dela za godalni orkester nastala kot prva, da jih gre torej razumeti še v študijskem smislu, morda tudi kot pripravo na simfonični opus in z njim povezane večje žanre.

Leta 1947 je Lovc napisal *Andante* za godalni orkester, ki je nosil sprva naslov *Žrtveni spev*, kar kaže, da je skladatelj svojo glasbo želel najprej bolj jasno vsebinsko označiti, nato pa je raje ostal nevtralen, glasbeniški oznaki. Čeprav je skladba nastala še v času študijskega procesa, je v njej mogoče odkriti praktično vse osrednje poteze, ki bodo zaznamovale vsa nadaljnja skladateljeva simfonična dela. V prvi vrsti gre za uporabo prehodne oblike, ki v sebi združuje elemente tridelne pesemske oblike, variacij in rondoja z eno samo temo. Skladbo tako zaznamuje ena sama melodična misel, ki jo nato skladatelj variira in izpeljuje, formo pa gradi s pomočjo nizanja »vrnitev« oz. modificiranih vrnitev osnovne ideje, med katere umešča izpeljevalno-variacijske epizode. Takšna gradnja daje občutek, kot da je celota izpeljana iz enega samega diha, možno bi bilo govoriti celo o nekakšnem neskončnem razpredanju in vračanju gradiva. Slednje je, kar je tudi osnovna značilnost Lovca, podvrženo predvsem polifonemu obdelovanju in zdi se, da je osnovno melodično gradivo po svoji intervalni strukturi že zato enostavnejše in nagnjeno bolj k postopnemu gibanju, da v naslednjem koraku omogoča razvejano in bogato polifono delo. Nastale harmonije so posledica neodvisnega polifonega gibanja, vendar pa lahko jasno prepoznamo osnovni tonalni center (h-mol), medtem ko gladek kontrapunkt in z njim povezani številni harmonski tuji toni slabijo možnost enoznačnega funkcijskega tolmačenja harmonij, v čemer lahko ugledamo Lovčev izmik od tradicionalnih shem.

Zelo podobni logiki sledi tudi *Suita* (1950), za katero se zdi, da je zgolj fragment večje zasnovane celote, saj nosi oznako *II*, kar bi lahko razumeli kot drugi stavek.¹⁷ Ponovno imamo opravka s prehodno obliko, v kateri bi lahko odkrivali poteze variacij, tridelne oblike in rondoja z eno temo, ponovno

17 Skladatelj večkrat razkrije, da je pisanje večstavčnih cikličnih del začel s počasnim stavkom, kar najbrž velja tudi za nedokončano *Suito*. Gl. skladateljska mapa Vladimirja Lovca, mapa »Izjave o lastnem delu«.

prevladuje polifona logika, motivično gradivo je zopet neizrazito, kar je posledica gibanja predvsem v postopih, harmonija pa izkazuje tradicionalno osnovo, ki pa je konstantno potujevana, kar slabi njeno funkcijskost. Zanimivo se zdi opazovanja začetka skladbe, saj gre v postopnem polifonem nalaganju glasov ugledati tipični Lovčev postopek, ki zaznamuje praktično vsa njegova dela, še posebej počasne stavke:

Sostenuto $\text{♩} = 60$
espressivo

Violin I
Violin II
Viola

Adagio molto
espressivo

Vln. I
Vln. II
Vla.

Adagio espressivo

Vln. I
Vln. II
Vla.

Adagio espressivo
dolce

Vln. I
Vln. II
Vla.

Primer 1: Podobnost med incipiti skladb *Andante*, *Simfonietta* (2. stavek), *Suita*, *Sinfonia breve* (2. stavek) in *Koprška simfonija* (2. stavek).

Simfonietta, ki je nastala leta 1949 med skladbama *Andante* in *Suita*, je zasnovana ciklično v treh stavkih, pri čemer se je skladatelj naslonil na klasicistično oblikovalno logiko – prvi stavek je domišljen v sonatni obliki, drugi v tipični že prej dvakrat opisani prehodni formi, finale pa križa sonatno obliko s fugo. V tem v kronološkem pogledu svojem drugem »simfoničnem« delu je Lovec uvedel še nekaj značilnosti, ki se bodo nato vztrajno ponavljale v kasnejših delih. Uvodni sonatni stavek se začne s počasnejšim uvodom, ki v unisonu prinaša gradivo, iz katerega bo nato črpala motivika prve teme, tematsko gradivo pa se hitro in rado zapleta v fugate in imitacije, kar se zgodi že takoj po predstavitvi teme v 5. taktu, nato pa se ponovi še ob drugi temi in materialu zaključne skupine.

