

ANALIZA KOMPOZICIJSKEGA STAVKA ALOJZA SREBOTNJAKA V ORKESTRALNI SKLADBI SLOVENICA

TILEN SLAKAN
Gimnazija Velenje
tilen.slakan@scv.si

Izvaleček: V pričajučem prispevku je predstavljena podrobna analiza kompozicijskega stavka Alojza Srebotnjaka v orkestralni skladbi *Slovenica* za trobila, tolkala in godala (1976) in kot taka obravnava skladateljev preplet folklornih elementov z zvočnostjo kompozicijskih prijemov 20. stoletja. Srebotnjak skozi vse tri stavke uporablja več veznih kompozicijskih elementov, ki jih kompleksno prepleta na različnih nivojih glasbene teksture. Oblikovna struktura je skozi vse tri stavke tesno povezana s konceptom konstruiranja različnih glasbenih tekstur, melodičnih vzorcev, orkestracijskih in dinamičnih kontrastov ter harmonskih sistemov.

Ključne besede: Alojz Srebotnjak, *Slovenica*, glasbena analiza, glasbena kompozicija, slovenska glasba

ANALYSIS OF COMPOSITIONAL TECHNIQUES OF ALOJZ SREBOTNJAK IN THE ORCHESTRAL WORK SLOVENICA

Abstract: The following article presents a detailed analysis of compositional techniques in the orchestral work *Slovenica* for Brass, Percussion and Strings (1976) by Alojz Srebotnjak. It discusses the composer's intertwining of folklore elements with the sonority of compositional processes in the 20th century. Throughout all three sentences Srebotnjak uses multiple linking compositional elements that he complexly intertwines on different levels of musical texture. The structure is also tightly connected to the concept of constructing different musical textures, melodic patterns, orchestral and dynamic contrasts, and harmonic systems.

Keywords: Alojz Srebotnjak, *Slovenica*, music analysis, musical composition, Slovene music.

V Slovenski filharmoniji je 8. oktobra 1976 Srebotnjakovo *Slovenico* za trobila, tolkala in godala¹ (1976) pod taktirko Antona Nanuta krstno izvedel orkester Slovenske filharmonije. Izvedbo je nato orkester ponovil še 12. oktobra v Trstu in 23. oktobra v Zagrebu istega leta.

Skladatelj Alojz Srebotnjak (1931–2010) je v komentarju k orkestralni skladbi *Slovenica* ob krstni izvedbi v Ljubljani zapisal (Srebotnjak in Šinigoj, str. 4):

1 V nadaljevanju uporabljamo skrajšani naslov *Slovenica*.

Uporaba folklornih elementov v glasbenem ustvarjanju postavlja pred skladatelja danes nove zahteve in naloge, ki so povezane s splošnim razvojem glasbe v 20. stoletju. Romantika je uporabila folkloro kot element, ki je bil podvržen tematskemu razvoju in še v prvi polovici tega stoletja je Bartoku uspelo asimilirati folklorni element in ga preoblikovati v nov, originalen glasbeni izraz. Danes je prepad med skrajno abstrakcijo sodobne glasbe in figurativnostjo folklornega elementa tako velik, da je sinteza v tej obliki skoraj nemogoča. V svojem delu Slovenica sem kot osnovo uporabil nekaj starih, morda najstarejših slovenskih ljudskih pesmi. Ta folklorni element, ohranjen vseskozi v originalni obliki, kot citat, sem poskušal postaviti v nov zvočni prostor z različnimi barvnimi kombinacijami. Obe prvini naj bi na ta način ohranili svoje bistvene lastnosti in druga drugo dopolnjevali.

Šinigoj v koncertni knjižici nato nadaljuje (Srebotnjak in Šinigoj, 1976, str.

4):

Oblikovno je Slovenica grajena iz treh stavkov, ki so si kontrastni tako po izrazu kot po vsebini. V »Antifoni« je skladatelj v instrumentalni obliki ohranil eno najstarejših oblik petja pri nas. V drugem stavku »Ples«, katerega orkestralno zasedbo je narekovala vsebina originala, je podčrtana ostinatna trpkost rezijanskega ritma. Zaključni »Žalni spev« pa je grajen na dveh vsebinsko sorodnih glasbenih motivih na temo smrti.

Iz zapisanega kot tudi iz pregleda skladateljevega opusa je razvidno, da je Srebotnjak pri komponiranju glasbe vir navdihal iskal med drugim tudi v folklornih elementih, navezanosti s tradicijo in narodom. Te je obdeloval in razvijal z različnimi tedaj sodobnimi, predvsem ekspresionističnimi, kompozicijskimi tehnikami (Gabrijelčič, 1966), vendar pa je v skladbah ves čas ohranjal določene elemente, predvsem melodične in ritmične, in s tem načinom ostal razumljivejši širšemu poslušalstvu. V intervjuju za slovenski časnik *Večer* je skladatelj sam razkril svojo razumljivost in »poslušljivost« (Vehovar, 1999, str. 16):

Elemente iz folklorne glasbene zakladnice sem veliko uporabljal, vendar sem jih zmeraj zelo natančno preštudiral. Predvsem pa sem jih zmeraj uporabil v celoti – nisem jih razbijal, ampak sem samo oblikoval prostor, v katerem so ti elementi lahko dobro zaživel, v različnih barvnih kombinacijah in z različno dramaturško funkcijo. Prepričan sem, da razbijanje teh vzorcev nima nikakršnega smisla.

Slednjo trditev lahko razumemo tudi kot rahlo zadržanost skladatelja pri kompozicijskem obdelovanju ljudske motivike, v katero iz spoštovanja do tradicije ni želel pretirano posegati ali pa jo obdelovati do nerazpoznavnega. Kot je omenil v drugem pogovoru, folklorni elementi v njegovih kompozici-

jah »niso bili podvrženi razvoju, pač pa so se kot citati vključevali v nov zvočni prostor« (Kralj Bervar, 2005, str. 40).

Omejen zvočni prostor je v *Slovenici* oblikovan z raznovrstnimi kompozicijskimi prijemi, ki odsevajo vpliv ter pečat časa in prostora skladateljevega ustvarjanja – iskanje novega v glasbi, eksperimentiranje z raznovrstnimi glasbenimi elementi, estetska mnogovrstnost in slogovni pluralizem –, pri čemer pa je potrebno poudariti tudi skladateljev interes za sodobno glasbo, študij v tujini (Rim, London, Pariz, Siena) ter nenazadnje tudi članstvo in udejstvovanje v avantgardno usmerjenih skupinah, kot so *Klub komponistov*, *društvo Collegium musicum* in *Pro musica viva* (Barbo, 2001). Kompozicijski prijemi v *Slovenici* sicer niso odraz strogih prevzetih dodekafonskih načel ali kakršnih koli drugih, predvsem razumskih in strukturalistično togih kompozicijskih tehnik, s katerimi se je Srebotnjak spoznal v času študija (dela, kot so *Invenzione variata za klavir*, *Epitaf za violino in klavir*, *Microsongs za glas in 13 instrumentov*, *Monologi za flauto, obo, rog, timpane in godalni orkester*, *Antifona za simfonični orkester*, nosijo pečat iskanja in se naslanjajo na najdrznejše kompozicijske prijeme tistega časa), pač pa kažejo že na urejeno pridobljeno znanje, ki je le njemu lastno in se ujema z njegovim ustvarjalnim hotenjem (Gabrijelčič, 1966).

Krajši uvod o Srebotnjakovi glasbeni estetiki in vplivih, s katerimi je gradil in razvijal svoj kompozicijski stavek, želim preusmeriti k vsebinskim in h kompozicijsko tehničnim kvaliteta, katerih diapazon je v skladateljevih delih izredno raznolik in vreden občudovanja.

RAZISKOVALNA VPRAŠANJA IN METODOLOGIJA

Namen pričujočega prispevka je razgrniti Srebotnjakovo kompozicijsko zasnovu in pristope pri ustvarjanju orkestralne skladbe *Slovenice*, razkriti posamezne elemente, tematski razvoj, glasbeni izraz in njihovo medsebojno povezanost. Kakšen je torej omenjeni skladatelj zvočni prostor, v katerega je postavil folklorne elemente? Kako je zgrajen? Kakšne barvne kombinacije je uporabil in zakaj ravno te? Kako je prepletal staro (ali, kot je sam zapisal v komentarju ob krstni izvedbi, »morda najstarejšo«) in novodobno zvočnost? Gre pri tem za kakšno globljo zvočno vizijo? Podoba? Kakšna je dramaturgija skladbe kot celote? Kakšno vlogo ima pri tem zunanja glasbena struktura? Tekstura? Je mogoče najti kompozicijsko tehnično, elementarno povezavo med posameznimi stavki? Kakšno vlogo je pri tem skladatelj namenil izvajalskemu aparatu?

Takšnih in podobnih vprašanj bi bilo mogoče formulirati neskončno mnogo, odgovore in razlago pa bi nedvomno lahko našli v več analitičnih izhodiščih oz. iztočnicah. Glavni vir je v precejšnji meri uporaba metode analize glasbe (sinonim za razčlenjevanje posameznih glasbenih in kompozicijskih prvin), ki pa jo je mogoče razumeti v širšem smislu (s stališča sociologije, psihologije, filozofije, kompozicijske tehnike itn.) ali v ožjem pomenu besede

kot analizo glasbenega stavka (Stefanija, 2004). Že sam izraz »analiza« prinaša več različnih plasti opazovanja, sistemov in načinov razčlenjevanja, kar sem uporabil tudi kot svoje širše pojmovano metodološko načelo.

Zaradi Srebotnjakove raznolike rabe kompozicijskih prijemov v *Slovenici* bi bilo torej preozko slediti zgolj enemu že oblikovanemu sistematiziranemu analitičnemu aparatu analiziranja kompozicijskih prvin, saj bi na ta način skladbo posledično že umestili v izdelan kalup posameznega analitičnega modela ali pa bi se zapletli zgolj v deskripcijo nekega sistema pravil (ki lahko velja npr. za tonalitetno, atonalitetno, dvanajsttotsko glasbo itn.), pri tem pa izpustili in zgrešili edinstvenost posamezne skladbe. V želji po čim celovitejši analizi izbranega dela želim izhajati predvsem iz unikatnosti njega samega. Z različnimi metodološkimi postopki bom obravnaval in razčlenjeval posamezne melodične člene, harmonske sisteme, ritem, metrum, instrumentacijo ter orkestracijo in v njih iskal širši smisel Srebotnjakove rabe tovrstnih kompozicijskih sredstev.

