

UDK 78.082.1 Škerjanc

Monika Kartin-Duh
LjubljanaPETA SIMFONIJA LUCIJANA MARIJE
ŠKERJANCA

Če izvzamemo skromni mladostni poizkus, Simfonijo v treh stavkih, ki je nastala leta 1916, ko je bilo Lucijanu Mariji Škerjancu šele šestnajst let, je vseh pet simfonij, kolikor jih je skladatelj napisal, nastalo v pičlem razdobju dvanajstih let, med letom 1931, ko je komponirana Prva simfonija v A-duru in letom 1943, ko je nastala Peta simfonija v F-duru. Med Prvo in Drugo simfonijo v h-molu je preteklo celih sedem let, medtem ko je med Drugo in Tretjo v C-duru razdobje treh let, četrta v H-duru pa datira iz let 1942-1943. Tako kot so si vse simfonije razmeroma blizu po svojem nastanku, so si tudi po kompozicijskih značilnostih v glavnem močno sorodne. Nekatere so bolj dognane, zlasti Prva in četrta, Druga in Tretja sta po izrazu in tehničnih sredstvih šibkejši, Peta simfonija pa je nekje na sredi: ni tako kvalitetna kot četrta, vsekakor pa je mnogo dognanejša od Druge ali Tretje simfonije. Po obsegu in zasedbi je najboljše. Predpisana je za sledečo zasedbo: piccolo, dve flauti, dve oboi, angleški rog, dva klarineta, dva fagota, basklarinet, štiri rogove, tri trobente, tri pozavne, tubo, timpane in batterio ter prve in druge violine, viole, violončele, kontrabas in harfo.

Prvi stavek Allegro moderato assai že v prvem taktu prinese začetek teme v značilnem ritmičnem obrazcu, ki ga bomo srečali velikokrat in ki je ena od karakteristik celotnega stavka (notni primer št. 1). Do ponovitve teme preteče 20 taktov, od katerih jih je nekaj ponovitev prejšnjih. Zato je tema v bistvu šestnajsttaktna s tem, da sta 10., 11. takt ter 16. in 17. takt vrinjena, oziroma da sta razširitev takta 9 in 15. Z ozirom na razporeditev motivičnega materiala bi bilo eventualno mogoče govoriti o dveh osemtaktnih periodah in štirih taktih prehoda. Občutje eksponiranega gradiva je temno, giblje se v okviru tonalitete f-mola in tema je v glavnem zaupana nižjim godalom - violončelom in kontrabasom, katerim se pozneje pridružijo še ostala godala, medtem ko pihala in trobila dopolnjujejo sliko s harmonsko oporo. V taktu 21 sledi ponovitev teme A, vendar skrajšana in variirana. Prvi štirje takti so enaki kot na začetku, toda že v taktu 25 nastopi sprememba. V stopnjevanju dramatičnosti nastopi višek tega dela v taktu 28, ki prek tekočih šestnajstinskih triol v prvih in drugih violinah ter klarinetih vodi v nastop teme B v taktu 31 (notni primer št. 2). Le-ta je sicer od prve nekoliko bolj umirjena,

①

1. stavek, tema A, takt 1-8

predvsem pa je grajena enakomernejše. Zaupana je najprej fagotu, glavni motiv po enem taktu prehaja v oboe in rog, pa zopet v fagot in še v oboe in basklarinet, da ga lahko v taktu 35 prevzame rog. Gradivo iz prehodnega dela pred taktom 31 se nadaljuje v prvih in drugih violinah ter harfi še ob nastopu druge glasbene misli. Že v taktu 35 se ponovno oglasi material prve teme A v violončelih in basklarinetu ob sočasnem nadaljevanju motivike B in ob takojšnjem nadaljevanju drugega dela prve motivike v prvih violinah ter prvi in drugi flavti. Tako je v bistvu druga glasbena misel sestavljena deloma iz že znanega, pa tudi novega materiala; v taktu 37 se razvoj gradiva B nadaljuje, v naslednjem taktu zopet nastopa sočasno z osnovnim motivom. Prevzemanje iz instrumenta v instrument se nadaljuje tudi tukaj. Ob vsem se spremljava nadaljuje v bistvu nespremenjena, še naprej se v violončelih pojavlja glava osnovne teme z značilnim punktiranim ritmom. Taka slika se nam kaže do takta 42, ko se začenja dramatsko občutje stopnjevati in material gostiti do številke 6. V harfi ostaja ostinato gibanje že od prej, triolno gibanje se prenese iz viole v druge viole in oboe ter v drugo flavto, motivični material B teme se v taktu 44 skoncentrira v prvi flavti, prvih violinah, violi in v trobenti. Ostali instrumenti bodisi harmonsko, bodisi melodično podpirajo glavni melodični tok. Odstavek doživlja vrhunec v taktu 48, ko nastopi izpeljava. V nasprotju z ekspozicijo je zasnovana zelo široko in v njej skladatelj na najrazličnejše, njemu lastne načine obdeluje v ekspoziciji prinešeno gradivo. Od takta 48 do takta 129 se ukvarja izključno z materialom A teme. Celotna slika se odvija v nenehnem razvijanju, kjer ni mogoče določiti nikakršne periode, z izjemo nekaterih ponavljanih motivov, dolgih en ali več taktov. Najprej avtor ponovno eksponira začetek stavka, vendar ga že zelo kmalu variira, že v njegovem tretjem taktu. Z izjemo harfe,

Fl.

Cl.

Fg. *pp*

Clrn. *pp dolce*

Cor.

Trb.

Tmpan. *ppp*

I *pizz.*

Vni

II *p*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Ar. *D#* *C#*

1
Fl. *p*

2
Cl. *p*

Clrn.

Cor. 3. con sord. *pp dolce*

Tmpr.

I Vni arco sul G *p flautato*

II Vni pizz.