Kar se tiče polifone umetelnosti predstavlja vrhunec finale, v katerem je prva tema sonatne oblike zasnovana kot fuga, toda prevladujoča polifona logika nato naseljuje ves stavek, v katerem kontrapunkt postane glavno gibalno, ki ga le redko presekajo trenutki pomiritve.

Če je ostala *Suita* kot poizkus večjega, cikličnega žanra nedokončana, pa je v istem letu, ko je zaključeval študij pri Škerjancu, Lovec napisal tudi svojo osrednjo simfonično partituro, *Klasično simfonijo*, za katero smo že spoznali, da jo je skladatelj postavil v zvezo s klasicističnimi zgledi in nato tudi neoklasicističnimi izmiki ter jo razumel kot osnovni skladateljski podpis, ki ga kasneje ni več bistveno spreminjal. Ponovno je mogoče najti Lovčeve stalnice: drugi stavek, zasnovan v prehodni obliki, v kateri gre glavna beseda polifonemu razpredanju linij, značilno harmonsko potujevanje, oblikovna jasnost, prvi stavek (počasni uvod vanj) pa prinaša osnovno gradivo celotnega stavka. Trditi bi bilo mogoče, da je prav v *Klasični simfoniji* skladatelj najbrž prvič razmišljal o močnem pohenotanju gradiva, na kar kaže predvsem oblikovanje prvega stavka, saj motiva a in b iz uvoda postaneta trdna gradnika prve teme (gl. Prim. 3). V tonalnem pogledu predznaki prvega stavka sicer izdajajo d-mol, vendar pa se zdi, da se skladatelj izogiba molovski pobarvanosti, še posebej zvišani sedmi stopnji, ki bi celoti dajala bolj trdno kadenčno podobo. Prav to je eden izmed načinov, kako se skladatelj izogiba jasni funkcijskosti harmonije (ob ekspoziciji prve teme

skladatelj odlaga izrazito kadenco – gl. Prim. 3). Še bolj izrazito postane takšno tonalno izmikanje v 3. stavku, kjer celota poteka v lidijskem modusu, izrazito funkcijo akordov pa skladatelj slabi z dodajanjem septim in sekund.

The image displays three systems of musical notation for a string ensemble, specifically Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The notation is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system shows the initial entry of the themes, with Violin I and II playing a melodic line marked *f*, while the other instruments provide harmonic support. The second system shows the continuation of the themes, with Violin I and II playing a melodic line marked *pp*, and the other instruments providing harmonic support. The third system shows the continuation of the themes, with Violin I and II playing a melodic line marked *f*, and the other instruments providing harmonic support. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Primer 2: Fugatno-imitacijski nastavki v uvodu (zgoraj), predstavitvi druge teme (v sredini) in materiala zaključne skupine (spodaj).

Primer 3: Gradivo uvoda in njegova uporaba v prvi temi prvega stavka Lovčeve
Klasične simfonije.

Skladatelj je v zvezi s svojo *Klasično simfonijo* uporabil več oznak – »haydnovska«, »šolski produkt«, vsebuje »arhaizme«, »svobodno delo« –, ki po eni strani kažejo na jasno odvisnost od zgledov, ki jih je najbrž ponujala kompozicijska šola, na drugi pa že kažejo možnosti izmikanja. Prav zares bi bilo mogoče imeti delo za nekakšno skladateljevo matrico, ki je v nadaljevanju doživljala le malenkostne priredbe in popravke. To je mogoče zaznati v naslednjem simfoničnem delu *Sinfonia breve* (1958), ki je ponovno ostalo fragmentarno, omejeno na počasni stavek. Formalno gre ponovno za znano prehodno formo, ki zaznamuje vse Lovčeve počasne stavke, zaznati pa je mogoče, da Lovc manko karakterističnosti kot posledico sila neizrazitega melodičnega materiala tokrat nadomešča z večjo kontrastnostjo v harmoniji – če je ta sprva diatonična, zavezana naravnemu molu, nadaljevanje z gostim kontrapunktom vendarle prinaša tudi bistveno več kromatike.