Kljub primarnemu fokusu pričujočega prispevka na glasbenoteoretsko analizo bi želel najočitnejše primere Srebotnjakove rabe kompozicijskih prijemov pogledati tudi v širšem vsebinskem kontekstu in izpostaviti le nekaj primerjav z drugimi deli iz skladateljevega glasbenega opusa ter deli drugih vidnejših sodobnikov njegovega časa. *Namen omenjenih komparacij je prikazati vpliv, prepletenost in povezanost obravnavanega dela z drugimi deli bodisi iz njegovega opusa bodisi opusov drugih domačih ali tujih sodobnikov.*

ANALIZA ORKESTRALNE SKLADBE SLOVENICA

Analiza orkestralne skladbe *Slovenica* bo oblikovno sledila njeni tristavčni zasnovi. Vsak od stavkov (»Antifona«, »Danza«, »Canto funebre«) bo obravnavan posamično glede na uporabljen kompozicijski slog z ustreznou glasbenoteoretsko analitično metodo. Analizam posameznih stavkov bo sledil splošni oris kompozicijskega stavka kot sinopsis ugotovljenih spoznanj

Izvajalski aparat, ki ga je Srebotnjak predvidel v obravnavani skladbi, je sledeč:

4 corni (Cr) in FA
4 trombe (Tr) in DO
4 tromboni (Tn)
Timpani (Tp)

Percussione (P):
3 esecutori
{
1 Tamburo militare
Cassa rullante
2 Gran cassa
Campane
3 Piatto sospeso – grande
Tam-tam/piccolo e grande

Celeste
Arpa
Violini I (Vn I)
Violini II (Vn II)
Viole (VI)
Violoncelli (Vc)
Contrabassi (Cb)

4 rogovi v F
4 trombente v C
4 pozavne
Pavke

Tolkala:
4 frantolieri
{
1 Vojaški boben
Tenor boben
2 Veliki boben
Zvonovi
3 Viseča činela (velika)
Tam-tam/mali in veliki

Čelesta
Harfa
Violine I
Violine II
Viole
Violončeli
Kontrabasi

Slika 1: Instrumentacija orkestralne skladbe Slovenica

Pogled na zapisano zasedbo takoj izzove vsaj eno vprašanje – zakaj ravno takšna, nekoliko nenavadna instrumentacija? Razloga verjetno ne gre iskati v naročilu skladbe ali omejenosti z izvajalsko zasedbo, kot je to lahko pogosto v navadi, saj je bila na vseh uvodnih koncertih Slovenske filharmonije poleg Srebotnjakove *Slovenice* in drugih del izvedena tudi *Simfonia št. 4 v f-molu, Op. 36* skladatelja Petra Iljiča Čajkovskega s polno zasedbo velikega simfoničnega orkestra. Izvajalska zasedba s tega vidika zagotovo ne bi smela biti vprašljiva. Skladateljevo odločitev za uporabo tovrstne instrumentacije bi lahko tudi korelirali z deli podobnega korpusa drugih skladateljev (npr. *Glasba za godala, tolkala in čelesto, Sz. 106, BB 114* skladatelja Béla Bartóka itn.) ter njihovimi vplivi, vendar bi bilo takšno povezovanje brez vsakršnih dokazov zgolj ugibanje in domneva. Vir izbire omenjene instrumentacije bi lahko bila tudi skladateljeva osebna zvočna podoba in predstava »najstarejših slovenskih ljudskih pesmi« ter »folklornih elementov«, ki jih je omenil v spremni besedi koncertne knjižice ob krstni izvedbi (Srebotnjak, 1976). Slednje je najočitnejše v 2. stavku (»Ples«), v katerem je skladatelj zreduciral zasedbo in sledil zvočnosti rezijanske glasbene tradicije – solo napev v rezijanskih citirah (violina), bordun v bunkulah (violončelo) in – kot je značilno za citiravca – tolčenje z nogo ob tla (tenor boben) (Strajnar, 1988). Na izbor skladateljeve specifične zasedbe z dodajšnjimi zbranimi informacijami lahko torej gledamo z različnih perspektiv, slednje pa gotovo dopuščajo dopolnitve, razprave in dodatne razmisleke ter s tem povezano podrobnejšo raziskavo in obravnavo te dileme.

Srebotnjak je v začetku orkestrske partiture zapisal tudi predvideno trajanje skladbe – *durata: 17' ca* (trajanje: pribl. 17 min).

Prvi stavek Srebotnjakove *Slovenice* nosi naslov »Antifona«. Po zapisu skladatelja v spremni besedi (»V ‚Antifoni‘ je v instrumentalni obliki ohranil eno najstarejših oblik petja pri nas.«) ga lahko povežemo s petjem kratkih napevov, tj. antifon, v zgodnjem krščanskem bogoslužju, te pa je mogoče najti v več srednjeveških koralnih rokopisih, ki jih hranijo izbrana slovenska hranišča in arhivi (Snoj, 2018).

Srebotnjak prvi stavek prične v prostem metrumu oz. brez metruma (*senza misura*), trajanje posameznih segmentov pa je določeno s časovnim zapisom v sekundah – gre torej za koncept t. i. »proporcionalne notacije« (tudi »časovna notacija«, redkeje »časovno-prostorska notacija«) (Gligo, 2012), ki je bila med mlajšo generacijo slovenskih skladateljev po drugi svetovni vojni relativno pogosto uporabljena. Takšno kompozicijsko prakso so Srebotnjak in njegovi sodobniki (*Pro musica viva*) spoznali ter ji bili izpostavljeni predvsem med študijem v tujini (Rihtaršič, 2019).

V godalih se v tradiciji 12-tonskega komponiranja zvrstijo posamezni toni, vendar ne v celoti. 9-tonski agregat v godalih, ob tremolu viseče činele in velikega bobna, ustvari plast sodobnega zvočnega okolja, v 1. in 3. rogu pa se v kontrapunktični tehniki *strette* pojavi napev antifone v manjkajočih tonih, s čimer skladatelj sklene niz vseh dvanajstih tonov. Omenjen niz tonov ni zasnovan po načelih oz. pravilih gradnje 12-tonskih serij, gotovo pa gre iskati zgled in vpliv ravno v tovrstni tehniki komponiranja. *Stretto* napeva antifone v 1. in 3. rogu eruptira vstop harfe z novim 7-tonskim agregatom in predstavlja novo zvočno plast. 1. in 3. rogu se pridružita še 2. in 4. rog po že vidnem principu *strette*. Skladateljevo izbiro tovrstne imitacijske tehnike za obdelovanje tematskega gradiva je mogoče iskati predvsem v srednjeveški cerkveni glasbi in takratni praksi komponiranja. S tem se Srebotnjak po načinu obdelovanja približa starejšim kompozicijskim tehnikam, vzpostavi glasbeno-tehnično zgodovinsko relacijo, vendar v popolnoma novem večplastnem zvočnem okolju. Slednji glede na časovni zapis postopoma dinamično blede in izzveni.

Nov del 1. stavka *Slovenice* zaznamujejo določeni časovni elementi (taktovski način, metrum, tempo) – njihovo uveljavitev podkrepi začetek ponavljajočega se tritaktnega ritmičnega ostinata v pavkah (v tehniki *scondato* – znižano, razglašeno) in velikem bobnu. Omenjeno ritmično plast dopolni zvok trobil, ki tvori novo modalno plast. Napev v trobilih po terčnem ambitusu spominja na prvega, ponovno je prisotna uporaba imitacije, vendar pa tokrat skladatelj obdelavo omenjenega napeva nadgradi in ga postavi v polimodalni harmonski sistem.

V 1. in 2. pozavni se na tonskem centru Des predstavi modalni napev, vendar ga pred zaključitvijo, torej v *stretti*, dopolnita 3. in 4. trobenta na tonskem centru As. Enakemu načelu vpeljevanja napeva sledita tudi tretji nastop napeva v 3. in 4. pozavni na tonskem centru G in četrti nastop napeva v 1. in 2. tro-

Slika 2: Začetek Srebotnjakove Slovenice za trobila, tolkala in godala; prikaz zvrstitve 9-tonskega agregata ter dopolnitev do vseh dvanajstih tonov z napevom v rogovih

benti na tonskem centru D. Omenjeni tonski centri so povezani z intervalom čiste kvinte – torej Des in As ter G in D.

Po *strettni* predstavitvi modalnega napeva v trobilih se v ritmu tolkal pridružijo še nizka godala in harfa, in sicer v dveh kvartnih akordih (zvečane kvarte oz. enharmonično spremenjene zmanjšane kvinte – D-As in Es-A). Tem se pridružijo še preostala godala, prav tako s kvartnimi akordi (E-B, F-H, C-Fis in Cis-G), s čimer tvorijo 12-tonske agregat. Ob podpori tolkal v *crescendu* gradi-
rajo do *fortissima* in v večplastnosti, modalni napev v trobilih ter ritmični osti-
nato v tolkalih, harfi in godalih dosežejo dinamični vrhunec.

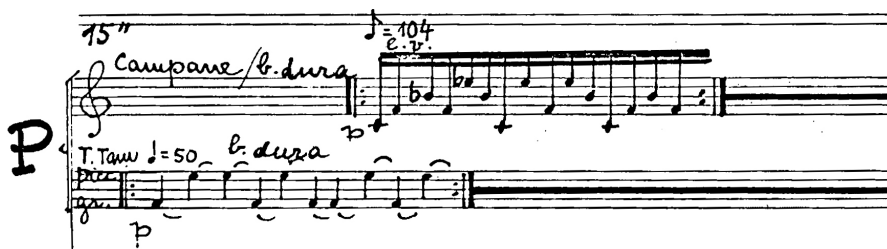
Z vidika instrumentacije gre razumeti zapisan odsek predvsem v smeri gradnje tenzije. Ta se pne od začetka, od *piana* v tolkalih pa vse do dinamič-

Preglednica 1: Pregled vstopov modalnega napeva po posameznih sekcijah in tonskih središčih glede na takte

	t. 1	t. 2	t. 3	t. 4	t. 5	t. 6	t. 7	t. 8
Tr. 1-2						D		
Tr. 3-4				As				
Po. 1-2			Des					
Po. 3-4					G			
Tolkala								
Harfa								
Godala								

nega vrhunca, do *fortissima* v *tutti* orkestru. Srebotnjak je pri tem izkoristil vsa glavna orkestracijska orodja: dodajanje posameznih instrumentov, podvajanje, razširitev v ekstremne registre, zgostitev texture, progresijo harmonskega sistema (Smith Brindle, 1966), pri tem pa obdržal načrtan sistem konstrukcije zvočnih plasti.

Potrebno je izpostaviti tudi preplet dveh različnih tekstur – polifone (imitacija napeva v trobilih) in homofone (ritmični ostinato s kvartnimi akordi v preostalem orkestru). Postopna zgostitev omenjenih tekstur namreč vodi v še večjo zvočno gmoto, morda slišno nebrzdano in neurejeno, pa vendar tako harmonsko kot oblikovno zelo jasno strukturirano.



