

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

IZ KOMORNEGA OPUSA MARIJANA LIPOVŠKA

Izvleček: Prispevek govori o komornih skladbah Marijana Lipovška. Lipovškovo komorno ustvarjanje zaznamuje živa izkušnja poustvarjalnega muziciranja. Skladatelj se opira na temeljne zvrstne koncepte tradicionalne komorne glasbe. Velik del skladb zajema iz ljudskega izročila, poleg tega celo posega po modernističnih kompozicijskih sredstvih. Vendarle pa je njegovo glavno vodilo prepoznavna glasbena govorica, na kateri utemeljuje razumljivost svojega glasbenega jezika.

Ključne besede: Marijan Lipovšek, komorna glasba, glasba 20. stoletja

Abstract: The article deals with chamber compositions of Marijan Lipovšek. His creativity in this genre is imbued with active performing experience. The composer founded his work on basic typological concepts of traditional chamber music. He derived a great part of his work from folk music, though implementing some modernist ways in composition. However, his main aim was to create an identifiable musical idiom, which he used as a solid foundation for providing intelligibility to his music.

Keywords: Marijan Lipovšek, chamber music, 20th century music

Ko govorimo o skladatelju Marijanu Lipovšku, pravzaprav ne moremo spregledati, kako je ta prežeta z njegovo vseskozi živo izkušnjo poustvarjalnega muziciranja. Zdi se, da druga drugo v temeljih pogojujeta, se med seboj prepletata in dopolnjujeta. In če je to morda značilno še za katerega od njegovih skladateljskih kolegov, je Lipovšek vendarle edinstven v tem, kako se njegovo ustvarjalno oziroma poustvarjalno delo vpenja v vseskozi temeljit glasbeno-teoretski oziroma glasbeno-estetski premislek, ki odlično dopolnjuje podobo Lipovška kot celovitega glasbenika, kot nekakšnega neposrednega dediča najbolj plemenitega izročila staroveškega *musicusa*, ki v eni osebi združuje teoretsko tradicijo s praktično-glasbenim udejstvovanjem.

Marijan Lipovšek je bil namreč na eni strani izjemno razgledan mislec o glasbi. Globok analitični uvid je združil s pronicljivo interpretacijo, v kateri je z občudovanja vredno preprostostjo in neposrednostjo navidez lahko, a hkrati zanesljivo in jasno izrekal trdne estetske sodbe. Bodisi da je govoril o Beethovnu bodisi o Ostercu ali Kogoju, vselej je svojo misel utemeljeval na širokem zgodovinskem ozadju, združenim z bogatim teoretskim oziroma kompozicijsko-tehničnim znanjem. Taki interpretaciji se je pridruževala izvedba na koncertnem odru, ki je smiselno in na najbolj naraven način dopolnjevala sodbo, izrekano, a vendar nikoli zares dokončno izrečeno v besedah. Kot bi se obe veji interpretacije – besedna in za klavirjem – najbolj naravno zlivali v dve videnji iste podobe. Obe je »začaral« isti enkratni muzikalni navdih, zrasel iz širokega zgodovinskega in teoretskega razgleda. Marijan Lipovšek je bil tako torej pristen muzik, enako poglobljen za predavateljskim pultom kot na koncertnem, zlasti

komornem odru. In enako tehten kot ustvarjalec, kot tvorec skrbno premišljenega in muzikalno občuteno zaokroženega glasbenega dela, *opus perfectum et absolutum*, ki ga v dejanju *musicae poeticae* kot novoveškemu dodatku Nicolaus Listenius pridruži tradicionalnemu paru *musica theoretica* in *musica practica*.¹