Takšen način predstavljanja tematskega gradiva je značilen tudi za Lovčev *Koncert za klavir in orkester v a-molu*, ki ga je krstno izvedel Marijan Lipovšek, kot drugemu slovenskemu delu iz tega žanra pa mu gre tudi nekakšna pionirskost. Skladatelj ponovno pričinja s počasnejšim uvodom, v katerem predstavlja glavni material, pri čemer se skladatelj do kadence ponovno izmika vodilnemu tonu, toda ko isti material ponovi klavir, skladatelj že pričinja proces harmonskega izmikanja, potujevanja:

The musical score consists of three systems of music, primarily for piano with orchestral accompaniment indicated by 'v' (violins) and 'vcl' (violoncello) markings.

System 1: Features a piano introduction with chords and triplets. Chords are labeled: $a: t$, VI^7 , VII^2_{III} , $VII VII>$, VII^7 , s^9 , d , and D^4_{III} .

System 2: Features a piano solo with various chords and dynamics like p , f , and $crescendo$. Chords are labeled: VII^4_3 , (D_{Es}) , s^6 , D_s , and D^9 .

System 3: Features a piano introduction with chords and dynamics like mp and f . Chords are labeled: F and t .

Primer 4: Predstavitev prve teme Lovčevega *Koncerta za klavir in orkester* v orkestru in nato v klavirju.

Počasni stavek je ponovno poudarjeno polifon, skladatelj pa naj bi v njem sledil logiki ciaccone, kar potrjuje ponavljajoča se štiriktaktna misel, ki jo skladatelj le na redkih mestih razširja in tako obliko približuje svoji značilni prehodni formi. Tudi finale se osredotoča predvsem na kontrapunktično pletenje in se

neredko zapleta v fugate. Zanimivo je, da je skladatelj koncert snoval kar šest let, zaradi česar naj bi se stavki po skladateljevih lastnih besedah med seboj slogovno razlikovali,¹⁸ česar pa v resnici ni mogoče zares opaziti – veliko več kot razlik je podobnosti, ne samo v oblikovanju posameznih stavkov koncerta, temveč tudi izrazitih vzporednicah z drugimi Lovčevimi deli. Še bolj postaja nenavadna misel o neskladnosti, če jo povežemo s skladateljevim lastnim opisom tretjega stavka, ki da »je malce klasicistično obarvan, dovolj jasen in prozoren, da bi lahko spominjal na – recimo – kakšno Haydnovo delo«,¹⁹ kar pomeni, da se skladatelj poslužuje podobnih oznak, kot jih je uporabil že pri oceni svoje *Klasične simfonije*. Skladateljevo poudarjanje slogovne neskladnosti, spremenljivosti se zdi ponovno v funkciji odtegotovanja pozornosti od veliko bolj očitnih podobnosti in vzorov.

Tudi z *Dramatično uverturo* se Lovc ne odteguje svojim osrednjim značilnostim, ki jih nastavlja že s prvo skladbo *Andante* in nato samo še utrdil s *Klasično simfonijo*. *Dramatična uvertura* (1972) tako sledi značilnim zavojem sonatne oblike s počasnim uvodom, v katerem po svoji stari navadi skladatelj predstavi že celoten material za prvo in deloma tudi drugo temo, pri čemer se kot ključni izkažejo intervali čiste kvarte, sekunde in tritonusa. Če bi lahko iskali kakšno dodatno prečiščenje osnovnih kompozicijskih načel, bi ga lahko ugledali v zaostrovanju ideje monotematskosti – spopad med obema temama namreč ni prav izrazit, saj je njun tematski izvir isti:



Primer 5: Počasni uvod (zgoraj), prva (v sredini) in druga tema (spodaj) iz Lovčeve *Dramatične uverture*. Obe temi sta si sorodni prek podobne melodične figure v drugem (prva tema) oz. tretjem taktu (druga tema).