Vla 3

Vc. *p*

Cb. *p*

Arpa
A b 3 F b D b

rogov in basklarineta ter fagota, ki sliko podpirajo harmonsko, ostali instrumenti nosijo vlogo vodenja melodije. V taktu 52 začne avtor razvijati motivične drobce v pihalih in rogu nad harmonsko oporo harfe (v smislu razloženih akordov in prehajalnih tonov). V taktu 54 se ji pridruži še violončelo. V nadaljevanju razvijajo motivično gradivo prve violine. Nekateri instrumenti (n.pr. viola) imajo vlogo kontrapunktičnega dopolnjevanja, medtem ko večina drugih instrumentov prve violine podvaja. Prvi višek tega dela nastopi v taktu 64 ob zahtevi tempa Largo. Od takta 60 do 64 ima harfa izrazito spremljevalno funkcijo v obliki razloženih akordov. Do takta 69 se ozračje umirja, v taktu 72 pa škerjanc začne material zgoščevati na tak način, da zadnje tri osminke v motivu spremeni v šest šestnajstink. Predpiše jih v klarinetih, prvih in drugih violinah ter violi. V naslednjem taktu motiv iz fagota zopet prenese v klarinet. Harmonsko podlago tokrat zaupa violončelom in kontrabasom. V taktu 76 namesto šestih šestnajstink v drugem delu takta predpiše trikrat po tri šestnajstinske triole. Tako do takta 78 gradivo umiri in ga v taktu 82 zopet pripelje v eksponiranje glave teme A s punktiranim ritmom. V umirjevanju v taktih 78-82 so vodilna godala, toda zvočno jih podpirajo tudi trobila, zlasti pa pihala. Takt 82 predstavlja ponoven nastop gradiva A, rahlo variiran, skozi štiri takte, nato skozi tri takte sledi le nastop glave teme. Na njeno daljšo noto, četrtniko s piko, je takt do konca izpolnjen s tremi triolami v smislu pasaže v flavtah, oboah in klarinetih. V tem načinu gradi do viška v taktu 93, ko deloma prinaša glavo (in jo ponavlja), deloma pa drugi del teme. Takti 93-97 so prehodnega značaja, izpolnjeni večinoma z elementi pasaž, ki so za prehod najprimernejši. Oblika razpade pri tem na dve dvotaktji. Pri številki 14 skladatelj prinese zopet začetno motiviko, vendar je ne razvija naprej, temveč variacijsko ponavlja skozi osem taktov, nato pa razširja na že znane načine. Pri tem se prvi motiv izmenjuje pojavlja v različnih instrumentalnih skupinah. Takta 110 in 111 sta nekakšna stretta predhodnih štirih taktov, ki se ob harmonski podlagi fagotov in basklarineta pojavlja v prvih violinah, ostala godala pa jo kontrapunktično dopolnjujejo. Takti 112-117 predstavljajo pet taktov prehoda iz forte dinamike v piano, od katerih so srednji trije motivično enaki, zadnji je variirana ponovitev prvega. Melodična linija se odvija v prvih violinah in oboah. Od takta 117 do takta 129 se gradivo dovolj zgoščuje, kajti dejansko predstavlja prehod k drugemu delu izpeljave. V taktu 118-120 zopet srečamo stretto, da bi v taktu 123 skladatelj pripeljal prehodni del do viška v fortissimo dinamiki ob zasedbi vseh instrumentov z izjemo angleškega roga. Ob še enkratnem eksponiranem začetku glavne teme in njenega nadaljevanja v godalih, deloma trobilih in ponovno godalih, nastopi v taktu 129 ponovitev teme B. Ob živahni triolni spremljavi godal in harfe prvi motiv v dosledni ali obrnjeni obliki prehaja iz pihal v trobila vse do takta 140, ko prevzamejo motiv še druge violine in violončeli, dva takta prej še harfa. V taktu 144 nastopi razširjanje motivike B dela v dveh taktih, ki je eksponirano v oboi, rogu, drugih violinah in violončelih ter harfi ob nespremenjeni spremljavi. Takt 149 in 150 sta motivično ponovljena prehodna takta v prvih violinah in oboi, medtem ko v taktu 153 avtor začne osnovno gradivo B zgoščevati tako, da šest osminsk spremeni v dvanajst šestnajstink. Temo zaupa prvim violinam in violam, v oboi ostaja nespremenjeno osnovno gradivo, drugi klarinet in pihala

sestavljajo harmonsko oporo, ostali v ritmu triole ali v normalnih šestnajstinkah spremljajo. Tako vse do takta 157, ko se ponovno oglasi ritmično nespremenjena B tema v pihalih in trobilih in vodi v ponovni nastop A dela v taktu 161. Vendar le v repetitcijo dveh taktov, saj ponovno do taktov 171 in 172 obravnava gradivo B. Ob triolni spremljavi v nekaterih godalih ga prenaša iz pihal v trobila. Gradivo A prinese ponovno le v dveh taktih ter ga zopet prekine z motiviko B dela, ki ga obdeluje na popolnoma enak način kot pred tem skozi šest taktov. Razlika je le v tem, da tokrat ne prenaša toliko iz skupine v skupino, ampak ga predpisuje istočasno skoraj v vseh instrumentih. V Lentu, takt 179, 180, Škerjanc spet predpiše motiviko prvega takta, vendar je takoj prekinjena. V naslednjih 10. taktih se v godalih pojavi prehod, izpolnjen z znano motiviko B dela, ki se v stopnjevanju navzgor, tako samih tonov kot dinamike in ritmične strukture, ki postaja polnejša, dvigne do viška v taktu 185 in vztraja tu do takta 191. Značaj prehoda imajo predvsem godala, ostali aparat jih harmonsko dopolnjuje. Od takta 191 do takta 205 je izrazit homofonski pasus, sestavljen iz akordičnega nizanja v različnih kombinacijah pihal in trobil. Gre za tonalne akorde z zadržanimi toni. Od 209. do 236. takta prinaša Škerjanc ob harmonski podlagi pihal in trobil najprej v štirih štiriktaktjih rahlo spremenjeno gradivo A teme, ki prehaja iz trobil v pihala ob motivično vedno enaki spremljavi prvih violin in viol. V smislu dvotaktij in z nenehnim dramatskim stopnjevanjem gradi na tak način vse do takta 236, ko se pojavi v godalih in v ostalem pihalno-trobilnem korpusu variirana (le njeni drobci) A tema. V njenem nadaljnjem razvijanju jo širikrat v obliki dvotaktij ponovi v skoraj celotnem ansamblu, nato še trikrat rahlo variirano v godalih in pihalih. Sledi še ena ponovitev dvotaktja v oboji in flavti; variirani material Škerjanc zatem prenese v godala, klarinete in fagot in ga zopet v smislu dvotaktja ponovi, nakar sledijo še štirje takti (2+2) v enaki instrumentalni zasedbi. Od takta 266 do 272 se gradivo dramatično stopnjuje, tako v sami gradnji kot tudi zasedbi, ki postaja gostejša. Sledi nagel padec, ki je homofon z izjemo harfe; ta igra razloženo akordiko. Takt 277 prinaša reprizo. Začenja z dosledno ponovitvijo ekspozicije, ki nosi v sebi le majhne spremembe v spremljavi. Tako se odvija gradivo do takta 288, ki je ponovitev takta 286 in ga v ekspoziciji ni. Naslednja sprememba nastopi v taktu 291. V nadaljevanju se vse do takta 299 skladatelj ukvarja z osnovno motiviko, ki jo v njenih drobcih prenaša iz skupine v skupino. Spremljava je ostinatna, v drugih violinah in violončelih, ob istočasni harmonski podlagi harfe, rogov in fagota (takt 291 in 293). Pri številki 45 nastopi daljša coda. Od tu pa do konca je zanimiv, za Škerjanca značilen pojav ostinatne oblike na tonu f (torej tonike) v timpanih, ki teče do zaključka le z manjšimi prekinitvami. Tudi coda je motivično prepletena z delci A teme, je pa večinoma grajena homofono in se dramatično stopnjuje vse do takta 325, ki pomeni višek code v fortissimo dinamiki. Od tu se vse do zaključka počasi umirja ter najprej z motiviko, skozi štiri takte, nato še z ritmičnim vzorcem skozi pet taktov in v taktih 235-341 v smislu dvotaktij v taktu 358 pripelje prvi stavek do konca, ki izzveni v pianopianissimo dinamiki.