Tudi Lipovškovo ustvarjanje je v tem smislu mogoče razumeti le kot svojevrstno »interpretacijo«, razumevanje zakonitosti zgodovinskih premen, teoretskih sidrišč in recepcijskih stalnic. Njegova poetika ni zavezana minljivim principom hlepenja po stalno novem, ki bi estetsko opravičevalo vsako ustvarjalčevo eksperimentiranje, temveč išče odmeve večne resnice, oporišča »trdnih zavetišč«, kot se v svojem gornjskem jeziku izrazi, ko govori o gigantih, kakršen je bil Beethoven: »Ti morejo tudi tisto življenje, ki se nagiba k razkroju, zaradi svojih svetlih vzgledov spraviti na pravo pot, zakaj zbudajo upanje, ne upanje, prepričanost, da obstajajo trdna zavetišča, ki se v njih lepota družijo z mislijo o razumno urejenem svetu in odnosih v njem.«² Lipovšek sicer ne zanika zgodovinskih sprememb, celo razumljenih v smislu »razvijanja«, zlasti na ravni kompozicijsko-tehničnih izrazil, a jim hkrati ne daje statusa estetske kategorije. Ko se spominja Osterca, tako zapiše: »Brez dvoma se je razvila tudi harmonija. To kar danes vemo o akordičnih zvezah, so starejši mojstri le slutili, nekateri izmed njih tu in tam genialno nakazali, a čas ni bil dozorel za smotrno in dosledno uporabo tega. Toda – ali je vse to tisto, čemur pravimo umetnost? Ne, to so samo njeni koščki, njena pomagala, njene posamezne strani. Njeno bistvo je v kompleksu vsega, kar je in v čemer obstaja, to pa se ne more razvijati.«³

Prav zato razumljivo že bežen pregled Lipovškovega komornega opusa izraža odkrito zgledovanje po temeljnih poetoloških konceptih, ki jih je razvila tradicija tako imenovane »zahodne« glasbe. Izrazito to navezovanje razodevajo skladbe, umeščene v dediščino komorno-glasbenih zvrsti, ki se jim sicer sočasni modernizem izmika in namesto tega vzpostavlja »tradicijo« individualnega dela, osamosvojenega od vsakršnih zvrstnih norm, tako na ravni prevzemanja tradicionalne strukture, zasedbe in še posebej kompozicijskih prijemov.

Lipovšek tako praviloma piše za tradicionalne komorno-glasbene sestave. Med njegovimi deli najdemo tako tri skladbe za godalni kvartet in dva godalna tria:

(PRVI) GODALNI KVARTET v f-molu (na rkp. skici datum 15. 12. 1930)

Allegro appassionato

Tranquillo

Presto

Vivo

1 Nikolaus Listenius. *Musica*. Nürnberg 1549; reprint Berlin 1927, pogl. 1.

2 Marijan Lipovšek. »O Beethovnu.« *Sodobnost*, l. 14 (1966), št. 8/9, str. 883.

3 Marijan Lipovšek. »Ob spomenu na Osterca.« *Sodobnost*, l. 13 (1965), št. 8/9, str. 825.

RONDO za godalni kvartet (1933)

ŠTIRI SPOROČILA za godalni kvartet (1973)

Andante molto moderato e rubato

Quasi adagio

Vivace man on troppo allegro

Meditando e recitativo – Molto agitato

TRIO BREVIS za klavir, violino in violončelo (1982)

Adagio serio

Allegro vivace

Moderato

DRUGI TRIO za klavir, violino in violončelo (1985)

Moderato assai

Adagio non troppo

Allegro

Kaže, da je bil Lipovšku topel godalni zvok ustvarjalno posebej blizu in se mu je posvečal, kljub temu da se je pri pisanju godalnega parta očitno počutil vse do konca negotov in je iskal pomoči pri uveljavljenih violinistih (Igor Ozim, Rok Klopčič). Velik del njegovega opusa tako predstavljajo različne skladbe za solistično violino, bodisi s klavirsko spremljavo ali brez nje:

SONATA za violino in klavir (1941)⁴

Redakcija violinskega parta Igor Ozim

Allegro moderato

Allegretto non troppo moss

Vivo

ŠTIRI SKLADBE za violino in klavir (1954)⁵

redakcija violinskega parta Igor Ozim

I Allegro amabile

II Andante

III Andantino moderato

IV Presto leggiero (zadnja stavka tudi zamenjana)

RAPSODIJA za violino in klavir (1955)⁶

4 V skladateljevi zapuščini v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice (GZ-NUK) je mogoče pri tej skladbi najti tudi letnico 1944, ki pa se ujema bolj z izdajo skladbe pri Glasbeni matici v Ljubljani.