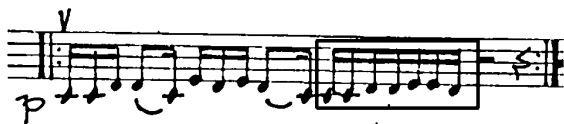
Slika 3: Tonsko slikanje zvonov v novi plasti nad ponavljajočim se modalnim napevom v godalih

Odseku z določenimi časovnimi elementi ponovno sledi proporcionalno notiran del v prostem metrumu (*senza misura*), vendar tokrat napev antifone zazveni v zvoku godal. Napev se v *strettini* tehniki ponavlja v i. violinah (*div.*) in violah (*div.*) – v i. violinah na tonskem centru C in v violah na tonskem centru A. Zvočni plasti modalnega napeva se pridruži nova plast tolkal, zvonovi v čistih kvartah in tam-tam (mali in veliki), kar napevu da novo zvočno podobo. Antifoni, kot kratkemu napevu v krščanskem bogoslužju, Srebotnjak s specifično uporabo instrumentacije doda t. i. *tonsko slikanje*, posnemanje zvočnih pojavov s pomočjo glasbe (lit. onomatopoiija). Najočitnejšo povezavo lahko najdemo predvsem v zvočni podobi zvonjenja cerkvenih zvonov, kar ustreza lokacijski dimenziji uporabe tovrstnih napevov. Nekoliko bolj profundna zvoč-

na vizija analiziranega dela lahko torej sugerira na bogoslužno petje antifon ob zvonjenju cerkvenih oziroma samostanskih zvonov.

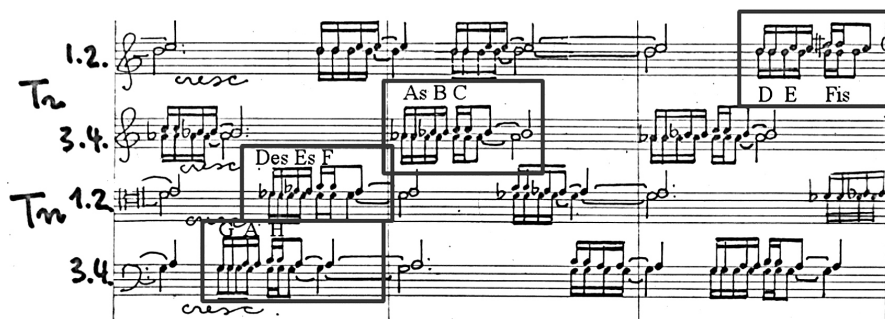
V *pianu* se omenjenima plastema pridruži nova zvočna plast v trobilih – sestavljena je iz vseh dvanajstih tonov in tvori grozd tonov oz. *cluster*. Trobilna zvočna plast ustvarja tenzijo s počasno dinamično gradacijo, s *crescendom* do *forte fortissima*, kar pa skladatelj še dodatno orkestracijsko podkrepi z uporabo tremola v *crescendu* na malem bobnu. Omenjena zasedba v svojem dinamičnem vrhuncu hipoma preneha. Ostaneta le še preostali dve plasti, napev antifone v godalih in zvonjenje v tolkalih, vendar le za kratek čas – skladatelj je predvidel čas treh sekund – v *fortissimu* omenjeno zvočno plast prekinemo udarci pavk ter dolgi in nizki toni v harfi, violončelu in kontrabasu kot nekakšna reminiscenca malo pred tem prekinjenega *clustra*. Omenjen eruptivni element je pravzaprav sekundni akord, kontrabas (ton Fis) in violončelo (ton G) sta postavljena v interval male none (m9), njuna tona okrepi oz. podvaja harfa, udarci na pavkah pa dodajo še tretji ton, ton Gis. Po končani reminiscenci skladatelj postopno reducira instrumente, ponavljajoči se napev v godalih pa počasi izginja.

Po zgoraj končanem odseku se z določenimi časovnimi elementi (taktovski način, metrum, tempo) prične nov del, ki je tematsko in oblikovno soroden drugemu delu, vendar z daljšim časovnim trajanjem in določenimi melodičnimi permutacijami. Ostinatni ritem v tolkalih ostane enak kot v prejšnjem delu, vendar pa se tokrat pri prvem nastopu modalnega napeva pozavnam pridružijo še godala – sprva viole, violončela in kontrabasi (na tonskem centru D), nato pa še 1. in 2. violine (na B). Tokrat nastopi antifone niso povezani v kontrapunktični tehniki *strette*, pač pa si sledijo v nedosledni imitaciji. Po zaključitvi modalnega napeva v rogovi in violinah ti v *crescendu* hipoma izginejo – ostaneta le še dva tona, ton C v violinah in ton Cis v pavkah kot povezovalni element med tem in novim zvočnim slojem. Tega skladatelj predstavi v pozavnah in trobentah, sestavljen pa je iz dveh celotonskih lestvic – motivi, ki se med sabo dopolnjujejo v različnih ritmičnih permutacijah, so pravzaprav prevzeti iz zaključnega dela modalnega napeva – v trobentah na tonu As in v pozavnah na tonu G. Srebotnjak tako z uporabo dveh celotonskih lestvic tvori 12-tonski agregat.



Slika 4: Zaključni del modalnega napeva

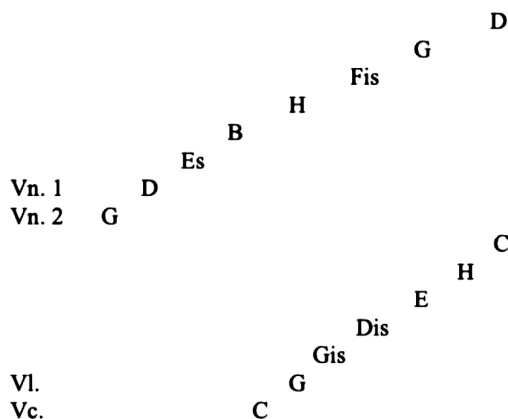
Zaključni del modalnega napeva, označenega na sliki 4, je skladatelj uporabil v različnih ritmičnih permutacijah v trobilih. Z različnimi tonskimi centri je sklenil dve celotonski lestvici.



Slika 5: Zaključni del antifone

Zaključni del antifone (slika 5) se v ritmičnih permutacijah dopolnjuje in prepleta v štirih segmentih – v tritonusnem razmerju v 3. in 4. trobenti na tonu As in v 1. in 2. trobenti na tonu D – ter prav tako v tritonusnem razmerju v 3. in 4. pozavni na tonu G in v 1. in 2. pozavni na tonu Des – posamezni segmenti pa skupaj tvorijo dve celotonski lestvici, v trobentah na tonu As in v pozavnah na tonu G, ter posledično 12-tonski agregat.

Ponavljajočim se motivom v trobentah in pozavnah se v *crescendu* pridruži še mali boben v tremolu ter sinkopiran postop v violinah na tonu G – niza nju kvint z veznim elementom intervala male sekunde (m2) se pridruži kvintni postop na tonu C v violah in violončelih, vendar v diminuciji.



Slika 6: Prikaz nizanja kvint z veznim elementom intervala male sekunde v godali

Postopno dodajanje instrumentov in vsesplošni *crescendo* preide do dinamičnega vrhunca prvega stavka Srebotnjakove *Slovenice*. V *forte fortissimo* se skozi celotno vertikalo partiture naniza 12-tonski *cluster* – slednji ponovi ritem 3-taktnega ostinata, ki je v tolkalih prisoten vse od začetka analiziranega odse-

pred tem se zaključi modalni napev, ki se je v različnih oblikah pojavljal tekom celega 1. stavka. Z zadnjo noto 6-taktnega speva v 1. in 2. violinah in počasnim *diminuendo* do *pianissima* Srebotnjak v diskantni legi pomirjujoče sklene 1. stavek *Slovenice*.

Celostna oblikovna struktura Srebotnjakovega 1. stavka *Slovenice* je pregledna in jasna, njegova tekstura pa domiselno in smiselno pretkana ter nazorno zasnovana. Predvsem pa je tesno povezana s temeljnimi kompozicijski načini oblikovanja in obdelovanja glasbenega materiala, tj. ponavljanjem, variranjem, kontrastiranjem in njih kombinacijami (Skovran in Peričić, 1977). Ob nastopu posameznega načina obdelovanja tematskega materiala skladatelj vedno v notranji strukturi tvori nov oblikovni del – tako vsak nastopi z drugačno glasbeno teksturo, kar dodatno podkrepi nastop novega oblikovnega dela. Na ta način je tudi brez pogleda v orkestrsko partituro jasno in nazorno slišna celostna oblikovna struktura.

Princip orkestriranja sledi opisanemu konceptu oblikovne gradnje. Skladatelj je konstruiral teksturno, instrumentacijsko in harmonsko različne zvočne plasti in jih nalagal drugo nad/pod drugo, jih prepletal ter imitiral. Ključen orkestracijski element v povezavi z oblikovno strukturo je uporaba dinamičnih kontrastov – te je Srebotnjak dodobra izkoristil pri vsakršni menjavi posameznih delov. Z dinamični kontrasti je dosegel tudi zelo intenziven ter posledično učinkovit dramaturški lok, s čimer oblikovnim delom daje novo dimenzijo.

Preglednica 3: Abstraktna oblikovna shema 1. stavka Srebotnjakove *Slovenice*

Senza misura	Tempo (♩ = 48)	Senza misura	Tempo (♩ = 48)	Tempo (♩ = 104)
1' 15''	11 t.	1' 25''	19 t.	63 t.
A	B	A1	B1	Coda (tematiki A in B združeni)
<i>pp</i> < <i>mp</i> > <i>pp</i>	<i>mf</i> ————— <i>ff</i>	<i>p</i> < <i>fff</i> > <i>pp</i>	<i>mf</i> ————— <i>fff</i>	<i>mp</i> ————— <i>pp</i>

Abstraktna oblikovna shema 1. stavka Srebotnjakove *Slovenice* kaže posamezne segmente in njihovo trajanje (v sekundah ali taktih), zunanjo tematsko oblikovno shemo ter pregled dinamike (jasno vidni dinamični kontrasti v povezavi z oblikovno strukturo).

Tudi harmonski sistemi in melodični členi so konstruirani po podobnem konceptu kot opisana oblikovna struktura in orkestracija. Te z uporabo polimodalnosti, o prisotnosti katere v Srebotnjakovih delih je pisal že Mihevc (1991) v magistrskem delu, in kvartno-kvintne tehnike gradnje sozvočij konstruira tako, da zapolni oz. naniza vseh 12 tonov kromatične lestvice. Ob tem je nemogoče spregledati prisotnost ostankov tradicije 12-tonske tehnike komponiranja, ki jo je v študijskih letih uporabljal tudi Srebotnjak (*Invezione variata za klavir*, *Serenata za flavto*, *klarinet in fagot*, *Monologi za flavto*, *oboo*, *rog in godala*, *Šest skladb za fagot in klavir*, *Microsongs za glas in 13 instrumentov*,

Antifona za simfonični orkester, Koncert za harfo in simfonični orkester, Dnevnik za violino, violončelo in klavir (O'Loughlin, 1990; Barbo, 2001) in *Koncertantne epizode za simfonični orkester*), zato ni presenetljivo, a vseeno ni nujno, da so ga takšni kompozicijski prijemi zaznamovali tudi na drugih področjih kompozicijskega stavka.

