

UDK 786.2(497.12) Šturm

PRIMER ŠTURMOVEGA MIŠLJENJA BAROČNE OBLIKE

Katarina Bedina (Ljubljana)

Skladateljsko delo Franca Šturma za študija na ljubljanskem konservatoriju (1930—1933) očrtuje skoraj v celoti naslon na idejo baročnih oblikah) je značilna za Franca Šturma tako kot za vse druge klavobjektivizaciji glasbe sta se z Ostercem in njegovo šolo v začetku tridesetih let sprožila tudi na Slovenskem. Naslon na dognane stare oblike (sonato in koncert skozi vse razvojne stopnje, passacaglio, toccato, suite) po vzoru današnjih klasikov sodobne glasbe se je — tako kot v tujih, slogovno naprednih krogih — zdel primeren vsebinski okvir za načela nove organizacije zvoka v različnih inačicah izventonalnega mišljenja.

Naklonjenost polifonskemu mišljenju (ne samo v kontrapunktičnih oblikah) je značilna za Franca Šturma tako kot za vse druge klasične 20. stoletja, ne glede na njihova različna pota, usmeritve in odmevnost. Hindemithov novi barok se ga je močno oprijel v prvi fazi njegovega dela — ponekod bolj zabrisan, v načinu mišljenja bližji polimelodični motoriki Stravinskega in vpletanju kontrapunktičnih, vendar ne izrazito baročnih prvin (Sonata za klavir, Concertino za deset instrumentov, Concertino za pihalni kvartet, vse iz leta 1932), drugod čista podoba baročnega zgleda. Taka primera sta klavirski deli Suita (1932) in Mala suita (1933). Zaporedje in značaj stavkov se pri obeh opirata na baročno predlogo, loči ju le zvočna izpeljava, čeprav sta obe podvrženi pojmovanju o novi organizaciji zvoka brez funkcionalne harmonije in z enakopravnim tretiranjem konsonance z disonanco: v prvi je tonsko gradivo omejeno na stopnje durove, molove in pentatonske lestvice, v drugi je razširjeno na vseh dvanajst poltonov kromatične lestvice. Kot primer Šturmovega mišljenja baročne forme je druga manj značilna, ne samo zaradi bistveno krajšega obsega, Mala suita s štirimi stavki (Preludij, Passacaglia, Andante sostenuto, Fughetta) je po obliki in glasbenem izrazu preprostejša inačica prve.

Šturмова Suita iz leta 1932 se zdi po temeljni ideji in načinu gradnje kar tipičen primer novega baročnega nazora v slovenski glasbi, tesno ob Osterčevem boku. Pogled na katerokoli stran partiture daje

sliko tri- do štiriglasne polifonske fature oblikovno in ritmično enostavnejših bachovskih strani. Zunanja razlika se pokaže v spremenjeni zvočni sestavi: linearni in vertikalni tok sta disonančno obarvana s kvartno gradnjo in sekundarnimi prehodi, ki le redko, po možnosti samo na harmonskih sečiščih pripeljejo do terčnega ali kvintnega razmerja med glasovi. Spoštovanje izvirnega harmonskega razmerja v členjenju kontrapunktičnih odstavkov je skrčeno v toliki meri, da na jasno konstrukcijo v odvisnosti in dopolnjevanju linij spominjajo le vstopi tem v večinoma zabrisanem načelu tonika-dominanta.

Posamezni stavki Šturmove Suite (brez plesnega) — Preludij, Fuga, Andante, Passacaglia, Fuga a 3 temi — ohranjajo motoričnost, pojmovne lastnosti in medsebojno tematično povezanost baročnega vzora, vendar z močnimi posegi kompozicijskega preoblikovanja. Razumljivo, da so ti najmanj izraziti v obeh fugah, ker strogi stavek te oblike ne dopušča bistvenih inovacij. Podrobnejši pogled v Šturmov zgodnji cikel zgovorno nakazuje, v čem je prihajala nova zvočna estetika navzkriž, če se je oprijela baročne oblike, oziroma kaj je v novih kontrapunktičnih oblikah (ne samo Šturmovih) zavrlo danost notranjega skladja in vsebinske povednosti.

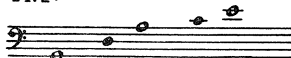
Uvodni Preludij je triglasna imitacija z minimalnimi spremembami v melodičnih intervalih. Tridelna oblika aba_1 ima v srednjem delu značaj medigre z motivičnim delom, a_1 je zaporedje kanonov iz kontrapunktičnega gradiva prvega dela. Tematično je tako zasnovan, da daje izvor tematiki vseh naslednjih stavkov. Načrtno izogibanje temeljnim stopnjam ustvarja navidezno odstopanje od tradicionalnega vstopanja glasov:

Pr. 1:



Vstope $A - g - e^1$ lahko tolmačimo takole: vstop teme v drugem glasu (g) je dominantna na tonu c, prvi vstop (a) je dominantna dominante, še kvinto višje (e) je začetek teme v sopranu:

Pr. 2:



Primer kaže, da ima srednji glas značaj proposte. S spremembo zaporedja vstopov teme je dosežena iztočnica nove organizacije zvoka: drugi glas je v C-duru (glava teme so toni zgornjega tetrakorda), sopran daje v svoji postavitvi vtis d-mola (toni prvega tetrakorda z malo terco), kar bi bil v tradicionalni harmonski razporeditvi tonalni od-

govor, nastop teme v basu, ki bi moral biti proposta, pa je v naravnem paralelnem molu. Tako je Šturm dosegel z obračanjem istih tonov (C-durove lestvice) harmonsko večznačnost, novo barvo, ki je mešanica med durom in sorodnim molom. Ne gre za sočasno vodenje glasov z različnimi tonalitetami, pač pa vsak med njimi nastopa kot bitonalna mešanica. Harmonsko »čista« učinkuje le glava proposte. Če k opisanim posebnostim prištejemo še intervalno razmerje:

Pr. 3:



je razvidno, da harmonska slika nima ničesar več skupnega s tradicionalnim sistemom, da so toni C-durove lestvice (a-mol bi težko prišteli, ker nikjer ne nastopi kot harmonični ali melodični) vzpostavili novo izpeljavo zvoka. »Pomanjkljivost« tega je, da kot nov sistem nima še nove, adekvatne organizacije v gradnji forme, da pravzaprav manjka še nova oblikovna shema kontrapunktičnega stavka.

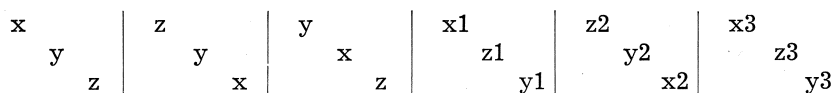
V tem oziru sta najmanj zanimivi obe fugi v Šturmovi Suiti. Tematično izvirata iz Preludija, ekspozicija in stretta se ravnata po pravilu duxa in comesa, izpeljava se dosledno izogne z nizanjem kanonov. Temeljna zvočna gradnja sloni na tonskem gradivu, ki je enotno v vseh stavkih (kot nadomestilo za tonalno povezanost stavkov v baročni suiti) in na značilni redukciji intervalov (gl. pr. 3 in 5). Smisel preišljeno organiziranega vodenja linij s tako reduciranimi intervali je lepo čitljiv v notnem zapisu, v slušni zaznavi (kar glasba tudi je) polifonskega toka pa se ponavljajoča disonančna razmerja v horizontalnem in vertikalnem poteku pogosto zlijejo v nerazvidno zvočno maso. Vtis zelo pretehtane oblikovne gradnje in občutek razraščanja notranjih dimenzij se v slušnem zabriše in nima moči na nov način utemeljenega sistema. V zanesljivem oblikovnem kalupu sicer nastane nova tvorba, ki pa izgubi moč starega in novega. Stavka zato ne dosežeta več kot zrcalno podobo šolskega kontrapunkta.

Vidnejši odstop od baročne oblike kaže v Šturmovem delu tretji stavek, Andante. Oznaka tempa se nanaša na umirjen tempo v sedem-osminkem taktu. Zamišljen je kot nova vrsta polifonije, kjer trije glasovi nastopajo sočasno, vsak s samostojno linijo v malih periodah:

Pr. 4:



Obliko sestavlja niz period, kjer se izmenično ponavljajo linije v vseh treh glasovih. Te se v prvih treh periodah zvrstijo tako, da vsaka po dvakrat spremeni lego, nato se pojavi vsaka še po enkrat v treh sorodnih variantah v naslednji shemi:



Zamisel je uresničena tako, da prinese vsaka perioda popolnoma nov zvok in s tem značaj nenehne evolucije.

V prvih treh periodah je ponovitev linij v nespremenjenem ritmu, vendar je izraz vsakič nekoliko drugačen, ker linije niso transponirane, marveč prenesene na drug osnovni ton, s tem pa nastanejo spreminjena intervalna razmerja:

Pr. 5:
a) X:

b) Y:

c) Z:

Zdi se, da je analiza intervalnih odnosov v linijah ključ za pojasnitev nenavadne melodične dikcije in stisnjene vertikalne konstrukcije. Zapletena tonska kombinacija se ne ravna po nikakršnem pravilu. Nastopa kot premišljena transformacija triglasne strukture, kjer je slušno težko ločiti, kaj spada h kateri liniji (gibanje vseh treh glasov je v ozki legi, večinoma v ambitusu poldruga do dveh oktav).

Zvočni potek dopušča presojo, da se je Šturm namerno izognil polmelodični zasnovi po vzoru Stravinskega in drugih sodobnikov ter poizkusil oblikovati novo, ki naj v enaki ali še večji meri brezobzirno pretrga z izročilom.