5 V skladateljevi zapuščini v GZ-NUK je mogoče pri tej skladbi najti tudi letnici 1952 in 1955 kot leto nastanka dela.

6 Med skladateljevimi rokopisi je mogoče najti tudi leto 1957–58 kot čas nastanka skladbe. Prim. GZ-NUK.

DRUGA RAPSOĐIJA za violino in klavir (1960/61)⁷

Redakcija violinskega parta Rok Klopčič

13 MLADINSKIH SKLADB za violino in klavir (1942 – 1962)⁸

redakcija violinskega parta Igor Ozim

Poljska (Largo)

Pesem sapice (Fuggevole)

Kmetova (Gaio)

Pesem stare matere (Molto tenero)

Pesem o detetu (Vivace, ma cantabile)

Pesem otroškega reja (Vivo)

Pesem deževnih kapljic (Gaio e sottile)

Pesem male matere (Livemente, non troppo presto)

Pesem belih oblakov (Molto tranquillo)

Pesem pomladne travice (Molto vivace e tenero)

Pesem mladih vojakov (Lieto e vivace)

Pesem grobov (Lugubre)

Pesem gorske zvončnice (Allegro assai)

DRUGA SONATA za violino in klavir (1974), Igorju Ozimu

redakcija Igor Ozim

I Molto moderato

II Non troppo allegro – Lento – Pesante – Lento subito – Poco più mosso dell'inizio

PET SKLADB za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov (1979)

Redakcija violinskega parta Rok Klopčič

Moderato ma un poco maestoso (Pegam in Lambergar)

Andantino (Leži, leži ravno polje, Vuštnajša ja ni)

Allegretto assai moderato e tenero (Teče mi, teče vodica)

Allegro moderato e serio (Zakaj se ti dečva ne vdaš?)

Vivo non troppo presto (Drežniška, Ženka mi v gosti gre, Velik grešnik)

DVE SKLADBI za violino in klavir (1979)

Pesmica zamišljenka

Pesmica dobrovoljka

ANDANTINO E VIVACE za violino in klavir (1983)

⁷ V skladateljevi zapuščini je mogoče pri tej skladbi najti tudi letnico 1962 kot čas nastanka dela. Prim. GZ-NUK.

⁸ Pozneje vključeno v: DVAJSET MLADINSKIH PESMI za violino in klavir (Poljska, Pesem sapice ...).

SONATA za violino solo (1983)⁹

Sonata

Scherzo

Ciacona

POGUMNO NAPREJ za violino in klavir (Allegro moderato)

SIKKINIS za violino in klavir (Allegro giusto)

Poleg tega zasledimo tudi dve skladbi za violino in violo ter violino in kitaro ter nekaj del za ostala godala s klavirjem, za flavto in klavir ter klarinet in klavir.

LEGENDA za violo in klavir (1960)

BALADA za violončelo in klavir (1944)

Lento, quasi recitativo – Allegro agitato – Lento

DVE SKLADBI za violončelo in klavir (1961?)

Pesem

Ples

GROTESKA za kontrabas in klavir (1972)

ALLEGRETTO za flavto in klavir (1961?)

SKLADBA za flavto in klavir (nedok.) – 4 strani rkp.

TRI PRAVLJICE (tudi TRI SKLADBE) za klarinet (in B) in klavir (1971)¹⁰

Pravljica o gozdu (Molto moderato)

Pravljica o zimi (Andante)

Groteskna pravljica (Vivo)

MALA MEDITACIJA za klarinet in klavir ali orgle (1986)

DVA DUA za violino in violo

• Prvi Duo – Suita: (1962)

Preludij

Ples

Meditacija in fantazm

Drugi ples

Za konec

• Drugi Duo – Fantazija in fuga (1975)

TRI MALE FANTAZIJE za violino in kitaro (1981)

Andante meditativo

Alegro

⁹ V literaturi se pojavlja tudi letnica 1984.

¹⁰ V skladateljevi zapuščini je mogoče pri tej skladbi najti tudi letnico 1972 kot čas nastanka dela. Prim. GZ-NUK.