Poleg polimodalnosti in kvartno-kvintne tehnike gradnje akordov je za doseganje zapolnitve vseh dvanajstih tonov kromatične lestvice uporabljal tudi celotonske lestvice in sekundne akorde (*clustre*), pogoste intervalne strukture sodobnih skladateljev 20. stoletja (Ulehla, 1966). Te je Srebotnjak mnogokrat uporabljal tudi v naslednjih dveh stavkih *Slovenice*. Konstruktivistični duh je torej prisoten v vseh opisanih kompozicijskih prvinah.

DANZA

Kontrastni srednji stavek Srebotnjakove *Slovenice* nosi ime »Danza« (»Ples«) in kot tak »ohranja ostinatno dramatičnost ljudskega plesa iz Rezije« (Srebotnjak, 1994). Omenjen ostinato je skozi cel 2. stavek prisoten v tenor bobnu (*cassa rullante*), ki rezijanskemu napevu daje izrazit ritmičen in plesni karakter. Ob tem je potrebno omeniti skladateljevo nagnjenost k številnim obdelavam ljudskega gradiva (Barbo, 2001), ne le rezijanskim, čeprav je tudi teh nemalo (*Godec – ljudske viže za klavir, Slovenski ljudski plesi za violino in klavir, Slovenski ljudski plesi za godalni orkester, Rapsodica za godalni orkester, balet Trobenta in vrag*, nenazadnje v zborovski *Rezijanska* itn.). Rezijanska ljudska motivika je bila v navdih tudi mnogim drugim slovenskim skladateljem, npr. Pavletu Merkušju v *Invenzione e danza za flavto in fagot*, Urošu Kreku v *Canticum Resianum za mezzosopran in komorni orkester*, Janiju Golobu v *Rezijanski ples za dva rezijška godca in godala, Ljuba rožice beré za godala* itn. Rezijansko motiviko v slovenski instrumentalni glasbi je v diplomski nalogi obravnavala L. Vrhunc (1990) in med drugimi predstavila tudi Srebotnjakov »Ples« iz *Slovenice*, a s poudarkom na obsegu analize obdelovanja rezijanske motivike.

Začetek stavka z oznako *Vivace energico* (živahno, energično) zaznamuje folklorni napev iz Rezije – najti ga je mogoče v Strajnarjevi *Citiri* (1988, str. 146) pod zaporedno številko 4. Citat je v celoti, vključno s tonaliteto in lokovanjem, povzet dosledno. Slednji je v uvodnem delu stavka predstavljen v smislu rezijanske glasbene tradicije – solo napev v rezijanskih citirah (violina), bordan v bunkulah (violončelo) in, kot je značilno za citiravca, tolčenje z nogo ob tla (tenor boben) (Strajnar, 1988). Glede na kasnejšo letnico izdaje omenjene knjige bi bilo potrebno raziskati in najti Srebotnjakov originalni vir folklornega napeva, mogoče tudi pri drugih avtorjih in raziskovalcih rezijanske glasbe (Valens Vodušek, Uroš Krek, Marija Šuštar, Milko Matičev, Mirko Ramovš, Zmaga Kumer idr.).

Slika 7: Rezijanski folklorni napev v solo violini ob ritmični spremljavi borduna v violončelu in tenor bobnu

Menjava taktovskih načinov je prisotna v poteku rezijanskega napeva in se izmenjuje po taktih v relaciji $\frac{3}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4}$. 5-taktni rezijanski motiv se v začetku predstavi v D-duru (*rez. na tenko, na tinko*) in se nato v tradiciji rezijanske izvajalske prakse ponovi na sobdominantni veji, G-duru (*rez. na tolsto, na tusto*). Ob ponovni vrnitvi na toniko (iz G-dura v D-dur) se solo violini, solo violončelu in tenor bobnu pridruži celotna sekcija prvih violin (*tutti*), sekciji violončel (*div.*) in kontrabasov v ritmu borduna tvorita molov trozvoč v široki terčni legi na tonu Es, sekcija violin in preostali violončeli pa nadaljujejo z igranjem rezijanskega napeva v začetni tonaliteti (D-dur) – Srebotnjak tako folklorni napev postavi v nov, sodobni zvočni prostor bitonalnosti (es-mol in D-dur).

Ob novi ponovitvi 5-taktnega rezijanskega napeva v bitonalnosti se omenjeni zasedbi pridruži sekcija viol z rezijanskim napevom v dosledni imitacijski tehniki *strette*. Ob ponovni ponovitvi rezijanskega napeva je tokrat napev ponovno na subdominanti (iz D-dura v G-dur), skladatelj pa poleg gradacije v instrumentaciji (podvajanje tenor bobna z velikim bobnom (*gran cassa*) kot ojačitev ritmičnega ostinata) in melodični kompleksnosti doda začetni motiv rezijanskega napeva v 2. violinah, vendar na tonu Des. Tako Srebotnjak nadgradi prejšnji harmonski sistem ter z novim tonalnim centrom tvori zvočnost politonalnosti (es-mol, G-dur, Des-dur).

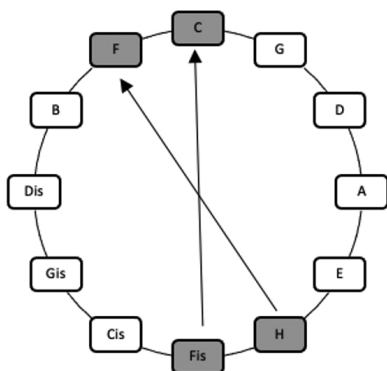
Po predstavitvi rezijanskega napeva v politonalni zvočnosti sledi kontrast na več ravneh – zmanjšanje zasedbe na začetno komorno, posledično tudi dinamični kontrast, premik tonalnega centra v tonični D-dur ter nenazadnje sam zvočni kontrast iz politonalnosti v izvirno ljudsko tonalnost. Omenjene hipne in nepričakovane spremembe dajejo vtis reminiscence na začetno predstavitev rezijanskega napeva, a le za kratek čas. Omenjenemu 5-taktnemu rezijanskemu napevu v komorni zasedbi sledi 5-taktna ponovitev v politonalni zvočnosti (*tutti*). Temu sledi nova ponovitev 5-taktnega napeva v komorni zasedbi in nato še ena ponovitev v celotni zasedbi (*tutti*), a z razliko tonalnega centra – tonalni center se iz D-dura prestavi v subdominantni G-dur.

Slika 8: Harmonski sistem politonalnosti – 1. violine in viole v G-duru z rezijanskim napevom, kontrabasi v ritmičnem ostinatu z es-molovim akordom v široki terčni legi in 2. violine s prvimi tremi toni rezijanskega napeva v Des-duru

Končani ponovitvi v G-duru s politonalno zvočnostjo (es-mol, G-dur, Des-dur) sledi prehodni del oz. medigra. V ostinatnem ritmu in z dodanimi pavkami (*scordato*) se v *forte fortissimu* z močnimi poudarki zvrstijo 12-tonski akordi, zgrajeni iz intervala čiste kvarte (č4). Omenjen del zaradi karakternega ritma, močnih disonanc in dvojemk v godalih zveni izrazito divje, prvinško, surovo, že nekoliko barbarsko. Tematsko in vsebinsko gledano gre pri omenjenem prehodnem delu predvsem za prevzem vloge borduna v bunkulah in ob tolčenju z ного ob tla, vendar pa tovrstna zvočnost in karakter v godalih prikličeta spomin na balet *Pomladno obredje* (tudi *Posvetitev pomladi*) Igorja Stravinskega iz leta 1913 in zvočnost njegovega ikoničnega bikorda v plesu adolescentov iz 1. dejanja. Za potrditev morebitnega vpliva ali zgolj naključja omenjene slušne asociacije bi bilo potrebno nekaj dodatnega razmisleka in raziskav v tej smeri. Srebotnjak je namreč dela in kompozicijski stavek Stravinskega dobro poznal (primerje je uporabil v skripti z naslovom *Tonske lestvice v glasbi 20. stoletja*, 1981), zato morebitnega vpliva ne gre popolnoma izključiti.

V omenjeni strukturi in zasedbi se v različnih ritmičnih permutacijah zvrsti še nekaj 12-tonskih akordov, tem pa sledi nov del in z njim kontrastni nastop drugega rezijanskega napeva v *pianissimu* z novim sestavljenim taktovskim načinom, ki se izmenjuje v relaciji in ga ni mogoče najti med Strajnarjevimi zapisi rezijanskih tem. Ali gre res za kakšen drugi citat in katerega, bo potrebno v prihodnje še dodobra raziskati, obstaja pa tudi možnost, da je Srebotnjak po navdihu rezijanske folklorne sam prekomponiral novo temo.

V 1. violinah se nov rezijanski napev predstavi v F-duru, spremljevalni bordun v violončelih in violah pa je sestavljen iz dveh intervalov čistih kvint (č5), ki sta med seboj v polarnem odnosu – F-C v violončelih in H-Fis v violah.



Slika 9: Polarno oddaljeni čisti kvinti rezijanskega borduna po kvintnem krogu

Kot v prvem delu se tudi v drugem tonalni center rezijanskega napeva premakne na subdominanto vejo (iz F-dura v B-dur). Spremembo tonalnega centra dopolni tudi že videna imitacija rezijanskega napeva v *stretti*, vendar tokrat nekoliko drugače – rezijanski napev v 1. violinah (F-dur) v *stretti* dosledno imitira napev v terčno sorodnem tonalnem središču (D-dur), s čimer Srebotnjak ponovno tvori zvočnost bitonalnosti.

Omenjenemu sledi 8-taktni prehodni del oz. medigra, ki je ponovno sestavljena iz intervala čiste kvarte (č4) in z izrazitim ritmom rezijanskega borduna spominja na prehodni del z 12-tonskega akordom v godalih. V tem primeru skladatelj ne naniza vseh 12 tonov hkrati, pač pa jih razdeli na dva dela, dva akorda – 6 tonov (C-F, B-Es, As-Des) v intervalu kvarte predstavi v diskantni legi, preostalih 6 (Fis-H, E-A, D-G) pa po enakem sistemu v nizki legi.

Preglednica 4: Prehodni del oz. medigra, sestavljena iz dveh delov oz. kvartnih akordov

	t. 1	t. 2	t. 3	t. 4	t. 5	t. 6	t. 7	t. 8
Tolkala								
Vn. 1	As-Des							
Vn. 2	B-Es							
VI.	C-F				D-G			
Vc.					E-A			
Cb.					Fis-H			

Tovrstna uporaba vseh 12 tonov v preglednici 4 z drugega vidika ponuja misel tudi na dva heksakorda, tradicijo 12-tonskega komponiranja in s tem povezane tehnike tropiranja.