Drugi stavek, Adagio, že v prvem taktu prinese glavno temo v unisonu rogov in drugih violin. Ostala godala gradivo

harmonsko podpirajo. Tema je dolga osem taktov, po značaju je dokaj melanholična in spevna (notni primer št. 3). Z razloženimi akordi se tkivu v posameznih taktih pridružuje še

③

2. stavek, tema A, takt 1-8



harfa. V 6., 7. in 8. taktu se nosilec teme pridružijo še prve violine in viole. V 9. taktu se tema ponovi v klarinetih in rogovih, vendar tokrat ob bolj razgibani spremljavi prvih in drugih violin. Način spremljave ostaja v harfi enak kot na začetku, nekatera godala (med njimi n.pr. prve violine) na nekaterih mestih spremljajo v enakem ritmičnem toku kot tema. V drugi ponovitvi je tema daljša za en takt, v sedemnajstem taktu sledi ponovitev, tokrat v flavtah in prvih violinah. Vendar je sedaj skrajšana le na štiri takte; spremljava je skoraj enako zasnovana kot prej, vendar brez harfe. Takti 22, 23, 24 pomenijo prehod v drugo temo B (notni primer št. 4).

④

2. stavek, tema B, takt 25-29



Sestavljeni so iz nadaljevanja motivičnega materiala v flauti in oboi, harfa pa ima vlogo tekoče pasaže navzgor, nato v dveh taktih razloženih akordov navzdol. Druga tema je krajša od prve, saj zavzema le pet taktov. Zaupana je flauti ob razgibani spremljavi razloženih akordov harfe in ležečih tonov prvih violin, drugih violin in viol. Po značaju je prvi temi vsekakor sorodna in ji ne predstavlja kontrasta. V taktu 29 sledi ponovitev v oboi, prav tako skozi pet taktov ob enaki spremljavi. Kot v taktu 28 se tudi v taktu 32 pojavi značilen, ritmično živahen in zelo izrazit motiv v trobentah. Takt 33 prinaša variiran prvi del prve teme, ki ga igrajo le godala ob bogati harmonski opori harfe, medtem ko od takta 37 pa do takta 41 sledi prehod v ponovitev prve teme, ki je izpolnjen z motivičnim gradivom A v širokih oktavni razmerjih v posameznih

godalnih instrumentih. Spremljava ostaja v harfi ves čas enaka oni iz prejšnjih taktov, za harmonsko oporo se pridružijo še pihala in trobila. V taktu 41 nastopi variirana ponovitev prve teme, ki do takta 48 pripravlja teren, da bi se pri številki 58 ponovila A tema skozi štiri takte v drugih violinah in rogu dosledno kot na začetku. Spremljava v taktih 41-49 je najprej v harfi podobna prejšnji, v taktu 44 je motiv v le-tej pasažen, takti med 45 in 49 pa prinašajo kratek razložen akord navzgor v violah in prvih ter drugih violinah. Enaka ponovitev začetka se odvija le skozi štiri takte, že v taktu 53 postaja spremenjena, prav tako različna je tudi spremljava - v violončelu in kontrabasu se spremeni v ostinato. Tudi tokrat le skozi štiri takte, kajti v taktu 57 sledi zopet ponovitev, tokrat prenešana v prve violine in flavte, toda le za tri takte. Harfa spremlja najprej z razloženim, nato s sočasnim akordom; od takta 60 do takta 73 sledi muzikalni zaključek A dela, ki je izpolnjen deloma s pasažno motiviko v harfi, deloma z že poznano akordiko v trobentah, ki je sicer s harmonskega stališča le zvečani trizvok, zveni pa zaradi svoje razgibane ritmične strukture in zaradi postavitve izven tonov ostalih instrumentov dokaj nasilno. Od takta 64 do zaključka prvega dela v taktu 73 je prostor izpolnjen z motivičnim gradivom prve teme, zopet v drugih violinah in rogovi. Drugi del B je označen s tempom poco più vivo. Začenja pri 74. taktu in končuje v taktu 105, da bi v taktu 106 sledila ponovitev A dela. B del ne prinaša pravzaprav nič novega. Njegova osnovna glasbena misel je v bistvu tema, ki smo jo srečali že v 25. taktu A dela (notni primer št. 4). Sedaj je le razširjena s tem, da se njeni deli večkrat ponavljajo. Najprej jo prinese flavta ob spremljavi razloženih akordov harfe. Dolga je le pet taktov, že v taktu 78 se ponovi prav tako v flavti s podporo prvih violin v variirani obliki. V taktu 78, 79 spremljajo še timpani, v ostinatu, harfa pa enako kot prej. Zatem se, rahlo variirana, spet pojavi v oboi ob spremljavi razloženih oktav v šestnajstinskem gibanju v prvih in drugih violinah skozi štiri takte, v taktu 86 prevzame melodično linijo viola solo. Tudi tu ne gre za ponovitev celotne teme, ampak le za njene dele. Spremljava se odvija v prvih in drugih violinah v razloženih, izmenjavajočih se pasažah, harfa spremlja prav tako v oktavah. Ostale viole in violončelo imajo nalogo harmonske opore. Ob dinamični oznaki a poco a poco crescendo ed incalzando se dinamika od piana (v taktu 86) do forte (takt 90) in do fortissima (takt 96) nenehno stopnjuje. Ritmična struktura v violi solo sicer ostaja ves čas skoraj enaka (z izjemo prvih štirih taktov in takta 95, 96), toda s pogostim tonskim zviševanjem uspe skladatelju vzbuditi občutje nenehnega intenziviranja celotne podobe. V taktu 90 se violi priključita še rog in klarinet, v taktu 95 pa se le v skrajšanem ritmičnem toku dveh taktov v flavtah in klarinetih ponovi celotna tema. Spremljava je ves čas v harfi, enaka kot prej, prve in druge violine igrajo razložene oktave. Takt 98 ima oznako tempa Lento assai in je pravzaprav začetek prehoda k ponovitvi A dela. Obsega takte do takta 106 in je izpolnjen z ležečimi akordi z zadržki in dodatnimi toni. Godala imajo podobno motiviko, kot je bila poznana iz takta 46. Ponovitev A dela je močno skrajšana, saj vsebuje le 19 taktov. Vpelje ga delna ponovitev njegove glavne teme ob zahtevi Tempo primo. Že prvi štirje takti niso dosledna ponovitev začetka, saj vodi glavno melodično vlogo le druga violina, ostali glasovi jo harmonsko dopolnjujejo. Od takta 110 naprej se škerjanc najprej