Liberamente, con fantasia, rubato

Med komornimi deli velja omeniti še skladbe za glas in komorno skupino ter nekaj skladb, namenjenih spremljavi scenskih oziroma radijskih del:

PRVA POMLAD: pesem za visok glas (tenor) in godalni kvartet (Oton Župančič)

TRIJE FRAGMENTI za glas in klavirski trio

TRIJE RECITATIVI za alt, violino, violončelo in orgle

KRIŽ OB POTI (Cene Vipotnik)

NOKTURNO (Tin Ujević)

PESMICA (Marko Pavček)

HČI MESTNEGA SODNIKA glasba k zvočni radijski igri za komorni trio, rog, 2 trobenti

MANON JOSIPA MURNA, glasba k zvočni sliki (radijski), za komorni kvintet
SPEV O LJUBEZNI IN SMRTI KRIŠTOFA RILKEJA, glasba k tekstu R. M. Rilkeja, za komorni trio (vl, vlc, klavir)

TIL MIKOLA, glasba k radijski zvočni igri, komorni kvartet (klavir, violina, viola, violončelo) (prijava 1954)

Že bežen prelet po seznamu njegovih del nas opozarja na razmeroma velik del skladb, ki se opirajo na ljudsko izročilo. Lipovšek se nam v teh delih nedvomno razodeva kot skladatelj s pretanjenim nacionalnim občutenjem, ki raste iz ljubezni do slovenske zemlje in kulture. To se razodeva tudi na eni strani v njegovem gorniškem občudovanju skrivnih lepot domače pokrajine in na drugi strani v izbrušeni skrbi za slovenski jezik, tako v izvirnih zapisih kot v prevodih. Folklorno sicer predstavlja hvaležno sidrišče v modernizmu razbitih sistemov tonalitetnega in funkcionalno-harmonskega osrediščenja, zato tudi pogosto »pribežališče« zvočnega navdihovanja Lipovškovih sodobnikov – enako pri nas kot drugod. Vendarle ljudske glasbe, kot ugotavlja Borut Loparnik, Lipovšek nikoli ne oklesti na raven »le zvočnega gradiva«. ¹¹ Nasprotno mu pomeni izhodišče za lastno razvijanje ustvarjalne domišljije, v »povzemanju narave ljudske glasbe«, ¹² kot pravi sam skladatelj z izrazom, ki spominja na »intonacijo« Asafjeva. Pri tem se skuša približati najglobljim plastem, ki uporabljeno folklorno gradivo določajo. Lipovškovo opiranje na ljudsko pesem praviloma tako ni le golo prevzemanje neke melodije in njeno denimo harmonsko okraševanje. Vedno posega tudi na raven strukturne razčlenbe osnovnega materiala, njegove tonske podobe in semantičnega pomena. Kot pravi sam o uglasbitvi ljudske »Leži, leži ravno polje« iz ciklusa *Petih skladb* za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov (1979), sta spodbuda za razvijanje ljudskega gradiva »glasbeni

¹¹ Komentar Boruta Loparnika, Gramofonska plošča Marijan Lipovšek, Založba kaset in plošč RTV Ljubljana, LP-RTVL LD 087-6.

¹² Spremnna beseda k izdaji: Marijan Lipovšek, *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*, Ljubljana: EdDSS 1091, 1984.

in besedni del ljudskega napeva». ¹³ V tem konkretnem primeru najdemo tako z besedilnim pomenom utemeljeno razpotegnjenost izvirnega napeva. Značilen primer tovrstnega »tonskega slikanja« je tudi tretja skladba iz navedenega ciklusa *Petih skladb* za violino in klavir, pri kateri se Lipovšek opira na ljudsko pesem »Teče mi vodica«. Pri njej sprva razgibano »tekočo« spremljavo klavirja, ki nedvomno upodablja pretakanje vode, dopolni ljudska pesem v violini. Vznemirjene stopnjujoče sekvence, s katerimi se skladatelj rahlo odmakne od uporabljenega napeva, predstavljajo »prisposodbo nenadnih brzic v potoku«. ¹⁴

The image displays a musical score for a piano and violin. It is divided into four systems. The first system shows the piano accompaniment starting with the marking *molto p*. The second system includes the violin part, marked *con sord* and *p*. The third system features the piano accompaniment with markings *poco arrivando* and *cresc.*. The fourth system shows the violin part with markings *a tempo*, *poco rit.*, and *a tempo*, and the piano accompaniment with *p dolce*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

ED. DSS 1091

Primer 1: M. Lipovšek, *Pet skladb* za violino in klavir, odlomek.