Prehodnemu delu sledi ponovni nastop rezijanskega napeva v F-duru, tokrat s *stretto* imitacijo v 2. violinah v enaki tonaliteti. Rezijanski bordun ostaja v violončelih in violah v intervalu čistih kvint (č5) s polarno oddaljenostjo (F-C, H-Fis). Omenjeni ponovitvi sledi hipna opustitev godal, ostane le še tenor boben z ostinatnim ritmom. Slednji ob podvajanju tolkal (pavke in veliki boben) in vsesplošnemu *crescendu* gradira do že znanega dela v *forte fortissimo* z 12-tonskim akordom godalih.

Omenjenemu delu sledi repriza prvega rezijanskega napeva v politonalni zvočnosti – violončeli (*div.*) in kontrabasi v ritmu borduna tvorijo kvintni akord (Es-B-F), 2. violine (*div.*) prav tako v ritmu borduna nizajo sestavljen akord (Des-As-C), sekcija 1. violin in preostali violončeli nadaljujejo z igranjem rezijanskega napeva v začetni tonaliteti (D-dur), sekcija viol pa ga v tehniki *stretto* imitira.

Po ponovitvi rezijanskega napeva v omenjeni zvočnosti sledi še enkratna repriza v G-duru z akordično razloženim dopolnilnim motivom v 2. violinah. Dvakratni ponovitvi sledi kontrastna redukcija instrumentov na solo violino, solo violončelo in tenor boben, tj. na začetno komorno zasedbo v osnovni tonaliteti (D-dur). Rezijanski napev se v različnih harmonskih in instrumentacijskih variacijah ponovi še trikrat.

Preglednica 5: Rezijanski napev v različnih harmonskih in instrumentacijskih variacijah

Tenor boben				
Veliki boben				
Vn. (solo)	D (napev)		G	
Vn. 1		D		G
Vn. 2		Des-As-C		Des
Vl.		D		G
Vc. (solo)	D (bordun)		G	
Vc. (div.)		D		G
Vc. (div.)		Es-B-F		Es-Ges-B
Cb.				

Srebotnjak v prihajajočem delu večplastnost teksture še bolj popestri in zgosti – trojni *stretto* imitaciji napeva (v 1. violinah, 2. violinah in violah) v D-duru doda novo plast v violončelih in kontrabasih. Ti v nedosledni avgmentaciji rezijanskega napeva – violončeli v intervalu čiste kvinte na tonu Des (jonski modus) in kontrabasi na tonu F (frigijski modus) – tvorijo bimodalno zvočnost. Večkratnim ponovitvam rezijanskega napeva v omenjeni fakturni zgoščenosti sledi 5-taktni že videni prehodni del v *forte fortissimo* z 12-tonskim akordom v godalih. Temu sledi kontrastni *pianissimo* in z njim drugi rezijanski napev v sekciji 1. violin, ki napev predstavi v B-duru, pri tem pa jo spremlja osti-

natni ritem v tenor bobnu, interval čiste kvinte (H-Fis) v 2. violinah in osnovni ton B-dura v violončelih. Tokrat po končani ponovitvi napeva v B-duru ne slišimo njegove transpozicije na subdominantni, ampak na dominantni tonaliteti (F-dur). Z nastopom rezijanskega napeva na dominantni se v sekciji 2. violin s *strettno* imitacijo pojavi že večkrat videna kontrapunktična obdelava teme, ostinatni ritem pa iz 2. violin prevzame sekcija viol. Violončeli primerno novi tonaliteti spremenijo osnovni ton rezijanskega borduna (F-C).

Po končani ponovitvi rezijanskega napeva s *strettno* imitacijo se ponovi 7-taktni prehodni del z dvema kvartnima akordoma, ki skupaj skleneta vseh 12 tonov – najprej v nizki (Fis-H, E-A, D-G), nato pa še v diskantni legi (C-F, B-Es, As-Des). Omenjena zvrstitev je zrcalna prejšnji.

Preglednica 6: Ponovljen prehodni del oz. medigra v zrcalnem sistemu tako orkestracijsko kot harmonsko

	t. 1	t. 2	t. 3	t. 4	t. 5	t. 6	t. 7
Tolkala							
Vn. 1				As-Des			
Vn. 2				B-Es			
VI.	D-G			C-F			
Vc.	E-A						
Cb.	Fis-H						

7-taktnemu prehodnemu delu sledi ponovni nastop drugega rezijanskega napeva na predhodni tonaliteti (B-dur). Slednji se s *strettno* imitacijo v violah – *strettna* imitacija je grajena na terčno sorodni tonaliteti (D-dur) – in ritmičnim ostinatom v tenor bobnu, 2. violinah in violončelu ponovi še trikrat. Omenjeno ponovitev nasledi niz 12-tonskega akordov v ritmu rezijanskega borduna, ki se je tekom stavka pojavil že večkrat. Po končanem nizanju akordov v godalih sledi postopna opustitev tolkalnih instrumentov, ki jo skladatelj pne z *diminuendo* vse do *piana*.

Postopnemu dinamičnemu pojemanju sledi sklepni del 2. stavka. Kot na začetku stavka se nam v solo violini predstavi rezijanski napev v G-duru ob spremljavi ritmičnega ostinata v tenor bobnu in solo violončelu. 5-taktnemu napevu sledi ponovitev v že znani politonalni zvočnosti – kontrabasi in violončeli tvorijo molov trozvoček v široki legi na tonu Es, solo violončelo sledi ostinatnemu ritmu na tonu G, 1. in 2. violine tvorijo polarni durov trozvoček na tonu Des, solo violina v G-duru nadaljuje z rezijanskim napevom, tem pa sekcija viol sledi v *strettni* imitaciji.

Po končanem omenjenem 5-taktju ponovno sledi kontrastni del z rezijanskim napevom v solo violini (na začetnem D-duru), solo violončelu in tenor bobnu z ostinatnim ritmom. Po njem se še zadnjič ponovi napev v politonalni zvočnosti, vendar prav tako z rezijanskim napevom v D-duru, s čimer Sre-

botnjak izmenično med ljudsko in sodobno zvočnostjo zaključuje 2. stavek. Rezijanski napev še zadnjič zaslišimo v začetni instrumentaciji z vsem svojim plesnem karakterjem, zaključi pa ga značilni rezijanski konec – »[O]ba godca potegneta z lokom po praznih strunah: citiravec po G in D struni skupaj, bunkulavec pa po prazni G struni. Temu koncu pravijo nekateri cvak. Pri starejših vižah se je ohranil še konec s cvikom. Cvik je danes glissando navzgor po E struni citire, starejši cvik pa je pasaža 4-5 not (e2, fis2, gis2, a2, h2) prav tako po E struni pred zaključnim potegom po praznih strunah G, D. Torej cvik-cvak!« (Strajnar, 1988, str. 26)



Slika 10: Značilen rezijanski konec skladbe (»cvik-cvak!«)

2. stavek (»Danza«) je s kontrapunktičnega vidika izjemno pester in raznolik stavek orkestralne skladbe *Slovenica*. Prevladuje predvsem uporaba istosmerne imitacijske tehnike (navadno v *stretti*), ki je dosledno uporabljena pri večkratnih ponovitvah rezijanskega folklornega napeva. Zanimiva je tudi uporaba kontrapunktične tehnike avgmentiranja, in sicer kot nedosledna bi-modalna avgmentacija rezijanskega napeva v violončelih in kontrabasih. Tako kot v 1. stavku (»Antifona«) je mogoče tudi tukaj opaziti sistem prepletanja dveh glasbenih tekstur – rezijanskega napeva in borduna – ter obdelavo vsake od njiju z vidikov orkestracije, kontrapunktičnih prijemov ali harmonskega sistema. Sistem konstruiranja zvočnih plasti eno nad/pod drugo, kjer je osrednje kontrapunktično vodilo uporaba imitacije, je prisoten v obeh stavkih *Slovenice* in tako tudi povezovalni element med stavkoma.

Poleg imitacije je vezni element med stavkoma gotovo tudi uporaba kvartno-kvintnih sozvočij – še posebej izstopajo t. i. »tritonusni kvartni akordi« (Ulehla, 1966), ki jih skladatelj pogosto latentno spoji v kombinaciji z drugimi harmonskimi sistemi. Tako so omenjena sozvočja pravzaprav orodje, s katerimi konstruira kompleksnejše harmonske zvočnosti, pogosto do zapolnitve vseh 12 tonov kromatične lestvice.

Nadvse zanimiva sta tudi zunanja abstraktna struktura in koncept oblikovanja analiziranega stavka. Pogled od daleč razkrije domiselno rabo zrcalnega oz. retrogradnega oblikovanja harmonskega sistema – tonalitete se namreč retrogradno obračajo po navpični osi od konca proti začetku. Vsak nastop rezijanske tematike veže prehodni del oz. medigra kot kontrastna protiutež tako melodično, teksturno, instrumentacijsko kot tudi harmonsko. Kot v 1. stavku (»Antifona«) je tudi tukaj zunanja oblikovna struktura tesno povezana z di-

namični kontrasti, s katerimi skladatelj doseže intenziven ter posledično učinkovit dramaturški lok, poln zvočnih in barvnih kontrastov.

Preglednica 7: Abstraktna oblikovna shema 2. stavka Srebotnjakove Slovenice

Vivace energico (♩ = 154)													
A						A1							Coda
60 t.	12 t.	16 t.	8 t.	12 t.	18 t.	55 t.	5 t.	16 t.	7 t.	12 t.	24 t.	28 t.	
a	m.	b	m. 2	b	m. 3	a	m.	b	m. 2	b	m. 3	a	
D-dur	12- tonski akord	F-dur	12- tonski akord	F-dur	12- tonski akord	D-dur	12- tonski akord	B-dur	12- tonski akord	B-dur	12- tonski akord	G-dur	D-dur

Retrogradno oblikovan harmonski sistem je prikazan v preglednici 7. Vsak nastop rezijanske tematike povezuje prehodni del oz. medigra (v preglednici označeno s kratico m. (medigra) oz. 12-tonski akord). Prikazano je tudi trajanje posameznih segmentov (število taktov).