18 Skladateljska mapa Vladimirja Lovca, mapa »Izjave o lastnem delu.

19 Prav tam.

Toda uvod v *Dramatični uverturi* ne predstavlja le materialne zaloge za celotno delo, temveč pridobiva še pomembnejšo oblikotvorno funkcijo, saj se atmosfera in material uvoda ponovita na nekaterih ključnih mestih – pred reprizo in v kodi. Po svoji vlogi uvod vse bolj pridobiva težo mota, zato ni čudno, da se je zdelo skladatelju pomembno, da spregovori tudi o vsebinski plati svoje uverture, pri čemer naj bi šlo »za staro, tolikokrat izpovedano antitezo razočaranja in upanja. Nič oprijemljivega, samo skupek podzavestnih vtisov, ki jih človek nosi s seboj«.²⁰ Zanimivo je, da je tudi ta skladateljeva misel, podobno kot tiste o lastnih slogovnih značilnostih, precej aporetična. »Dramatičnost« *Dramatične uverture* naj bi po predstavljeni logiki izhajala iz antitetičnega razmerja med obema temama, za kateri pa natančnejša analiza pokaže, da sta si v resnici prej podobni kot močnejše kontrastni in to ne le na ravni materiala, temveč tudi izraza, hkrati pa skladatelj priznava, da je vsebinskost neoprijemljiva, da je vezana na človeško podzavest, da gre takorekoč za emocionalno intuicijo, s čimer se v prvi plan zopet seli ideja romantičnega subjektivizma.

Dramatično uverturo lahko razumemo kot študijo za Lovčev osrednji in zadnji simfonični opus *Koprsko simfonijo*, saj je tudi nastala kot prvi stavek simfonije, a ga je kasneje skladatelj zavrgel in objavil pod novim naslovom kot uverturo. Toda nekatere osrednje značilnosti, prvič dosledneje razvite v *Dramatični uverturi*, zaznamujejo tudi *Concertino za flavto in orkester* (1975), ki nosi precej neobremenjene koncertantne poteze. Toda Lovc v resnici ponovno trdno sledi svojim osnovnim formulam. Tristavčno delo prinaša zaporedje sonatnega stavka, značilne prehodne oblike v počasnem stavku in finalnega rondoja, pri čemer pa sonatni stavek ponovno uvaja počasni uvod, ki prinaša tematski material. Toda sorodna ni le oblikovalna logika, temveč tudi tematski material sam, ki je izrazito podoben tistemu iz *Dramatične uverture* in tudi *Koprške simfonije*, saj v njem močno prevladujejo sekundni odnos in skoki kvarte, tritonusa in septime, edina novost je, da pomemben del materiala predstavlja tudi ritmični element (peti takt v Prim. 6):



Primer 6: Značilni intervalni odnosi v materialu počasnega uvoda Lovčevega *Concertina za flavto in orkester*.

Ponovno tematski material opravlja pomembno oblikovno funkcijo, saj se ponavlja na formalno izrazito pomembnih šivih: pred ekspozicijo solistične flavte, pred izpeljavo, pred reprizo in pred kratko kodo. Tudi ideja monotematskosti je še razširjena, saj se zdi tudi tematsko gradivo drugega stavka izpeljano iz počasnega uvoda k prvemu stavku (ritmična figura prvega stavka je podobna prvi temi prvega stavka, v nadaljevanju pa imajo pomembno vlogo nizi kvart):



Primer 7: Tema drugega stavka Lovčevega *Concertina za flauto in orkester*.

V tonalnem pogledu je za skladatelja značilna igra z neopredeljenim tonskim spolom, torej kolebanje med c-molom in C-durom, zato bi bilo mogoče trditi, da je skladba po vzoru Stravinskega napisana v C.