- 13 Spremna beseda k izdaji: Marijan Lipovšek, *Pet skladb* za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov, Ljubljana: EdDSS 1091, 1984.
 14 Spremna beseda k izdaji: Marijan Lipovšek, *Pet skladb* za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov, Ljubljana: EdDSS 1091, 1984.

Monika Kartin opozarja tudi na asimetričnost 9/16 takta pri navajanju medjimurske ljudske »Srečali smo mravljo«, s katero skladatelj razbije metrično regularnost izvirnika ter zamaje ciklični osnovni ostinatni vzorec v klavirju in tako poudarja vsebinsko bizarnost teksta.¹⁵

12

The image displays a musical score for violin and piano, consisting of five systems. The music is written in 9/16 time and features complex rhythmic patterns. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system shows the violin and piano parts. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a tempo change to 'più scorrevole' and a dynamic marking of 'p cresc'. The fourth system features a '4/8' time signature change and a 'cresc' marking. The fifth system ends with a 'f Largo' marking.

Primer 2: M. Lipovšek, *Pet skladb za violino in klavir*, odlomek.

Skoraj onomatopoejskega značaja je podoba grmenja in bliskanja iz *Druge rapsodije* za violino in klavir, s katero skladatelj riše vsebino ljudskega besedila citirane pesmi »Po gorah grmi in se bliska«.

¹⁵ Monika Kartin-Duh, »Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška«, *Muzikološki zbornik*, l. 13 (1977), str. 68–76, tu 75.

"Po gorah gmi in se bliska" *pp*

2 *Più lento* $\text{♩} = 80$

pp

poco *pp* *pp*

poco affretando *a tempo*

cresc.

134

Primer 3: M. Lipovšek, *Druga rapsodija za violino in klavir*, odlomek.

Podobno kompozicijsko sredstvo predstavlja oponašanje »galopa« v klavirski spremljavi ljudske »Dolenjski furmani« z značilnim petdelnim metrumom iz *Prve rapsodije* za violino in klavir.

The image displays a musical score for a violin and piano piece. It is organized into four systems of staves. The first system shows the initial melodic line in the violin and the piano accompaniment. The second system features a key signature change to one sharp (F#) and includes the tempo marking "Dolce e con fantasia energico, giocoso, (Al) il ritmo molto marcato". The third system shows a key signature change to two sharps (F# and C#) and the tempo marking "accele.". The fourth system continues the piece with a key signature change to one sharp (F#). The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings.

Primer 4: M. Lipovšek, *Prva rapsodija za violino in klavir*, odlomek.

Odsek uvaja kanon, ki ob podobnih imitacijskih postopkih pomeni stalnico Lipovškovega kompozicijskega jezika. Čeravno je kanonski postopek tudi slušno seveda nedvoumno mogoče zaznati, pa z njim skladatelj ruši tako tonsko strukturo kot tonalno razmerje in metrično regularnost. Trdna tradicionalna kanonska struktura pomeni Lipovšku oporišče za razvijanje skladateljske domišljije, ki se ne pusti vklepati v togost izbranega modela. Nasprotno – od vsakega takega modela v trenutku, ko je predstavljen, že odstopa, se mu izmika in negira njegovo veljavo. Prav to je verjetno ena najbolj prepoznavnih lastnosti Lipovškovega kompozicijskega jezika – v komornih delih verjetno enako

prisotna kot drugod. Ne glede na prepoznavno simetrično metriko tako denimo odstopa od njene regularnosti in jo zamenjuje s stalno variabilnostjo. Rad tudi prevzema sekvenčne modele, ki pa jih ne izpeljuje dosledno. Če uporablja ostinatne vzorce, z njimi ruši metrično pulziranje in razbija periodično strukturo, ko prevzema sekvencne vzorce, jim namenoma »odškrne« ali pripoji kak ton, interval, poudarek, da z njim pretrga podobo nespremenljivega vzorca ...