Na tem mestu velja omeniti tudi rahlo neskladnost glede oblikovne strukture 2. stavka med opravljeno analizo in analizami v Vrhunc (1990) in Mihevc (1991). Prva vidi 2. stavek kot »tridelen: nekoliko lahkotnejši trio obdajata dela z vsemi značilnostmi ostrega in hitrega rezijanskega originala« (Vrhunc, 1990), kar kaže na zasnovo tradicionalne oblike višjega reda – kot sestavljeno pesemsko obliko tipa A-B (trio)-A. Kriterijev za tovrstno poimenovanje srednjega dela (trio) je lahko več – kontrastni tematski material (karakter), sprememba tempa, sprememba metruma, nova tonaliteta (dur v mol ali obratno) (Skovran in Peričič, 1977) –, vendar v konkretnem primeru takšnim merilom ustreza le premik v drugo tonaliteto (v paralelni F-dur). Tempo ostaja nespremenjen, tudi karakter tematskega materiala ni posebej drugačen (še vedno je plesni) itn. Mihevc (1991) pa v svojem magistrskem delu ne omenja nobene oblike višjega reda. Njegova analiza sledi predvsem uporabi harmonskega sistema polimodalnosti, ki je pravzaprav osrednja tema omenjenega dela, a ob tem posledično tudi nakazuje in razčlenjuje posamezne oblikovne dele. Pri svoji analizi sem 2. stavek (»Danza«) razdelil na dva dela (A' in variiran A1') z dodano kodo. Slednjo trditev utemeljujem v zgoraj zapisani abstraktni oblikovni shemi, kjer je jasno viden oblikovni vzorec zrcaljenja na vseh nivojih kompozicijske gradnje – izmenjevanje tematskega gradiva med rezijanskimi citati (a' in b') ter 12-tonskimi akordi (medigre), zrcaljenje harmonskega sistema in nena zadnje tudi zrcaljenje v instrumentaciji (glej preglednici 7 in 9). Moje mnenje je, da omenjen sistem oblikovne gradnje zaradi kompleksnosti zasnove ne more biti zgolj naključje, pač pa gre za skrbno zasnovan načrt strukturnega modela, ki mu je pri komponiranju sledil skladatelj.

Sklepni stavek Srebotnjakove *Slovenice za trobila, tolkala in godala* nosi naslov »Canto funebre« (»Žalni spev«, tudi »Pogrebna pesem«). V njem se »prepletata dva vsebinsko sorodna glasbena motiva na temo smrti« (Srebotnjak, 1994). V letu nastanka *Slovenice* je bila napisana tudi skladba *Lamento* za komorni ansambel (1976), ki prav tako obravnava tematiko žalovanja in smrti. Po pogovoru s sinom skladatelja Martinom Srebotnjakom o morebitnih okoliščinah, ki bi privedle skladatelja k pisanju žalobne glasbe, je ta povedal, da »v tistem letu ali letu pred tem ni bilo nobenega takšnega dogodka, ki bi bil neposredno povezan s smrtjo ipd., vsekakor ne v najbližji družini. Predvidevam, da ga je preprosto tematika zanimala in jo je raziskoval v več zaporednih delih.« (M. Srebotnjak, 2019)

Srebotnjak stavek prične v zvočnosti vseh štirih trobent v počasnem tempu (*Lento – con energia, molto marcato*), taktovski način. V omenjeni trobilni sekciji se v *fortissimu* predstavi modalni napev, v prvi trobenti na tonih durovega heksakorda na tonu g (*hexachordum durum*), kar kaže na morebitno povezanost s prvim stavkom in rabo starih napevov v krščanskem bogoslužju. Omenjen napev druga trobenta z doslednimi intervalnimi skoki zrcali po vertikalni osi, s čimer Srebotnjak doseže sodobnejšo disonantno zvočnost. Tretja in četrta trobenta z intervalom čiste kvinte oklepata napev in njeno inverzijo – v uporabi čiste kvinte, kot bordunu, je mogoče videti tudi morebitno skladateljevo subtilno sugestijo na prejšnji, 2. stavek.



Slika 11: Modalni napev v trobentah

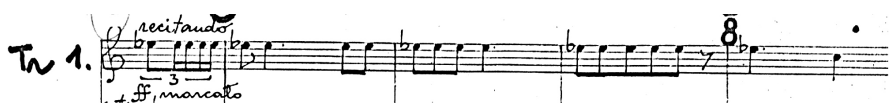
Na sliki 11 je viden napev v prvi trobenti, ki je sestavljen iz tonov durovega heksakorda na tonu g, druga trobenta z doslednimi intervalnimi premiki zrcali omenjeni napev po vertikalni osi, tretja in četrta trobenta pa prejšnji dve oklepata z intervalom čiste kvinte – ton g in d.

Delu trobent sledi nov kontrastni del v prostem metrumu oz. brez metruma (*senza misura*) v proporcionalni notaciji (13^{va}), pri čemer Srebotnjak ponovno naniza več zvočnih plasti – v tolkalih (viseča činela in veliki boben) s tremolom

v *pianu* ustvari subtilno zvočno plast, prav tako podoben zvočni efekt doseže z nizkimi godali v najnižjih legah, pri katerih tvorijo poljubno ponavljajoči se toni malosekundni *cluster* z oklepajočim intervalom zvečane kvarte (zv4), nad omenjenima plastema pa skladatelj s čelesto in harfo ustvari še tretjo zvočno plast. V ospredju slednje prepričljivo izstopa interval velike septime, ki se pojavi v obeh omenjenih instrumentih – v čelesti z nizanjem tonov ustvari *cluster*, v harfi pa uporabi zvočnost bikordalnosti (F-dur in gis-mol).

Zvočni plasti nizkih godal ter čeleste in harfe se povezujeta oz. dopolnjujeta tudi po harmonskem vidiku, saj z omenjenima *clustroma* skupaj tvorita vseh 12 tonov kromatične lestvice.

Opisano zvočno kuliso, sestavljeno iz omenjenih treh plasti, eruptira markantni vstop trobente (v tempu) na tonu Es – ta daje s ponavljanjem istega tona občutek recitacije (skladatelj je pripisal oznako *recitando*), ki pa se kasneje zaključuje kvinto nižje na tonu as.



Slika 12: Vstop solo trobente v slogu recitativa na tonu Es

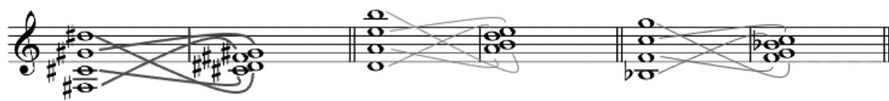
Po izzvenem solu trobente se omenjeni večplastni fakturi zvočnih plasti pridruži še zadnja plast, sestavljena iz dveh dopolnjujočih se motivov v solo violončelu in pavkah. Ta se večkrat ponovita v različnih ritmičnih permutacijah. Podobnost oz. sorodnost motiva v solo violončelu (*feroce* – divje, ostro) je mogoče najti v zvočni plasti čeleste in harfe, saj tudi tukaj izstopa interval velike septime (v7).



Slika 13: Zadnjo zvočno plast sestavljata dva dopolnjujoča se motiva v solo violončelu in pavkah

Zapisani zvočni plasti, solo trobento in dopolnjujoče se motive v violončelih ter pavkah veseskozi z zvočno kuliso spremljajo ostali omenjeni instrumenti, ki v *diminuendu* postopoma izginjajo. S čvrsto prekinitvijo glasbeni tok nadaljuje že znan začetni del 3. stavka, vendar tokrat v nekoliko drugačni zvočnosti. 8-taktni modalni napev, sestavljen iz tonov durovega heksakorda, Srebotnjak predstavi na različnih tonskih centrih ter v različnih instrumentalnih zasedbah – sekcija trobent kot na začetku modalni napev izvede na tonu g, tem se v tehniki *strette* priključi sekcija rogov, ki isti napev dosledno izvede na tonu h, za njimi pa se prav tako v tehniki *strette* priključi še sekcija pozavn, ki pa napev izvede na tonu es. Velikoterčno sorodna središča tvorijo zvočnost polimodalnosti, z njo pa skladatelj ponovno zapolni vseh 12 tonov kromatične lestvice. Omenjena zvočna in fakturna podoba spominja na rabo renesančne tehnike večzborja (*cori spezzati*).

Po končanem modalnem napevu v vseh trobilnih sekcijah sledi prehodni 4-taktni del, ki je sestavljen iz treh zvočnih blokov. Rogovi v *fortissimu* nanižajo prvi blok (cis-dis-fis-gis), sledijo trobente (a-h-d-e), za njimi pa še pozavne (f-g-b-c) – z vsemi tremi bloki Srebotnjak ponovno nanižajo vseh 12 tonov kromatične lestvice. Pri omenjenih blokih gre pravzaprav za obrat kvintnega akorda iz široke v ozko lego. Skladatelj nato nadaljuje z nizanjem vseh dvanajstih tonov v sinkopiranem ritmu, temu pa se v *crescendu* pridružijo še tolkala (pavke in veliki boben), vendar z udarci na težke dobe.



Slika 14 – Prikaz obratov kvintnih akordov v trobilih (z leve proti desni – rogovi, trobente in pozavne)

Dinamičnemu višku v trobilih in tolkalih sledi popoln kontrast s ponovitvijo drugega dela v prostem metrumu (*senza misura*), a tokrat z novimi dodanimi zvočnimi efekti oz. elementi. Ob že znanem sekundnem *clustru* z oklepajočim intervalom zvečane kvarte (zv₄) v nizkih godalih in *clustru* v čelesti ter zvočni plasti v tolkalih (viseča činela in veliki boben) skladatelj doda nov zvočni efekt, ki izstopa s ponavljajočimi se *glissandi* v sekciji viol, ki omenjeni zvočnosti dodajo novo zvočno svežino. Ti so po harmonski gradnji sorodni zvočni plasti v harfi, vezni element med njimi pa je interval zmanjšane kvinte. Tudi tokrat Srebotnjak z vsemi naštetimi zvočnimi plastmi uporabi vseh 12 tonov kromatične lestvice.

Zvočno barvo, sestavljeno iz omenjenih štirih plasti, eruptira v določenem tempu že znani markantni vstop v slogu recitativa, vendar tokrat ne v trobenti, pač pa v pozavni. Srebotnjak omenjen vstop tokrat prične s signalom (začenši z okraskom in *glissandom*) v drugi pozavni z dušilcem (*con sordino*), vendar ga ne

razvije oz. dokonča, pač pa z njim daje vtis lažnega začetka pričakovanega recitativa, ki pa se začne 2 takta kasneje v prvi pozavni brez dušilca (*senza sordino*). Omenjen moment ob vsej zapisani zvočni kulisi daje občutek in zven grotesknosti, trpkosti, na kar kaže predvsem okrasek z *glissandom* v lažnem vstopu druge pozavne. Tega je moč vsebinsko povezati z zadnjim dodanim zvočnim efektom (*glissandi* v sekciji viol).



Slika 15: Lažni vstop recitativa v drugi pozavni z dušilcem in nato recitacija v prvi pozavni na tonu *f*

Po končanem solu pozavne se omenjeni večplastni fakturi pridruži že znana zadnja plast, ki pa je tokrat sestavljena iz dveh dopolnjujočih se motivov v violinah ter pavkah in pozavni. Tudi tokrat se večkrat ponovita v različnih ritmičnih permutacijah. Sorodnost tematskega gradiva v violinah (*feroce*) je mogoče najti v zvočni plasti čeleste in harfe, saj tudi tukaj izstopa interval velike septime. Obravnavan drugi del v prostem metrumu (*senza misura*) Srebotnjak razširi in podaljša v točno določen tempo – motive v violinah ter pavkah in pozavni ponovi večkrat kot prvič, tem doda tudi reminiscenco na recitacijo v sekcijo trobent z dušilci. Oblikovno podaljša tako prvi kot tudi drugi del, kar je dosledna skladateljeva praksa pri vseh ponovitvah posameznih oblikovnih delov tekom vseh treh stavkov *Slovenice*. Srebotnjak drugi del v določenem tempu in v kombinaciji z opisano zvočno kuliso sklene s ponavljajočimi se in dinamično naraščajočimi udarci na pavke.