Dramatično uverturo in Concertino za flauto in orkester je gotovo mogoče razumeti kot študiji za skladateljevo zadnje simfonično delo, *Koprsko simfonijo* (1977). Njena osrednja poteza naj bi bila po skladateljevih besedah vpeljava »vodilnega motiva«, ki celotnemu delu zagotavlja enotnost, a v resnici ne gre za nič drugega kot osnovni material, ki zaznamuje vse stavke in je po pričakovanjih predstavljen v počasnem uvodu k prvemu, sonatno zasnovanemu stavku. Material nastopa v dveh oblikah: kot unisono pizzicato godal (tema 1) in melodični niz akordov v pihalih (tema 2), pri čemer skladatelj najbrž slednjega razume kot vodilni motiv, ki se ponavlja na vseh nevraltičnih točkah prvega stavka (pred nastopom druge teme, pred začetkom izpeljave, pred reprizo, pred ponovitvijo druge teme, v kodi), zaznamuje pa tudi oba sledeča stavka. Ponovno obvladujejo gradivo za Lovca značilni intervali – v temi 1 prevladujejo tako tritonusi in poltonski odnosi, v temi 2 pa v melodičnem pogledu kvarte, v harmonskem pa še tritonusi in septime. Tako ne more presenetiti, da je nato gradivo prve teme prvega stavka s svojimi kvartnimi skoki sorodno tematskemu materialu *Dramatične simfonije*, temu pa je nato sorodna tudi osrednja tema tretjega stavka.



Primer 8: Tematski material počasnega uvoda iz Lovčeve *Koprške simfonije*.



Primer 9: Prva (zgoraj) in druga tema (v sredini) prvega stavka ter glavna tema tretjega stavka (spodaj) iz Lovčeve *Koprške simfonije*.

V *Koprski simfoniji* torej ni mogoče zares odkrivati kakšne nove poteze, v njej ostaja skladatelj na isti slogovni in tudi kompozicijski ravni kot leta 1947, torej pred tremi desetletji, ko je napisal *Andante* za godalni orkester. Toda skladatelj se je zdelo smiselno močno poudariti vpeljavo vodilnega motiva, ki naj bi

dajal celotnemu ciklusu »večjo enotnost«²¹ (v prvi varianti skladbe je imel občutek, da celota ne bi imela tako »strnjenega koncepta«), pri čemer pa se kaže, da je skladatelj zaskrbljen predvsem za vsebinsko naravo svojega dela, saj naj bi vodilni motiv zagotavljal tudi »bolj zaokroženo, smiselno vsebino«. Slednja pa je ponovno romantično subjektivna, torej intuitivna, celo avtobiografska, po skladateljevih besedah »gre za zavestne in podzavestne vtise najrazličnejših doživetij, kakršna prinaša življenje«, pri čemer »so vsi ti vtisi in refleksije odraz mojega življenja tu, v Kopru«.²² Ponovno sta v neposredno bližino postavljena avtorska subjektivnost in seveda tudi njena abstraktna neopredeljivost, ki se prilega glasbi, takšno aporetičnost pa ponovno potrjuje skladateljeva ocena oblike posameznih stavkov, saj naj bi se »zavestno odločil za klasični tip«,²³ torej (neo)klasicistični. Zdi se, da skladatelj v svoji oznaki ponovno več zakriva kot odkriva.

Zaključek: aporija skladateljskega lastnega kompozicijskega univerzuma in glasbe brez pridevkov

Če smo v začetku lahko odkrili skladateljevo negotovost, povezano z označitvijo lastnega sloga, pa simfonični opus v tem pogledu po eni strani izdaja nenavadno poenotenost oz. slogovno statičnost – skladateljevo najzgodnejše in zadnje delo, ki ju ločijo tri desetletja, se praktično v ničemer ne razlikujeta, skladatelj je skozi čas zgolj izpopolnjeval posamezne poteze. Tako bi kot skladateljeve stalnice lahko navedli zvestobo klasičnim formalnim obrazcem – sonatnemu stavku s počasnim uvodom, v katerem je predstavljen tematski material, prehodni rondojski obliki za počasne stavke in klasičnemu rondoju –, nato prevladujoče polifono delo, ki ponavadi zaznamuje že nastope tem (tako velja vsaj za vse počasne stavke), zanj pa je značilno delo s postopi in majhnimi skoki, za izpeljevanje je značilno rezanje in nato kombiniranje odsekov kontrastnih tem, čemur se nujno pridružuje tudi obvezen fugato, v harmonskem pogledu je značilna zvestoba terčni harmoniji z razrahljano funkcijsko logiko, pri čemer predstavljata del takšnega rahljanja tudi neopredeljen tonski spol ali delo z modusi, v melodičnem pogledu pa skladatelj vse bolj postaja zavezan intervalom sekunde, tritonusa, kvarte in septime, zaradi česar v poznih delih prevladuje občutek monotematskosti, celo povezanosti med posameznimi skladbami ne le stavki ciklusov.