Med vzori za tovrstno komponiranje, bi lahko našli seveda različna skladateljska imena, na svojevrsten način pa morda o tem spregovori tudi skladatelj sam v drobni notici, ko govori sicer o melodiki pri Ostercu: »Pri tem največkrat pozabljamo na pomen Debussyja in na skladatelje, kakor je bil Satie, ki je kljub novostim postavljen skoraj na stranski tir.«¹⁶

Lipovškova glasba je polna prepoznavnih tradicionalnih izrazil, na katere se opira izrazita pomenskost njegove glasbene govorice. Tudi na makro ravni se zdi tako vse jasno prek modelov, ki jih skladatelj prevzema iz tradicionalnega oblikoslovja. Eden najbolj običajnih tovrstnih struktur, ki prepaja večino njegovih skladb, je bolj ali manj modificirana tridelna simetrična oblika. Poleg tega je stalnica tudi sonatna oblika ali celo razširjena povezava sonatne in fugatne oblike, ki jo na rokopis svojega *Godalne kvarteta v f-molu* zabeleži kar skladatelj sam.¹⁷ Blizu mu je tudi raba različnih variacijskih modelov, pa rondoja (*Prva sonata* za violino in klavir), oblike s kratkim refrenom (*Četrta skladba* iz *Petih skladb* za violino in klavir) ipd. Tovrstni modeli zagotavljajo prepoznavnost glasbenega jezika, a obenem Lipovškovemu muzikalnemu občutku dovoljujejo vzpon v strmine daleč razširjene in nikjer zares stabilne tonalnosti ter izmuzljive formalne zakoličenosti.

Značilno to razodeva podrobnejša analiza *Prve sonate* za violino in klavir, ki se v prvem stavku dosledno navezuje na model sonatnega stavka. Vsebinski poudarek velja prvi temi, ki predstavlja tudi jedro nekoliko krajšega in okrnjenega izpeljavnega dela. Temo sestavlja veriga spuščajočih se terc, ki seveda same na sebi asociirajo tonalitetno zvezo, a se njeni trdni utemeljitvi tudi takoj odpovedujejo, saj kromatičnim alteriranjem najprej spreminjajo tonski spol, nato pa poslušalca že v ekspoziciji sekvenčno odvedejo v mediantne in oddaljene

16 Marijan Lipovšek. »Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku.« *Muzikološki zbornik*, 1. 31 (1995), str. 43–46, tu 43.

17 Na partituri najdemo tako naslednjo shemo četrtega stavka:

Forma 4. stavka:
fuga komb. s sonato
A Ekspozicija (fuga)
(modulacija) medigra
B stranski tema (sonata)
C 1. izpeljava (fuga)
D 2. izpeljava (sonatna) I.
E Repriza A fuga ponovitev
F Repriza B (T) sonata
G Coda.II.

tonalitete. Terčni spust, ki od daleč spominja na Brahmsovo temo iz njegove *Četrte simfonije*, zaznamuje nato ne le sólo intervalno sosledje glavne teme, temveč predstavlja v nadaljevanju tudi harmonsko podstat stavka. Negotov terčni odnos torej stavek nedvoumno zaveže tonalitetnim mejam, na drugi strani pa mu hkrati odpira prostor onstran meja trdnega tonalitetnega osrediščenja.

12

161 ⁹ *a tempo, ma più lento*
molto p e tranquillo

165 *rit.*

169 *quasi lento* *sempre più calmo*

173 *dim.* *pp* *ppp*

Primer 5: M. Lipovšek, *Prva sonata za violino in klavir*, odlomek.

Druga tema je po značaju kontrastna s poudarjenim aklamativnim skokom navzgor – sprva kvintnim, nato terčnim in končno kvartnim, ki potrjujejo tudi v reprizi poudarjeno naravo teme – namesto dveh spuščajočih se terc prve teme sedaj torej zazvenita dva kvartna skoka navzgor.

The image displays a musical score for measures 136 to 140 of M. Lipovšek's First Sonata for Violin and Piano. The score is written for violin and piano. The violin part begins at measure 136 with a melodic line that includes a 'cresc. molto' (crescendo molto) marking and a 'dim.' (diminuendo) marking. The piano part provides a rhythmic accompaniment, also marked with 'dim.'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Primer 6: M. Lipovšek, *Prva sonata za violino in klavir*, odlomek.