poigrava le s posameznimi deli teme, ki jih prenaša iz instrumenta v instrument, dokler ob zahtevah *diminuendo* e *rallentando* ter *ritenuto* in *estinguendo* ne umiri celotnega stavka v popolnem *pianopianissimu*.

Tretji stavek nosi oznako tempa *Maestoso*, *Allegro con fuoco*. Kot je mogoče srečati v prejšnjih simfonijah, se je tudi tu Škerjanc odločil za daljši uvod, ki ga napove že v oznaki tempa. Razširja ga kar skozi 46 taktov. V njem pripravlja glavno, poznejše tematsko gradivo, in sicer njegovo prvo temo in njen značilni ritmični vzorec, ki dejansko obvladuje celotni stavek in mu tako daje pečat ritmične živahnosti in razgibanosti.

Po uvodu 13. taktov, ki muzikalno pripravlja nastop prve teme tako s pomočjo zgoščevanja danega gradiva kot z intenziviranjem dinamike v smislu prehodov, od *piana* v prvem taktu do *fortissima* v štirinajstem taktu, vse v trobilih, nastopi v štirinajstem taktu prva tema v godalnem korpusu z izjemo kontrabasa. Trobila in pihala jo harmonsko dopolnjujejo, harfa pa ima zlasti nalogo obarvati zvočno sliko, saj nastopa takrat, ko godala držijo četrtniko vezano na naslednjo osminko s piko. Tema obsega osem taktov z dodanim devetim. Njena značilnost je že omenjeni ritmični motiv, ki se nespremenjen ponavlja skozi vse takte. Takti 23, 24, 25, 26 predstavljajo krajši prehod v takt 27. V njem se pojavi kratka tema v oboi, ki jo v enaki obliki v stavku še večkrat srečamo. Giblje se skozi štiri takte ob spremljavi obeh klarinetov v triolnem gibanju, ki se veže na osminko v prvi dobi, harfa pa ima na prvo dobo oboe pasažni motiv, ki ima zopet le izključno nalogo barvanja. Tema se v nadaljevanju pojavi v dialogu s flavto in klarinetom, vendar že variirana. Triolna spremljava se prenese v rogove. Od takta 39 pa do takta 46 se razvija muzikalni prehod v takt 47, kjer nastopi *Allegro con fuoco*. Prehajalni del je sestavljen v glavnem iz ritmičnega motiva, značilnega za glavno temo in iz prehodnih akordov. Že v prvem taktu *Allegra* nastopi tema, ki je sicer po ritmični strukturi enaka temi iz uvoda, toda melodično se od nje razlikuje (notni primer št. 5). Razlika je že v njeni formalni gradnji. Ni grajena v osmih taktih, kot v uvodu, temveč se močno širi s pomočjo razdrobljene motivike, ki pa se, vsaj večinoma, veže na dvotaktja. Vse do takta 72, kjer začenja prehod v naslednjo temo, je motivično gradivo zaupano godalom. Težko je govoriti o razvoju melodične linije, kajti skladatelj v bistvu niza motive enega za drugim in jih prestavlja na vedno višje tone, da bi v taktu 68 dosegel višek tega odstavka. Pihala in trobila spremljajo godala na dva načina: ali v enakem ritmičnem toku ali z akordično dopolnitvijo, pa tudi z ritmičnim dopolnjevanjem (takt 48, 49, 50, 65). Takt 68 predstavlja torej višek tega dela, nato pa se ozračje hitro umirja do prehoda, ki začenja v taktih 72 in se razprostira vse do takta 92. Sestavljen je iz drobnih enotaktnih motivov (takt 72-75) in se v nadaljevanju iz godal rahlo variiran prenese v pihala (takt 76-80). Vse do nastopa druge teme obvladuje gradivo krepki punktirani ritem. V taktih 80-84 ga srečamo le v godalih, ostali ansambel brez harfe spremlja v smislu harmonske opore. Že po štirih taktih sledi v taktu 84 višek, v katerem se godalom v drugem delu takta s punktiranim ritmom pridružijo še pihala in v naslednjem taktu še trobila. Nato se ozračje ponovno umirja, vendar v tkivu še vedno prevladuje enak ritmični vzorec. Le-ta se ne umiri niti ob nastopu teme B v taktu 92 (notni primer št. 6). Tema B je po značaju

(5)

3. stavek, tema A, takt 47-54

1
2
Fl.