Prav slednje, trdna spojenost posameznih stavkov v simfonični ciklus in intertekstualna povezanost med posameznimi skladbami ter uporaba venomer istih oblikovnih in kompozicijsko-tehničnih principov dajeta občutek, da je skladatelj zgradil svoj lastni kompozicijski, morda celo zvočni univerzum.

21 Prav tam.

22 Prav tam.

23 Prav tam.

Toda po drugi strani so glavne značilnosti takšnega univerzuma vendarle jasno prevzete iz utrjenih slogovnih obrazcev preteklosti – oblika je naslonjena na klasicistične obrazce, za harmonijo je značilno neoklasicistično potujevanje tradicionalne funkcijske harmonije, v prevladujočem polifonem delu lahko ugledamo neobaročne zglede, v melodični prevladi sekund, tritonusov in septim nagnjenje k ekspresionistično napeti govorici in nenazadnje v poudarjanju subjektivne vsebinske zaznamovanosti del zvestobo romantičnemu izročilu. Paradoksalno je Lovec tako razpet med mnogimi slogovnimi obrazci in njihovim kombiniranjem v enoten, osebni slogovni amalgam – njegov glasbeni svet postaja osebni univerzum, ki pa je v resnici napaberkovan iz številnih utrjenih slogovnih obrazcev preteklosti.

Kot osrednje vprašanje takšne aporije se zato postavlja njena odvisnost od konteksta modernizma, ki je prevladoval v času Lovčeve ustvarjalnosti tudi v slovenski glasbi. Lovčeva razpetost med samoumevnost izbranih slogovnih modelov, ki nikakor ne izstopajo in niso v ničemer inovativni, ter po drugi strani decidirana prepričanost o lastnem, izvirnem slogu se zdita odgovor na čas, v katerem so se Lovčevi modeli zdeli preživeti in zaradi neinovativnosti tudi brez prave estetske vrednosti. O svojevrstni ožini in tudi konservativnosti priča tudi pismo, ki ga je Lovec poslal skladateljskemu kolegu, sošolcu Janezu Matičiču (1926–2022) in v katerem poroča o obisku festivala sodobne glasbe v Donaueschingenu, kjer naj bi bilo »vse skupaj sranje prve vrste. [...] Ne vem, kako Ti gledaš dodekafonsko, serialno in elektronsko glasbo; mi trije smo bili v dveh dneh vsega siti.«²⁴ Toda razkrito kontekstualno aporijo še pogloblja naslednja značilnost Lovčevega glasbenega stavka – je izrazito gladek in s tem neizstopajoč. Najprej to velja za prevladujočo polifonijo, ki se napaja pri neizrazitem postopnem gibanju in redkejših skokih, kar vodi v prosto izmenljive in predvidljive stranske glasove, brez svoje karakterističnosti pa ostajajo tudi vodilni glasovi, nato tudi za harmonijo, ki namerno šibi trdne robove funkcijskosti, a s tem tudi harmonskega oblikovalnega naznačevanja, in nenazadnje za tematski material, ki postaja izmenljiv tudi med posameznimi skladbami. Čeravno slednje gradi značilen Lovčev univerzum – melodika, ki stavi na zaporedje sekund, triotonusov in septim –, mu hkrati jemlje njegovo izrazitost. Morda je prav iz tega izhajala Lovčeva potreba, da ob nekaterih poznejših skladbah – *Dramatična uvertura*, *Koprška simfonija* – spregovori tudi o njihovi vsebinskosti. Zdi se, da jim želi prav na ta način podeliti nekaj karakterja, toda tudi takšna vsebinskost se izkaže kot precej »nalepljena«. Lovčeva glasba ostaja tako kljub poizkusu grajenja lastnega univerzuma nekakšna glasba brez posebnosti, glasba brez pridevkov, takšen občutek pa le še pogloblja zgodovinski kontekst visokega modernizma, izrazito fetišistično zavezan novemu, drugačnemu, prevratniškemu. Lovčev

24 Vladimir Lovec v pismu Janezu Matičiču 30. novembra 1960, kataloška številka korespondence Janeza Matičiča 114.

simfonični opus je tako mogoče razumeti kot opus skladatelja na periferiji periferije – skladatelja, ki ga ne zanimajo sodobne tendence, a se mu vendarle hkrati zdi, da se mora do njih tudi ves čas opredeljevati.