Lipovšku so bili torej tradicionalni kompozicijski postopki vsekakor tako na načelni kot poetski ravni bližji kot sočasno uveljavljajoči se principi modernizma. Med redkimi njegovimi tovrstnimi poskusi velja omeniti prizadevanje za razširitev tonskega prostora v kromatski total svobodne dodekafonije. V tem smislu je zanimiva Lipovškova *Druga sonata* za violino in klavir (1974), za katero skladatelj zapiše: »V harmoničnih elementih se giblje skladba zunaj tonalnih središč in skuša ujeti ravnovesje med prosto tonalnostjo in med prav tako dvanajsttoniko.«¹⁸ Lipovšek sicer ne prevzema Schönbergovega »sistema dvanajstih med seboj sovisnih tonov«, saj mu tovrstno strogo sistematiziranje glasbenega gradiva, ki bi od zunaj glasbi postavljalo zakone, ne ustreza.¹⁹ Vendarle pa je mogoče zaslediti mesta, v katerih skladatelj skuša izkoristiti celotno paleto vseh kromatičnih tonov, kot je to lahko videti denimo v temi, ki se podobno kot v *Prvi sonati* spušča po tercah navzdol in praktično izpolnjuje prostor kromatskega totala. Zaporedje tonov torej ni strogo sistematizirano, obenem pa vsebuje tonalitetne asociacije, ki se jim Lipovšek zavestno ne odreka.

¹⁸ Andrej Rijavec. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979, str. 161.

¹⁹ V dodekafonijo naj bi ga uvedel že Osterc: »Osterčev glavni napotek je bil ta, da ne uporabljamo nobenega tona iz dvanajst-tonike ponovno, dokler niso prej vsi drugi toni na vrsti. Serialno tehniko z vso njeno doslednostjo in strogostjo pa smo spoznali šele kasneje.« Prim. Lipovšek, *Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku*, str. 43.

Igorju Ozimu

DRUGA SONATA

za violino in klavir

MARIJAN LIPOVŠEK
(1974)

redaction
Igor Ozim

The image shows a musical score for the first movement of the Second Sonata by Marjan Lipovšek. The score is in C major and 2/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Molto moderato' with a quarter note equal to 44 beats. The score includes dynamic markings such as 'p', 'pp', and 'poco più mosso', and performance instructions like 'poco avviv.', 'a tempo', and 'allarg.'. The first system shows the beginning of the piece with a key signature change to C major and a 3/4 time signature change. The second system starts at measure 5, marked 'quasi lento', and includes a 'poco più mosso' section.

Primer 7: M. Lipovšek, *Druga sonata za violino in klavir*, odlomek.

Skladatelj je bližje strogi organizaciji v *Ciaconi*, stavku, ki sklepa *Sonata* za violino solo. Znova gre torej za obliko, katere osnovno variacijsko izhodišče je skladatelju posebej ljubo, saj mu omogoča iskanje ravnovesja med strogo formo in svobodo improvizacijskega navdiha. Lipovšek prevzema tradicionalni model stalnega ponavljanja štiritaktnega vzorca, ki je zaradi menjalnih teksturnih značilnosti, ritmičnih posebnosti, značilnih prijemih ipd. razpoznaven, tudi če slušno ne razberemo improvizacijskega vzorca in principov njegovega variiranja. Pri tem delo uvaja kot nekakšna predigra metrično odprt rapsodičen spev, sestavljen iz enajstih tonov. V uvodnem zaporedju torej manjka le ton »g«, ki pa na značilen način, okrepljen s prazno kvinto, skladbo sklene, s čimer se na simbolni način zaporedje dvanajstih tonov ob koncu zaokroži.

Sledi tema *Ciacone*, postavljena v značilen štiritaktni ponavljajoči se model. Zaznamuje jo webrnovski moto treh tonov (terce in male sekunde), ki je ob sklepu mota ponovljen v inverziji, določene permutacije pa bi lahko razbrali tudi v obeh preostalih taktih.

Ciacona

Quasi-recitando, lento ed espressivo ♩ = 50

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

f

rall.