1
2
Ob.

1
2
Cl.

1
2
Fg.

Clrn.

1
2
Cor. 1. 2. senza sord.

3
4
Cor. senza sord.

1
2
3
Trb. senza sord.

1
2
3
Trbn. senza sord.

Tuba

Tmpan.

Allegro con fuoco

I
Vni. f. pizz. arco. f. pizz. arco.

II
Vni. f. pizz. arco. f. pizz. arco.

Vla. f. pizz. arco. f. pizz. arco.

Vc. f. pizz. arco. f. pizz. arco.

Cb.

Arpa

[illegible]

1
Cl. *p*

2
Cl. *p*

1
Fg. *p*

2
Fg. *p*

Clrn. *p*

Cor. *p*

Trb. *p*

Tmpn. *p* *pp*

(78)

I
Vni *p*

II
Vni *p* *arco*

Vla *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *p*

Arpa *p*

izrazito lirična, spевна, v bistvu romantična, za škerjanca tipična. Njena zgradba je v nasprotju s prvo temo osemtaktна,

⑥

3. stavek, tema B, takt 92- 99

Cl. 1

p dolce espress. *p*

torej grajena po klasicističnih pravilih. Zaupana je klarinetoma, katerima se v taktu 94 pridruži fagot. Godala z izjemo kontrabasa spremljajo v ostinatnem ritmičnem vzorcu, ki ga poznamo iz predhodnega gradiva in ki se le na tretji taktovi dobi v prvih in drugih violinah spremeni v dve šestnajstinski trioli. Rahlo variiran je le takt 99, ko se na zadnje dobo v taktu pojavi v vseh godalih hitra pasaža navzgor. V taktu 100 temo, prenešeno za ton navzdol, prevzamejo godala in oboa. Kontrabas strukturo podpira v harmonskem smislu, medtem ko se značilni punktirani ritem sedaj prenese v rogove. Ostala pihala in trobila, na primer oboa od takta 100-113 in flavta od takta 104-113, vodijo z godali vzporedno linijo oziroma jih dopolnjujejo. Takrat se variirana tema ne ponovi le v osmih taktih, ampak se razširja kar do takta 115. Pasus razpade na dva dela: najprej v devetih taktih skladatelj tematsko gradivo stopnjuje do viška v taktu 109, tako z dinamično zahtevo kot s tonskim stopnjevanjem navzgor v intervalih malih in velikih terc. Od vrhunca v taktu 109 do takta 115 sledi umiritev do dinamične oznake pianissimo. Melodična linija, ki v godalih ostaja, se po stopnjah spušča navzdol, punktirani ritem v rogovih vztraja vse do takta 113, ostali pihalni in trobilni ansambel pa ima enako vlogo kot v prejšnjih taktih. V taktu 115 se v klarinetu pojavi variirana ponovitev teme B s tem, da sta najprej v trikratni ponovitvi ekspanzirana le dva njena prva takta ob že znani punktirani spremljavi v drugih violinah in violah, deloma še v rogovih. Harfa na začetku vsakega dvotaktja strukturo harmonsko podpre. V taktu 121 s tematskim gradivom nadaljuje oboa ob unisono podpori prvih violin in violončelov in punktiranem dopolnilu fagotov, rogov, trobent, drugih violin, viol in kontrabasa. Od takta 123 pa vse do takta 151 skladatelj nenehno razvija motivične drobce prve in druge glasbene misli, ki nikdar nista izpeljani v celoti. Ob punktiranem ritmu se pojavljata v različnih instrumentih: v taktu 123, 124 in 125 najprej v pozavnah in violončelih, v taktu 126 pa se prenese v rogove ob motivični podpori prvih in drugih violin ter viol. Takt 129 predstavlja vrhunec tega dela, v katerem nastopa gradivo prve teme v piccolu, flavti, klarinetu in prvih violinah ob enaki ritmični spremljavi večine drugih instrumentov, medtem ko imajo harfa in trobente nalogo harmonske opore. V naslednjih taktih sledi padec vse do takta 150. Motivične skupine prehajajo iz skupine v skupino, večinoma so grajene v

smislu dvo- in štiritaktij, v okviru njih pa se motivični drobci nenehno ponavljajo, seveda na različnih tonih. Gradivo postaja proti taktu 150 vedno prozornejše, v njem se pojavi zahteva ritenuto, da bi v taktu 151 lahko nastopila oznaka poco meno mosso. To je vse do takta 180 dejansko del C, ki pa se tematsko na prejšnja vsekakor navezuje. V ritmičnem pogledu gradivo izhaja iz prve teme. Tema, če jo tako imenujemo (notni primer št. 7), je grajena v osmih taktih. Če je prejšnjo tematiko in

⑦

3. stavek, tema C, takt 151–159

vc. *ritmico*

motiviko Škerjanc zaupal pretežno visokim instrumentom, prvim ali drugim violinam ter flautam in oboam, potem je tu vlogo nosilcev glavne melodične linije podelil fagotu in violončelu. V prvi predstavitvi teme jih pihala ritmično dopolnjujejo, medtem ko ostala godala in trobila z izjemo kontrabasa počivajo. Tako je stavek razmeroma prozoren, vendar zaradi jasnega ritma dovolj živahen. V ponovitvi teme v taktu 159 se fagotu, ki ostaja nosilec glavne teme, pridruži kontrabas, ritmično dopolnjevanje pa se iz pihal prenese v godala, deloma tudi v flauto. Tema v fagotu je tonsko izpeljana v čisti ponovitvi, čeprav ritmično rahlo variirana. Flauta v zadnjih petih taktih s hitrim gibanjem šestnajstink, deloma sekstol, celotno sliko primerno barva. Od takta 170 do 180 sledi prehod desetih taktov, ki v taktu 180 vodi v ponovitev A dela. Izpolnjen je z motivičnimi delci prve teme, ki se skozi takte v glavnem ponavljajo, prehajajo iz skupine v skupino, zopet pa v njih prevladuje ritmični vzorec, značilen tudi za prvo temo. Ob njem se pojavlja tipično gradivo vseh Škerjančevih prehodov v obliki daljših hitrih pasaž. Tempo primo v taktu 180 naznanja nastop gradiva A, vendar v variirani obliki. Zaupano je godalom. Prve violine so nosilke glavnega materiala, v prvem taktu se pridruži flauta, ostala godala pa z izjemo kontrabasa v enakem ritmu glavno linijo pretežno dopolnjujejo. Do takta 188 skladatelj motive do določene mere razvija, za tem pa sledi del, ko skozi večje število taktov, enake glede ritma in višine, ponavlja trikrat po tri tone. Najprej v drugih violinah in kontrabasu skozi pet taktov, zatem isti motiv prenese v basklarinet in ga melodično rahlo spremeni, v taktu 194 se isti nahaja v violončelu in kontrabasu, nato ponovno v basklarinetu. Podobno najdemo še v taktu 199, 200, 201, 202 in 203. V taktu 204 motiv spremeni v obrazec triole, katerega v taktu 205 prenese še v druge instrumente. Tako vse do takta 211, ko v a tempu najprej le motivične delce, nato pa temo, skrajšano na tri takte, zaupa godalom ter pihalom. Kot spremljava nastopi zopet ostinatni ritmični motiv, ki se razteza kar do takta 222. Pojavlja se v kontrabasu, violončelih, timpanu, rogovi, fagotu;