Ob tem se sproža vprašanje melodične. Vse tri linije v obravnavanem stavku tečejo v zaporedju velike in male sekunde, male terce, čiste kvarte. Linija x (pr. 4 in 5 a) je večji del stisnjena v lok male padajoče terce, na sredi se vzpne, toda višek je raztrgan s čisto kvarto. Temelji na tonih naravnega a-mola, manjka le ton g. V drugi periodi manjka ton e, to pa je izhodiščna stopnja (lahko jo imenujemo kot dominantno a-mola), v tretji periodi manjka ton h.

Tonska slika linije y daje drugačno sliko: (pr. 5 b) temelji na pentatonski lestvici (e, f, g, a, h); skoku male terce in čiste kvarte sledijo same velike sekunde v obsegu tritonusa.

Tretja linija (pr. 5 c) se razvije i zdruge pentatonike (a, h, c, d, e); če odmislimo sekundne postope, je zgrajena iz samih čistih kvart.

Analiza lestvične osnove linij pokaže smisel tonske razporejenosti: obe pentatoniki skupaj sta identični s toni melodične linije x, shema lepo pokaže tudi središčni ton stavka:

Pr. 6:

Izbrano tonsko območje ustvarja v ozki legi med glasovi rezko napetost, temna barva v padajočih postopih ustvarja izraz pogrebne koračnice.

Kontrast temu je mirna Passacaglia, v Šturmovem delu večkrat uporabljena baročna oblika. Na preprost ostinato v basu se zvrsti sedem variacij na tematiko prejšnjih stavkov, med tretjo in četrto je vrinjen neke vrste trio v dveh malih periodah, kjer tok variacij vključuje še variiranje ostinata. Tu je Šturmu uspelo z najbolj preprostimi sredstvi vzpostaviti tonski red nove vrste; tonsko gradivo, identično stopnjam C-durove lestvice, je oblikoval v dve pentatonski lestvici in z njima ustvaril zvočno ogrodje, ki ga očrta že uvodna predstavitev ostinata s središčnim tonom d:

Pr. 7:
Tranquillo



Variacije verižno prehajajo druga v drugo, zvočno zaokroženost pa poleg ostinata utrjuje s tem, da se po baročni maniri vsaka med njimi sklene s tonom a, to je z dominantno središčnega tona. Spontan tok v svobodni imitaciji s pestrimi ritmičnimi in metričnimi spremembami je tu razbil nevarnost monotonega izraza, zato se je Passacaglia znašla v primeri z drugimi stavki Suite v najmanjšem razkoraku med vcepljanjem nove zvočne miselnosti v prevzeto formo.

Skladateljski naturi Franca Šturma je bil zgled baročnega sloga blizu samo kot ideja nove smeri, ki je z renesanso strogih kontrapunktičnih oblik obetala med dvajsetimi in tridesetimi leti našega stoletja iztočnico novemu glasbenemu mišljenju in izražanju. Z današnjim gledanjem na neobarok docela razumemo, zakaj se ga je Šturm hitro otresel in iskal drugačnih oblikovnih rešitev. Dovolj zgodaj je uvidel, da so nova prizadevanja v duhu baročne umetnosti s spremenjeno zvočno osnovo v horizontalni in vertikalni porušila enega temeljnih pogojev za ustvarjanje notranjega skladja s strogo odmerjenim gibanjem med konsonančnim in disonančnim. Načelo kontrasta med napetostjo in sproščanjem je baročna umetnost sama pripeljala do izredno širokega razpona izrazne sposobnosti, obenem pa našla v strogem funkcionalnem stavku take rešitve, da so ostale aktualne in moderne za katerikoli čas.

SUMMARY

The legacy of Franc Šturm comprises also some compositions in neo-baroque style. The most explicit example is the Suite for piano from 1932. The cycle, in five movements (Prelude, Fugue, Andante, Passacaglia, Fuga

à tre temi), is based, as regards their sequence and character, on old models, however, with visible compositional transformations. Horizontal and vertical structures follow a new aesthetics of sound, which are founded on harmonies of the fourth. Harmonic relations between contrapuntal passages are not in keeping with the traditional functional system and thus produce completely new solutions of sound.

As regards the form and the sound of the cycle the movements are thematically interconnected. The least expressive are the two fugue movements, where the strict form does not allow any essential innovations; so, they reflect no more than school counterpoint. The slow movement, the Andante, is most interesting as it offers an original solution of polyphonic texture of three independent lines which, through pitch and interval relations, produce an organic whole without repetition. Complicated combinations of tones do not follow any strict rules, so that they are conceived as an interesting kind of polymelodics, a point where contacts with baroque models are fully cut off.

The Suite is an early work of Šturm, composed as an echo of neo-baroque style during the twenties and thirties of our century, which, with the renaissance of strict contrapuntal forms, promised an important point of departure for new musical thinking. Later he realized that the acceptance of old formal structures does not suffice and that contemporary relations of sound demand also different formal solutions.