Andante molto moderato ♩ = 60 – 63

p *molto p*

i (a)

cresc. poco

quasi f

p

p *espr.* *cresc.*

Primer 8: M. Lipovšek, *Sonata za solistično violino*, odlomek.

Kako skladatelj vse izjemno premišljeno oblikuje, dokazuje tudi v nadaljevanju predstavljen osnovni model, postavljen v rakovo obrnitev, ki ji po osi zrcaljenja sledi nato »rakova« vrnitev v osnovno obliko:

poco ritard. e dim.

a tempo

p

m

meno p

dim.

p

rall.

a tempo

un poco

pp

meno mosso

Primer 9: M. Lipovšek, *Sonata za solistično violino*, odlomek.

V sklepni codi se osnovni moto ponovi kot dinamični in izrazni višek, v le rahlo ritmično modificirani obliki.

rall.

Piu lento

ff

poco rall.

ancora più largo

2/4

3/4

Ed. DSS 1120

Primer 10: M. Lipovšek, *Sonata za solistično violino*, odlomek.

Vse to dokazuje na eni strani za Lipovškovo ustvarjalnost morda nenavadno strog oblikovalni model, ki se v sočasnih glasbenih tokovih ujema s serialnimi načeli. Potemtakem bi kazalo, da je Lipovšek v svojih kompozicijah celo strožje in dosledneje sledil principom modernističnega urejevanja gradiva, kot je bil to pripravljen priznati v svojih poetoloških zapisih (medtem ko za večino skladateljev velja vendar praviloma obratno). Pa vendar urejevalnega principa *Ciacone* ne gre jemati kot sledenje strogemu modernističnemu načelu, ki bi sam na sebi utemeljeval lastno estetsko kvaliteto. Nasprotno je tudi tu izbran model le izhodišče za svobodno permutacijo, improvizacijo, muzikalni navdih, ki se ob njem sprošča. »Od nekdanj sem skušal komponirati snov, ki sem jo obvladal in kjer je konstrukcija – mislim tu na njeno slabo stran – čim manjša! Raje sem se zdel po uporabi sredstev manj sodoben, da je le bila invencija pristnejša,« zapiše v komentarju s svojim *Sporočilom* za godalni kvartet.²⁰ Trdno formo Lipovšek potrebuje, ker z njo podobno kot »glasbeni giganti preteklosti« gradi čvrst skelet svoje glasbene izpovedi in na njej utemeljuje razumljivost svojega glasbenega jezika. Hkrati pa se ji izmika in jo svobodno reinterpreterira, da bi tako ujel v paradoksu skrita »trdna zavetišča, ki se v njih lepota družijo z mislijo o razumno urejenem svetu in odnosih v njem.«

²⁰ Cit. po: Roman Leskovic, spremna beseda k zgoščenki »Godalni kvartet Tartini«, Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, EdDSS 999016.

FROM MARIJAN LIPOVŠEK'S CHAMBER WORKS

Summary

Marijan Lipovšek's creativity was imbued with live experience in musical performing. He was a genuine musician, determined to compose well-considered rounded-off compositions, a dedicated concert performer and an erudite lecturer. His poetics is not bound to transitory principles of yearning for newness, but searches for echoes of the eternal truth; or in his own words: strongholds of "solid refuges". Therefore the survey of Lipovšek's chamber output reveals modelling after fundamental concepts, developed within the tradition of so called "western" music. As a rule, Lipovšek wrote compositions for traditional chamber ensembles (string quartet, string trio); his creativity had a "soft-spot" for the sound of string instruments. A great part of his compositions originates from folk music. "Folk" in his case means the starting-point in the development of his own creative imagination; he tried to approach the deepest layers which determine the folk material, structurally analysing the basic material, its sonic image and semantics. Besides, he relied upon traditional means of expression which result in distinctive meaningfulness of his musical idiom. Therefore he used models of traditional morphology (tripartite symmetric form, sonata form, fugato, variations, rondo), while in certain parts he broadened tonal space through chromatic totality of free or strict dodecaphony. He employed all the features mentioned in order to construct a solid structure, upon which he built his own "musical story", thus setting a base for the intelligibility of his musical language.