Viri in literatura

- Ajlec, Rafael. »Matineja simfoničnega orkestra RTV Ljubljana.« *Ljubljanski dnevnik* (14. marec 1960).
- Hedžet, Lea. »Delo z mladimi za mlade: Ob 60-letnici Vladimirja Lovca.« *Glasbena mladina* (23. junij 1982).
- Hedžet, Lea. »Modernizem za vsako ceno je že zdavnaj minil.« *Primorske novice* (1. maj 1999).
- Kljun, Branka. »Pri slovenskih skladateljih.« Radijska oddaja, Radio Koper (6. februar 1980).
- Lindič, Milan. »Nov slovenski klavirski koncert.« *Primorski dnevnik* (20. marec 1960).
- Lindič, Milan. »Vladimir Lovc: Klasična simfonija.« *Primorski dnevnik* (28. junij 1957).
- Pompe, Gregor. *Zgodovina glasbe na Slovenskem 4: Glasba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze in Založba ZRC, 2019.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Silič, Ivan. »Uspel koncert vidnih slovenskih solistov.« *Primorski dnevnik* (5. april 1970).
- Sojar Voglar, Črt, ur. *Skladateljske sledi po letu 1900*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2003.
- Učakar, Bogdan. »V znamenju zabavne muzike ...« *Večer* (2. april 1960).

SUMMARY

“I Go My Own Way”: Stylistic Questions About Vladimir Lovec’s Symphonic Opus

The rare notes on the music of Vladimir Lovec (1922–1992) are full of quite different stylistic markers – classical, Neo-classical, neo-Baroque, expressive/expressionist, romantic, late romantic – and even the composer himself seems rather indecisive and unclear when asked where he would place himself from a stylistic point of view. At first he used several different labels at the same time, then retreated to the fact that he does not know how to define his style at all, and at the end he confidently wrote that he does not really have any outstanding role models, that he therefore “walks his own way somewhere”, which could speak of a distinctly personal style.

Analytical delving into the composer’s otherwise not very extensive symphonic opus (in addition to six symphonic works, the composer also created three compositions for string orchestra) tries to provide an answer to these complex stylistic questions. The latter, of course, must be observed in the context of twentieth century music, which in many ways was characterized by the fetishistic drive for the new, unique, innovative, i.e. Modernism. It turns out that the different stylistic markers used for the composer’s works are the result of the fact that Lovec adopted the ways of working with individual musical elements from different stylistic environments, so that his music is both eclectic and, in a typical combination of adopted elements, also unique. At the same time, certain stylistic and also creative statics should not be ignored – the composer’s works do not only show clear, “classical” models, but often seem in the way of work, i.e. in the poetic starting points, like clones of one and the same creative matrix. Such constant starting points can be recognized in the loyalty to classical forms, the dominant polyphonic work, the work with steps and small jumps, the loyalty to the harmony of thirds with a loose functional logic, and in the melodic aspect the composer becomes more and more committed to the intervals of the second, tritone, fourth and seventh, as a result of which a sense of monothematicity prevails in the late works.

O AVTORJU

GREGOR POMPE (gregor.pompe@ff.uni-lj.si) je študiral na Filozofski fakulteti v Ljubljani primerjalno književnost, nemški jezik in muzikologijo. Zaposlen je na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je obranil doktorsko nalogo in trenutno deluje kot redni profesor. Predaval je tudi na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru in na Oddelku za muzikologijo Univerze Karla Franza v avstrijskem Gradcu. Njegovo zanimanje velja sodobni glasbi in glasbenemu gledališču. Objavljal je že več člankov in samostojnih monografskih publikacij. Deluje tudi kot glasbeni kritik in skladatelj.

ABOUT THE AUTHOR

GREGOR POMPE (gregor.pompe@ff.uni-lj.si) studied comparative literature, German language and musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana. He is employed at the Department of Musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana, where he defended his doctoral thesis and currently works as a full professor. He also lectured at the Pedagogical Faculty of the University of Maribor and at the Department of Musicology of the Karl Franz University in Graz, Austria. His interests are tied to contemporary music and musical theatre. He has already published several articles and books. He also works as a music critic and composer.