gradivo se močno zgošča, tudi s pomočjo elementov pasaže v pihalih med takti 217-225. V taktu 222-223 je pasus v godalih izrazito motoričen, obvladuje ga ritmični motiv, ki ima vlogo prehoda v taktu 228. Tu se ponovno oglasi del teme A, vendar le v treh taktih, ko sledi predzadnji vrhunec pred nastopom code. Tokrat je zaupan vsem instrumentom z izjemo nekaterih pihal, kontrabasa in harfe. V taktu 230 se prekine, da se lahko v smislu gradacije motivika A dela stopnjuje do takta 236. Vse zopet v godalih. Zadnji višek pred codo je v taktu 236, nato pa se začne ozračje močno umirjati, kljub razmeroma gosto pisanim partom vseh instrumentov. Coda je izredno obširna, saj sega od takta 243 do zaključka v taktu 293. Ob oznaki più vivo začenja s karakterističnim osminkim triolnim gibanjem v prvih violinah in violah skozi štiri takte. Variirano se vse ponovi v štirih taktih v oboi in fagotu, nato med takti 251-254 spet v godalih, zatem v flauti in fagotu. V 255. taktu začenjajo prve violine z odsekom, ki v obliki lestvičnih oziroma kromatičnih tonov pripeljejo pri številki 105 gradivo do enega izmed vrhuncev. V taktih 259-262 je triolno gibanje v rogovih, v taktu 263 pa se rahlo spremeni. Prvo triolo škerjanc spremeni v ritmični obrazec osminke s piko in treh dvaintridesetink in ga kot takega ponavlja skozi pet taktov. V taktu 264 se trobentam in pozavnam, ki so nastopile takt poprej, pridružijo še godala z izjemo kontrabasa. V taktu 268 je gradivo omejeno spet na trikrat tri osminkske triole, v naslednjem pa skladatelj spet spremeni prvo triolo v že omenjeno obliko. V taktih 270-281 prav tako izrablja to obliko. Ves čas jo predpisuje v godalih in trobilih. Pihala imajo ob koncu vsakega drugega takta do takta 278 hitro pasažo navzgor. Pred viškom v taktu 281 se tkivo močno zgosti v vseh instrumentih; številka 108 prinaša predzadnji višek pred zaključkom v taktu 293. V njej začenja avtor ponovno z gradivom A, ki ga v naslednjem taktu ponovi, doda še en takt, nakar v oznaki tempa Presto v taktu 284 do 293. takta celotno gradivo vodi najprej v diminuendo dinamiki in po tonskih postopih navzdol do takta 288. V zadnjih petih taktih škerjanc najprej v timpanih ritmično zgošča (takti 288-291), v godalih, fagotu, basklarinetu ter rogovih pa na prvo dobo postavlja zahtevo sforzata, medtem ko v 292. taktu v fortissimo dinamiki harfa s hitro pasažo navzgor zapelje v zaključni akord.

Ob analizi škerjančeve melodike je mogoče strniti nekaj tipičnih značilnosti. V njeni gradnji lahko večkrat zasledimo določeno kratkosapnost; gre za to, da skladatelj določenih motivov v poteku dogajanja ne razširja v večje enovite celote, temveč jih pušča razdrobljene v začetku njihovega razvoja. Pri tem za nadaljnje razvijanje rad uporabi nove gradbene elemente, ki so sicer s prvotnim motivičnim gradivom sorodni in v glavnem iz njega tudi izhajajo, pa vendarle povzročajo neenotnost in necelovitost poteka melodične linije. Kadar pa ostaja pri že znanem materialu, škerjanc motive zelo rad izpolnjuje z manjšimi notnimi vrednostmi, kar sicer predstavlja eno od možnosti gradnje, a ob preveliki uporabi lahko vodi v monotonijo. In prav to opazimo v določenih pasusih simfonije. Drugi način, ki se ga skladatelj poslužuje, je obračanje motivov. Tudi to je večkrat le izhod v sili, ki nikakor ne prispeva k celovitosti melodike, ampak jo drobi. Zelo rad nekatere motive že vnaprej nakazuje, v enem ali dveh taktih, ob tem, da druge skupine še igrajo prejšnjo glasbeno misel in s tem napoveduje njihovo bodoče mesto v celotnem razvoju. Čeprav se škerjanc v

svoji Peti simfoniji giblje v tonalnem svetu, tu in tam le rad uporablja tone, ki sestavljajo modalne lestvice. S tem melodika seveda pridobiva na večji barvni izraznosti. Obenem pa skladatelj med intervali nemalokrat izbere kvarto pa tudi večje intervalne razmake. V Škerjančevi melodiki je značilna tudi uporaba kromatičnih tonov in številnih alteracij. Te skladatelj uporablja v veliki meri in z njimi dosega razmeroma zanimive zvočne efekte.

