

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

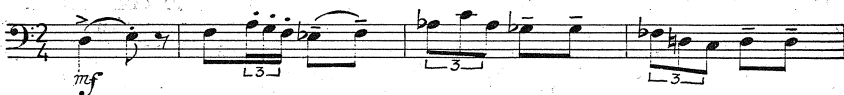
¹³ Delo je bilo natisnjeno pri DSS leta 1966. Ohranjeni sta dve skladateljevi lastnoročno pisani partituri, izmed katerih eno hranijo v glasb. odd. RTV Ljubljana, drugo pa ima pokojnikova vdova. Poleg partiture so v zapuščini ohranjeni tudi posamezni parti, ki so služili izvedbi na Radiu Ljubljana 3.12.1936. 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 spevno, 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 stavkih. 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 Cerkvenem 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.