Slika 16: Ponavljajoči se in dinamično naraščajoči udarci na pavke

Po jasno zaključenem drugem delu sledi z vstopom sekcije pozavn nov oblikovni del (*Andante – con passione-dramatico*) in predstavlja dramaturški vrh tretjega stavka *Slovenice*. V pozavnah se najprej predstavi dvotaktna tematika, ki jo skladatelj tekom večkratnih ponovitev spretno ritmično variira – omenjene tematike do sedaj dosledno ni bilo mogoče najti tekom vseh treh stavkov, pa vendar deluje zelo poznano in spominja že na nekaj slišanege. Razlog za omenjeno poznanost gre iskati v terčnem ambitusu tematike in nena-

zadnje tudi njen karakter spominja na prvi slišani modalni napev iz 1. stavka »Antifona«. Potrdilo trditve o skladateljevi uporabi variirane tematike iz 1. stavka je mogoče najti v naslednji nedosledno ponavljajoči se tematiki v sekciji trobent – ta predstavlja spomin na plesno folklorno tematiko iz 2. stavka, »Danza«. Omenjeni tematiki na različnih tonskih centrih (pozavne na Fis in trobente na C) tvorita zvočnost bimodalnosti – tonska centra sta tako v polarni oddaljenosti (Fis-C), kar je že večkrat videna skladateljeva kompozicijska praksa skozi vse tri stavke *Slovenice*. Z uporabo variirane tematike iz prejšnjih dveh stavkov je skladatelj zelo tankočutno združil, povezal in zaokrožil skladbo v enovito celoto.

Po predstavitvi obeh tematik iz prejšnjih stavkov se pozavnam in trobentam pridružijo tolkala – prav poseben prizvok doda uporaba tenor bobna (*cassa rullante*), ki podkrepi zvočnost plesnega karakterja iz 2. stavka, saj je bil uporabljen le tam. Omenjenima zvočnima plastema se pridruži še tretja plast v godalih in rogovih, njihov dinamični efekt *crescenda* pa podkrepi *tremolo* v pavkah. V naštetih sekcijah skladatelj v vlogi zvočnega efekta uporabi tri akorde – prvi je kvartno-kvintni, kjer prevladuje zvočnost zvečane kvarte (D-As, Es-A); drugi je akord z dodano disonanco (C-dur z malo sekundo (m2) oz. lahko jo tudi razumemo kot akordovo nono); tretji pa je ponovno kvartno-kvintni akord, vendar v obratu (B-F-H-Fis oz. v obratu F-Fis-B-H). Našteti akordi se pojavljajo kot v efektu *crescenda* ali kot markantni ritmični vložki, ki so sorodni tistim iz prejšnjega dela v pavkah (glej sliko 16).



Slika 17: Po redukciji instrumentov na koncu ostane le še tenor boben z tematiko pesnega ritma iz 2. stavka

Po večkratnih ponovitvah omenjenih zvočnih plasti se sorazmerno s počasno opustitvijo posameznih instrumentov zmanjšujeta tudi zvočna jakost in dramaturška napetost obravnavanega dela – skladatelj za konec pusti le še tolkala, ki v *diminuendu* zvočni vrtnec različnih plasti pripeljejo do tišine.

Po generalni pavzi (*pausa generale*) sledi krajši 8-taktni prehodni del (*Lento – senza colore, ma con gran tensione* – počasi, brez barv, vendar zelo napeto) v

taktovskem načinu, kjer Srebotnjak v godalih ponovno v tradiciji 12-tonskega komponiranja postopoma naniza oz. zapolni vseh 12 tonov kromatične lestvice. Intervalna sozvočja, ki nastajajo ob zapolnjevanju vseh 12 tonov, z močnimi in trpkimi disonancami ustvarjajo napeto zvočno sliko. Močno prekomponirano in variirano tematsko gradivo je moč iskati v začetnem modalnem napevu. Igranje na godala v *pianu* in brez vibrata (*senza vibrato*) omenjenemu 8-taktnemu prehodnemu delu doda še večjo intenzivnost in presunljivost v glasbenemu izrazu. Slednjega v *diminuendu* skladatelj zaključi s ponovno uporabo generalne pavze (*pausa generale*) – tako omenjen del oklepata tišini, kar zapisanemu daje še močnejši dramaturški poudarek.

V sklepnem delu 3. stavka Srebotnjak ponovno uporabi več zvočnih plasti. Prvo zvočno plast tvorijo godala v konstruktivističnem duhu grajenega 12-tonskega akorda na osnovi intervalnega modela zmanjšane kvinte in čiste kvinte, hkrati pa je to tudi akord na osnovi intervalnega modela [6,7].

Slika 18: Zvočna plast godal z 12-tonskim akordom na osnovi intervalnega modela [6, 7] – število poltonov

Zapisana zvočna plast v godalih traja vse od začetka zadnjega dela pa vse do konca skladbe. V duhu reminiscence se v sekciji trobent z uporabo dušilca (*con sordino*) predstavi delček znanega modalnega napeva, ki je sestavljen iz durovega heksakorda na tonu e. Tudi tukaj Srebotnjak uporabi tehniko zrcaljenja po vertikalni osi v 2. trobenti (glej sliko 8). Slednji napev nato prekine nova zvočna plast sekcije rogov (v tehniki *bouchés* – tehnika igranja, kjer hornist z desno roko zapre odmevnik in ustvari poseben zvočni efekt), ki s ponav-

ljajočimi ritmičnimi vzorci (*mormorando* – mrmrajoče, mrmraje) spominja na začetni modalni napev iz 1. stavka, »Antifona«. Ritmični vzorci so sestavljeni iz štirih sklopov – po 5-, 4-, 3- ali 2-osmink skupaj –, loči pa jih osminka pavza. Zvočni plasti rogov Srebotnjak doda tudi tremolo v velikem bobnu, ki »mrmrajoče« ponavljanje ritmičnih sklopov le še bolj zabriše.

Srebotnjak nadaljuje s kratkimi reminiscencami tematik iz vseh treh stavkov – tokrat v zvočnosti čeleste predstavi markantni recitativ, ki ga je uporabil v začetku 3. stavka (glej sliko 9), a na tonu e. Skladatelj je recitativu pripisal oznako *sereno* (spokojno), s čimer osmisli izbiro tako blagozvočnega instrumenta, kot je čelesta. Recitativu sledi že znana dopolnjujoča se tematika v harfi in pavkah, kjer izstopa interval velike septime, vendar tokrat ne *marcato*, temveč *dolce* (sladko).

Po končanih reminiscencah iz prejšnjih stavkov ostane le še zvočna plast 12-tonskega akorda v godalih. Ta se v počasnem tempu (*non rallentando* – brez upočasnjevanja) dinamično tiša in umira (*morendo*) vse do najtišjega šepeta.

(*non rallent.*) *morendo*

Handwritten musical score for the end of the piece 'Slovenica'. The score is for a full orchestra and includes parts for Celesta, Arpa (Harp), Tuba (Tp), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vc), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The Celesta part features a recitative-like melody. The Arpa part has a similar melody. The Tuba part has a melody with dynamics p and pp. The string parts (Vn I, Vn II, Vc, Vc, Cb) are playing a 12-tone chord that fades out. The tempo marking is (*non rallent.*) and the dynamic marking is *morendo*.

Slika 19: Konec skladbe Slovenica se zaključuje z dinamičnim »umiranjem« do tišine

Celostna oblikovna struktura Srebotnjakovega 3. stavka *Slovenice* sledi konceptom konstruiranja različnih tekstur, melodičnih vzorcev, orkestracijskih in dinamičnih kontrastov ter harmonskih sistemov, ki smo jih že srečali in zaznali v prejšnjih dveh stavkih. Vse zapisane oblikovne in tematske segmente sem poskusil zapisati v spodnjo abstraktno shemo.

Preglednica 8: Abstraktna oblikovna shema 3. stavka *Slovenice*, »Canto funebre«

Lento (♩ = 52)	Senza misura	Tempo (♩ = 102)	Lento (♩ = 52)	Senza misura	Tempo (♩ = 102)	Andante (♩ = 66)	C. P.	Lento (♩ = 52)	C. P.	
A	B		A1	B1		C		D		Coda
8 t.	13''	12 t.	13 t.	12''	17 t.	20 t.		7 t.		20 t.
a	b		a1	b1		a+b+c		a2		a+b+c

V preglednici 8 so prikazani posamezni oblikovni segmenti (A, B, A1 itn.) in uporabljeni tematski sklopi (a, b, a1, itn.) ter njih trajanje (v sekundah ali taktih).

V 3. stavku, pa tudi v 1. in 2. stavku, je poseben indikator nastopa novega dela poleg spremenjene glasbene teksture tudi očitna menjava določenega in prostega metruma (*senza misura*). Z nastopom določenega taktovskega načina Srebotnjak obravnavani tematiki doda nekoliko ostrejši karakter, k temu pa znatno pripomore tudi pogosta raba ritmičnega ostinata v tolkalih. Segment v prostem metrumu pa je navadno bolj kolorističen, išče nove zvočne kombinacije, ki se prelivajo in prepletajo iz ene instrumentalne sekcije v drugo.

Imitacijska tehnika je močno prisotna tudi v zaključnem stavku, kjer je Srebotnjak na že znan način obdeloval 8-taktni modalni napev sestavljen iz tonov durovega heksakorda na tonu g. Tehnika imitacije je tako eden izmed veznih elementov skozi vse tri stavke, kar pa se nenazadnje tudi glasbeno razvojno povezuje z uporabljenjo tematiko – večkratna uporaba modalnih napevov in obdelovanje le-teh nakazuje na zgled in inspiracijo srednjeveške glasbene zvočnosti.

Omeniti je potrebno tudi Srebotnjakovo težnjo po dosledni uporabi sestavljenih taktovskih načinov skozi celoten 3. stavek ter njihovo menjavanje. Sestavljeni taktovski načini imajo asimetrično dvodelno in tridelno ter simetrično štiridelno sestavo, npr. 5/4, 7/4, prevladujejo pa tako v 3. kot tudi v 1. stavku. Dosledna menjava taktovskih načinov je v teku rezijanskega napeva prisotna predvsem v 2. stavku.

SKLEP

Skladatelj Alojz Srebotnjak skozi vse tri stavke *Slovenice za trobila, tolkala in godala* (»Antifona«, »Danza« in »Canto funebre«) uporablja več veznih elementov, ki jih je kompleksno prepletal na različnih nivojih glasbene teksture.