Kot je iz predhodnih analiz razvidno, skladatelj melodične linije zaupa predvsem in pretežno sopranskim glasbilom. Včasih le enemu, včasih večim izmed njih. Vedno pa izredno premišljeno in v legah, ki določenemu instrumentu najbolj ustrezajo. Pri gradnji melodične linije Škerjanc dosledno upošteva še eno pravilo: prostor okoli melodije zna na spreten način osvoboditi vsega nepotrebnega, kar bi izraznost gradiva lahko na kakršenkoli način oviralo. Gre za to, da za spremljevalne instrumente uporablja glasbila, ki v glavnem ne sodijo v isto orkestrsko skupino; poleg tega pa prostor, v katerem se melodija giblje, v glavnem prepušča le njej.

Škerjanc je bil izvrsten poznavalec instrumentacije. Dobra instrumentacija pa ne rezultira le iz natančnega poznavanja posameznih instrumentov, skupin in njihovih zvočnih povezav, temveč tudi iz harmonske strukture. Gre za to, kako so določeni akordi glede na melodično linijo in seveda tudi posamezne instrumente postavljeni v celotno tkivo in ne nazadnje, kakšni ti akordi so. V tem je bil Škerjanc nedvomno dobro podkovan. Kajti vse skupaj, celota, ki jo v simfoniji slišimo, zveni, seveda ne vedno, pa vendarle, dokaj gosto in polno. Dozdeva se, da gre za komplicirano harmonsko strukturo, ki sega daleč prek tonalnih okvirov. Toda ob podrobnejšem pogledu v partituro nam vizualna slika pokaže marsikaj drugega. Možno je trditi, da je bil Škerjanc izrazit akordik in če so kje podobnosti z njegovim učiteljem d'Indyjem, jih tukaj gotovo ni. D'Indy je bil velik polifonik, Škerjanc pa se še celo tam, kjer bi pričakovali polifonsko gradnjo, na primer v kontrapunktskih študijah Pro memoria za klavir, drži v okvirih romantičnih slogovnih značilnosti. Če se je Škerjanc torej gibal pretežno v homofonem svetu, kakšni so potem ti akordi? Predvsem so grajeni na terčni osnovi. Od trizvokov skladatelj rad uporablja vse njihove obrnitve. Postavlja jih na tonalne, pa tudi izventonalne tone. Veliko jih uporablja zlasti ob številnih modulacijah v bližnje in bolj oddaljene tonalitete. Vsekakor raje pa uvaja septakorde z vsemi njihovimi obrnitvami in vse vrste nonakordov, pri katerih se tudi zelo rad poslužuje njihovih obrnitev. Če se drži tonalnega okvira, gradi harmonski stavek še najraje na dominantni harmonski podlagi. Seveda pa posega rad tudi po izventonalnih načinih, čeprav manj kot po tonalnih. Tu si še najraje pomaga s številnimi kromatičnimi in enharmoničnimi toni in morda ga prav ta način, vsaj v smislu tonskega barvanja, približuje impresionističnemu glasbenemu izražanju. Skladatelj rad gradi na dolgih ležečih ali pa na enakomerno ponavljajočih se basovskih tonih, pa tudi na nenehno se ponavljajočih motivih. Skozi dolge odseke rad v enem od instrumentov utrjuje toniko ali dominantno osnovne tonalitete, kar kaže, zlasti ob utrjevanju dominante, na klasicistične vzore. Nadaljnja značilnost, ki jo srečujemo v Peti simfoniji, so razloženi akordi. Tam, kjer se mu to zdi potrebno, jih zna večje in spretno uporabljati v lomljenem načinu, kar ob sočasni uporabi ostalega gradiva vzbuja zanimive učinke, čeprav gre le

za septakorde in nonakorde v okviru tonalnega stavka. Ob uporabi vseh naštetih akordov, bodisi trizvokov in njihovih obrnitev ter septakordov in nonakordov prav tako z njihovimi obrati, pa se Škerjanc velikokrat posluži tudi alteracij, bodisi v smislu zvišanja ali pa znižanja posameznih tonov v akordu. Seveda mu pri tem alterirani toni velikokrat rabijo kot vodilni toni za prehod v drugo tonaliteto ali pa imajo izključno nalogo barvanja celotnega stavka.

Iz povedanega je torej možno zaključiti, da je Škerjanc harmonsko strukturo usidral v okvir romantičnega, deloma poznoromantičnega sveta. Ena od glavnih značilnosti se zdi ta, da je zaradi že omenjenih, tako harmonskih kot instrumentalnih sredstev večkrat dosegal bistveno drugačne, naprednejše zvočne učinke, kot pa je sama harmonska struktura dejansko zgrajena. Verjetno je tudi v tem problemu iskati vzrok, zakaj so mnogi kritiki in glasbeniki Škerjanc premnogokrat pavšalno in brez predhodnih natančnejših analiz ocenjevali kot impresionista.

Kar zadeva ritem, kaže, da je bil ta element za Škerjanc najmanj zanimiv. Vsekakor bi lahko to dejstvo potrdila ritmična zgradba Pete, pa tudi ostalih simfonij. V njej ne najdemo zanimivejših ritmičnih pasusov. Skladatelj se poslužuje vsega, kar je bilo že mnogo pred njegovim časom poznano in ustaljeno. V hitrih stavkih zelo rad ustvarja določen ritmični vzorec, ki ga nato uporablja skozi celotni stavek, oziroma uporabi ritmično formulo, ki je vodilna ritmična nit daljšega odstavka. Pri tem ritmični obrazec večkrat zaporedoma ponavlja in tako ustvarja nekakšno ostinatno gibanje. Nemalokrat uporablja triolno in sekstolno gibanje - oboje mu je priljubljen prijem v spremljevalnih glasovih. Velikokrat in zelo rad istočasno v spremljavi uporablja kvintole in sekstole v pihalih in harfi ali sekstole in šestnajstinke v drugih violinah in violah ter violončelih. Najti pa je mogoče še druge kombinacije. Simfonija učinkuje v glavnem umirjeno, medtem ko ritmično živahnije pasuse skladatelj dosega tu in tam z uporabo sinkopiranja. Čeprav ne pogosto, pa vendarle, se Škerjanc poslužuje še enega elementa ritmične gradnje - motoričnosti.

V formalnem smislu je prvi stavek Pete simfonije napisan v izredno razširjeni sonatni formi, k čemur pripomore predvsem široko zasnovana izpeljava. Stavek vsebuje dve temi, ki nista grajeni v smislu klasicistične gradnje, pač pa se razprostirata skozi več taktov. V okviru ponavljanj motivičnega materiala pa je mogoče zaslediti 2-, 4- ali 8-taktne odseke. Temi nista zasnovani kontrastno.

Drugi stavek simfonije je po analogiji ostalih trodelna velika pesemska oblika A B A. Vsebuje dve temi, od katerih se druga pojavi že v prvem delu, nato pa se v B delu šele dokončno razvije. Tudi tu temi nista kontrastni.

Tretji stavek je grajen v oblikovnem smislu kot rondo sonatne stopnje z obširno codo. Vsebuje tri teme, ki pa v bistvu ne sestavljajo čistega sonatnega rondo. Res je sicer, da namesto sonatne izpeljave tukaj nastopi gradivo C, vendar je celotna zgradba stavka preveč razdrobljena in premalo določljiva, da bi bila lahko sonatni rondo.

Kot pedagog in skladatelj, ki si je svoje tehnično znanje uspel ustvariti in postaviti na trdne temelje že razmeroma zgodaj, tako pri Josephu Marxu na Dunaju in pozneje pri Vincentu d'Indyju na Scholi Cantorum v Parizu, je Škerjanc osnove orkestracije z vsemi njenimi posebnostmi in značilnostmi zelo dobro poznal. Njegovi lirični naravi so poleg godal ležala

zlasti pihala, od katerih, tako se zdi, je najraje izrabljaj najrazličnejše zvočne zmožnosti oboe. Temu instrumentu je ob spremljavi flavte oziroma klarineta ali pa tudi kot samostojnemu zelo rad dodeljeval vlogo nosilca melodične linije. Po zasedbi in uporabi različnih instrumentov in instrumentalnih skupin je Peta simfonija gotovo najbolj bogata in raznolika. Partitura predpisuje polno simfonično zasedbo. Temu primerno je bogata tudi zvočna podoba. Kombinacije instrumentalnih skupin so večinoma standardne, vendar vedno smiselne in dovolj premišljene. Vodilne melodične linije skladatelj tudi v tej simfoniji zaupa v glavnem godalom, večkrat pihalom, zlasti oboi. Basklarinet ima v delu skoraj izključno nalogo zvočnega barvanja. V glavnem nastopa kot basovska podlaga ostalim pihalom in trobilom, tu in tam pa se pojavlja tudi skupno z godalno skupino, oziroma z violami, s katerimi v dveh oktavah skupnega registra predstavlja posrečeno kombinacijo, v kateri nastaja poln, gost, teman zvok. Tudi v tej simfoniji Škerjanc, zlasti v drugem, počasnem stavku, nalogo nosilca glavnih melodičnih motivov rad zaupa oboi, čeprav tokrat ne toliko izrazito in izključno kot v ostalih štirih simfonijah. Tu so pasusi, ki jih igra oboa, krajši in manj izraziti. Ob oboi nastopa kot spremljevalni instrument harfa, ki ob ležečih dolgih tonih godal v obliki razloženih akordov prevzema nalogo harmonske podlage. Skoraj v celoti je Peta simfonija napisana gosto in polno, lahko bi rekli, da najgostejše od vseh. Orkestracija je zasnovana v smislu enakomernega porazdeljevanja tonskega gradiva med vse instrumentalne skupine. Vloga harfe je takšna, kot veljajo zanjo splošna pravila: avtor jo uporablja predvsem kot dopolnilo k pestrejši instrumentaciji in s tem bogatejšemu barvanju. Njena preostala vloga je vloga dopolnjujočega instrumenta, v bistvu harmonskega in spremljevalnega značaja. Skozi Peto simfonijo skladatelj harfo rad uporablja še kot barvno dopolnilo k preostalim instrumentom, katerih melodična linija se nad njenim živahnim gibanjem odvija v daljših notnih vrednostih. Kot dober poznavalec instrumentacije uporabi skladatelj harfo še zlasti tam, kjer je idealna za izpolnjevanje zvočnega prostora, se pravi na tistih mestih, kjer imajo ostale instrumentalne skupine pavze ali le manjše epizodne naloge.

Peta simfonija kakor tudi ostala štiri tovrstna dela Lucijana Marije Škerjanca ne sodijo v vrh avtorjeve ustvarjalnosti, saj je bil skladatelj izrazno mnogo močnejši v manjših formah. Pač pa je temeljna vrednost drugje. Slovenci smo take literature imeli v času med obema vojnama malo in je že zaradi tega bilo vsako delo s tega področja dobrodošlo. Neglede na to, da so se mnogi drugi skladatelji v dvajsetih in tridesetih letih, zlasti Osterc in Kogoj, že vključevali v glasbene tokove, ki so prevladovali v zahodnoevropski glasbi, je bil Škerjančev prispevek v slovensko orkestralno oziroma simfonično tvornost tudi s Peto simfonijo vreden.

SUMMARY

The present contribution deals with the Fifth Symphony by Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973), written in 1943. The authoress examines, almost from bar to bar, the score in its

various aspects: form, instrumentation, harmonics, melodies, and rhythm.

The Symphony is a late Romantic work, even if the structure of some of its chords together with other compositional means imparts impressionistic colourfulness. In contradistinction to the First and the Fourth Symphonies, discussed already in the preceding numbers of the Musicological Annual, the Fifth Symphony is composed in bigger dimensions, thus surpassing all the preceding ones. By its scoring and the use of various instruments and instrumental groupings it is certainly the richest and the most varied. Which clearly supports the conclusion that Škerjanc was well versed in instrumentation. As regards harmonics, Škerjanc is exploring a world which is in the auditory respect more complex than in actual fact. The sound picture is packed and condensed. The analysis of the material at hand shows that the composer is using mostly established chords, enriched by chromatic and enharmonic tones. In the construction of melodic lines Škerjanc often failed to explore them to the full; he does not elaborate his motives but rather leaves them unorganized at the beginning of their development - while in the continuation he starts using new constructional elements. Rhythm as well, it appears, did not interest Škerjanc greatly. At no point does the Symphony display more interesting rhythmical passages. Škerjanc often resorts to rhythmical ideas and employs them through several bars. This makes for motorics that in places leads to interesting effects.