Najočitnejši je vezni element kvartno-kvintnega sozvočja, ki se v spremenljivih vlogah, odnosih in variacijah pojavlja v raznovrstnih zvočnih plasteh in je kot tak pogost gradnik kompleksnejših sozvočij. Močna težnja po zvrstitvi vseh 12 tonov kromatične lestvice na najrazličnejše načine – bodisi preko že omenjenih kvartno-kvintnih akordov, sekundnih akordov oz. *clustrov*, polikordov bodisi sestavljenih lestvic (npr. dve celotonski lestvici) itn. – je prav tako eden izmed veznih elementov skozi vse tri stavke. Posebno vlogo povezovalnega elementa v skladbi ima tudi kontrapunktična tehnika imitacije, ki je ena temeljnih melodičnih tehnik obdelovanja glasbenega gradiva. Tehnika imitacije ima tudi glasbenorazvojno povezavo z uporabljen tematiko modalnih napevov, ki nakazuje na zgled in inspiracijo obdelovanja tematike iz srednjeveške starokrščanske glasbene zvočnosti.

Zunanja glasbena struktura je prav tako skozi vse tri stavke tesno povezana s konceptom konstruiranja različnih tekstur, melodičnih vzorcev, orkestracijskih in dinamičnih kontrastov ter harmonskih sistemov. Ob nastopu omenjenih sistemov oblikovanja skladatelj tvori nov notranji del glasbene oblike. Obenem vsak nov del rezultira z drugačno glasbeno teksturo, kar dodatno podkrepi nastop novega oblikovnega dela. Pogost način oblikovanja glasbenega toka nakazujejo tudi dinamični kontrasti in hipne elizije taktov med posameznimi odseki, na katere je sicer opozoril tudi Stefanija (2001) v drugem orkestralnem delu (*Klic narave za simfonični orkester*, 1981).

Le bežen pogled na Srebotnjakovo rokopisno partiturno sliko prikaže njegovo izredno natančnost in doslednost pri zapisu orkestrske partiture – to velja tudi za preostala orkestralna dela. V partituro so zabeleženi najmanjši detajli, ki so dosledno zapisani in organizirani z ravnilom. Kot predavatelj in profesor instrumentacije, ob kompoziciji in harmoniji, na Akademiji za glasbo v Ljubljani (Venišnik Peternelj in Novak Oiseau, 2011) je nedvomno poznal nianse barv posameznih instrumentov, uporabljal je tudi druge razširjene tehnike in zvočne efekte igranja na posamezne instrumente (npr. tehnika *bouchés* v rogovih). O tem je sam spregovoril v intervjuju za slovenski časnik *Večer* (Vehovar, 1999, str. 16):

Kot predavatelj sem moral še posebej poglobiti svoje znanje, po drugi strani pa sem že po zaključku študija v Ljubljani veliko pisal filmsko glasbo. To mi je nudilo izredno možnost, da sem spoznal zvok orkestra in poglobil znanje o instrumentaciji, saj sem komaj napisano partituro že čez dan ali dva slišal v polni zasedbi in sem lahko tudi takoj delal popravke.

Ob zapisanem se nam kot dodatek k sklepu pričujočega prispevka v premislek ponuja tudi uporaba oz. zapis instrumenta *tamburo militare* (vojaški boben) v Srebotnjakovi *Slovenici*, saj siceršnja izvedba na glasbeni zgoščenki z naslovom »Alojz Srebotnjak« (1994) uporablja zven malega bobna oz. *cassa chiara* – razlika med njima je v uglasitvi bobna oz. tonski višini (vojaški boben

je nižjega zvena in posledično je ton nekoliko robustnejši, globlji). Pa vendar pregled uporabe tolkal v celotnem orkestralnem opusu kaže, da je Srebotnjak poznal omenjeno nianso vojaškega in malega bobna – v skladbi *Antifona za simfonični orkester* (1964) je hkrati uporabil tako vojaški kot mali boben in ju tudi pravilno notiral (vojaški boben nižje, mali boben višje), iz česar gre sklepati, da je uporaba in posledično izvedba tolkalnega parta na glasbeni zgoščenki napačno razumljena. Zapis *tamburo militare* je skladatelj dosledno uporabljal tudi v ostalih orkestralnih kompozicijah, s čimer obstaja nevarnost površne izvajalske prakse omenjenega instrumenta tudi v preostalih Srebotnjakovih orkestralnih skladbah.

Sklep pričujočega prispevka bi želel zaključiti z razmišljanjem o Srebotnjakovi zvočni viziji v *Slovenici za trobila, tolkala in godala*. Ob poslušanju omenjenega dela so se mi v mislih znova in znova porajalavprašanja: Zakaj toliko kvart in kvint? Clustrov? Zakaj toliko zvočnih plasti? Imitacij? Dinamičnih kontrastov? Gre pri tem za kakšno globljo zvočno vizijo? Deloma sem odgovore našel v zapisani analizi kompozicijskega stavka, deloma tudi v dosedanjih analizah ostalih Srebotnjakovih del, celosten odgovor pa mi je pravzaprav ponudil kar sam skladatelj z besedami, s katerimi se je označil v *Primorskih novicah* (Gombač, 1999, str. 23) ob prejemu Prešernove nagrade:

Oprijel se me je kraški prizvok, ker sem rojen v tistih krajih, ker sem veliko svojih del napisal na tekste Srečka Kosovela. [...] V nekaterih od svojih del sem verjetno podzvestno ujel tudi zvok, ki bi mu lahko rekli, da je trši, bolj kamnit, seveda vedno podrejen trpkosti izraza in delu vsebine, ki jo kompozicija v določenem trenutku izraža.

Kljub vsem obiskanim učiteljem in mentorjem, vsem priučenim kompozicijskim tehnikam, v Srebotnjakovi glasbi tlijo slovenski duh, slovenske korenine, ljudska glasba in domač kraški svet. To je njegova globlja zvočna vizija.

Literatura

- Barbo, M. (2001). *Pro musica viva: prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer Books.
- Dallin, L. (1977). *Techniques of twentieth century composition: A guide to the materials of modern music* (4th ed.). Wm. C. Brown Company Publishers.
- Gabrijelčič, M. (1966). Kosovelova poezija v Srebotnjakovi glasbi. *Goriška srečanja*, 1(3), 50–52.
- Gligo, N. (2012). *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*. Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Gombač, M. (1999). Oprijel se me je kraški prizvok: kaj o primorskem skladatelju, Alojzu Srebotnjaku, letošnjemu Prešernovemu nagrajencu, menijo njegovi stanovski kolegi. *Primorske novice*, 53(10), 23.

- Grout, D. J., in Palisca, C. V. (2001). *A history of Western music* (6th ed.). W. W. Norton & Company Ltd.
- Kostka, S. (2006). *Material and techniques of twentieth-century music* (3rd ed.). Pearson Education Inc.
- Kostka, S., Payne, D., in Almen, B. (2018). *Tonal harmony with an introduction to post-tonal music* (8th ed.). McGraw-Hill Education.
- Kralj Bervar, S. (2005). Živel sem in živim za glasbo. *Ampak*, 6(5), 36-40.
- Lester, J. (1989). *Analytic approaches to twentieth-century music*. W. W. Norton & Company Inc.
- Mihevc, M. (1991). *Beispiele und Analysen aus den Werken des o. Prof. Alojz Srebotnjak* [magistrska naloga].
- O'Loughlin, N. (1990). Alojz Srebotnjak's use of twelve-tone techniques. *Muzikološki zbornik*, 26(1), 45-57.
- Pompe, G. (2018). Slovenian twelve-tone music. *De musica diserenda*, 14(2), 89-112.
- Rihtaršič, U. (2019). *Aleatorika in njen odmev v glasbi slovenskega povojnega modernizma*. Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Skovran, D., in Peričić, V. (1977). *Nauka o muzičkim oblicima*. Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Smith Brindle, R. (1966). *Serial composition*. Oxford University Press.
- Snoj, J. (2018). *Gregorjanski koral v srednjeveških rokopisih na Slovenskem*. Založba ZRC.
- Srebotnjak, A. (1981). *Tonske lestvice v glasbi 20. stoletja*. Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani.
- Srebotnjak, A. (1994). *Alojz Srebotnjak* [CD-ROM]. Založba kaset in plošč RTV Slovenija.
- Srebotnjak, A., in Šinigoj, B. (1976). *1. koncert oranžnega abonmaja Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije* [koncertna knjižica oranžnega abonmaja Slovenske filharmonije sezona 1976/77]. Slovenska filharmonija.
- Srebotnjak, M. (2019, 8. julij). Osebna komunikacija.
- Stefanija, L. (2001). *O glasbenem novem: ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*. Študentska založba.
- Stefanija, L. (2004). *Metode analize glasbe: zgodovinsko-teoretski oris*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.
- Strajnar, J. (1988). *Citira: inštrumentalna glasba v Reziji*. Edizioni Pizzicato; Založništvo tržaškega tiska d. d.
- Škerjanc, L. M. (1966). *Oblikoslovje*. DZS.
- Ulehla, L. (1966). *Contemporary harmony: Romanticism through the twelve-tone row*. The Free Press.
- Vehovar, M. (1999). Navdih je šele začetek: letošnji Prešernovi nagrajenci. *Večer*, 16.

Venišnik Peternelj, V., in Novak Oiseau, N. (2011). Alojz Srebotnjak. *Glasna: revija Zveze Glasbene mladine Slovenije*, 42(2), 36–39.

Vrhunc, L. (1990). *Rezijanski motivi v slovenski instrumentalni glasbi* [neobjavljena diplomska naloga]. Univerza v Ljubljani.

Zlobec, M. (1999). Prešernov nagrajenec – skladatelj Alojz Srebotnjak: vedno sem šel svojo pot in bil ustvarjalno sproščen. *Delo*, 41(28), 8.

Summary

UDC 7.011:781.6

Throughout all three movement of *Slovenica for Brass, Percussion and String* the composer Alojz Srebotnik uses multiple linking elements he complexly intertwines on multiple levels of musical texture. The most obvious linking element is the fourth and fifth chord that appears in different sound layers and is a common building element of more complex chords. Another linking element that appears in all three sentences is the aspiration to use all 12 tones of the chromatic scale in various ways, be it via the aforementioned fourth-fifth chords, clusters, polychords, 12-note chords (e.g. comprised of two whole-tone scales), etc. A special role in the composition is given to the contrapuntal technique of imitation, which is one of the fundamental melodic techniques of analysing music material. Imitation has a developmental connection to the subject of modal melodies used in the article and suggests the topic was inspired by the medieval Old Christian musical sonority. The external musical structure is tightly connected to the concept of constructing different textures, melodic patterns, orchestral and dynamic contrasts, and harmonic systems. By implementing these processes, the composer creates a new internal part of musical form and at the same time imbues every new part with a different musical texture that further emphasises its beginning.