

# **Med tradicijo in sodobnostjo: opus skladatelja Marijana Lipovška**

**Vesna Venišnik Peternelj**



Univerza v Ljubljani  
**FILZOZOESKA  
FAKULTETA**

# Med tradicijo in sodobnostjo: opus skladatelja Marijana Lipovška

**Zbirka:** Glasba na Slovenskem po 1918

**ISSN:** 2350-6350

po 1918  
Glasba na Slovenskem

**Avtorica:** Vesna Venišnik Peternej

**Uredniki zbirke:** Leon Stefanija, Aleš Nagode, Svanibor Pettan, Urša Šivic, Darja Koter, Boštjan Udovič

**Člani uredniškega odbora zbirke:** Katarina Bogunović Hočevar, Matjaž Barbo, Branka Rotar Pance, Andrej Misson, Mojca Kovačič, Drago Kunej, Jana Arbeiter

**Recenzenta:** Gregor Pompe, Larisa Vrhunc

**Lektorica:** Teja Klobčar

**Založila:** Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Izdal:** Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Za založbo:** Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

**Oblikovanje in prelom:** Irena Hvala

**Slika na naslovnici:** Stock photo © ksana-gribakina

Prva izdaja

Naklada: 150 izvodov

Tisk: Birografika Bori d. o. o.

Ljubljana, 2019

Cena: 14,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Raziskovalni projekt št. J6-7180 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>  
DOI: 10.4312/9789610601661

Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=299111936

ISBN 978-961-06-0168-5

E-knjiga

COBISS.SI-ID=299104256

ISBN 978-961-06-0166-1 (pdf)

## Kazalo

Uvod .....	5
1 Življenje Marijana Lipovška .....	7
2 Skladateljeva poetika .....	15
3 Analize skladateljevih del .....	21
3.1 Od dvajsetih let do konca druge svetovne vojne .....	21
3.2 Povojni čas in petdeseta leta .....	37
3.3 Šestdeseta leta .....	53
3.4 Sedemdeseta leta .....	70
3.5 Zadnje ustvarjalno obdobje .....	83
4 Izsledki .....	101
4.1 Ključne kompozicijske tehnike .....	101
4.2 Opredelitev kompozicijskega sloga .....	105
4.3 Mesto Lipovškovega opusa v zgodovini slovenske glasbe .....	109
Povzetek .....	111
Abstract .....	115
Literatura .....	119
Imensko kazalo .....	123





## Uvod

Za skladatelja Marijana Lipovška bi brez sence dvoma lahko zatrдили, da je bil s slehernim delcem svoje biti predan glasbi. Prežemala je vse koticke njegovega sveta, saj jo je skladal, izvajal, o njej pisal in jo poučeval. Še več: kot pisec in kritik je vplival na njeno recepcijo; kot vodja vodilne slovenske glasbene ustanove, Slovenske filharmonije, pa je nekaj let s soustvarjanjem njene programske politike usmerjal kulturni razvoj ne samo glasbene, pač pa tudi širše kulturne javnosti. Če bi rekli, da je bil samo predan glasbi, bi bilo to preplitko, saj je resnično živel geslo »Omnia pro arte. Vse za umetnost«, ki ga je nekoč inskribiral k partituri svoje *Simfonije*.<sup>1</sup> Pričujoča monografija obravnava le en aspekt njegove vsestranske glasbene osebnosti: Marijana Lipovška kot skladatelja.

Lipovškovo delo na področju glasbe je precej obsežno in razvejano, zato je nekoliko presenetljivo, da je bilo o njem doslej napisanega zelo malo. Njegova ustvarjalnost je bila vključena le kot del pregledov slovenske glasbe 20. stoletja, kjer je bil največkrat označen kot neoklasicist. V tem kontekstu so bile izpostavljene predvsem njegove suite za godala in simfonija.<sup>2</sup> Znanstvenih člankov, ki podrobneje obravnavajo posamezna dela, je le peščica, medtem ko se njegovemu publicističnemu delu posvečata dve diplomski nalogi. Vzel je zapolnil šele *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo*, posvečen Marianu Lipovšku, ki je izšel leta 2011. V njem so ob člankih, ki osvetlujejo njegovo življenje, poustvarjalnost in publicistično dejavnost, tudi prispevki, ki podajajo pregled nad posameznimi zvrstmi njegovega opusa. Zelo dragocen je tudi prispevek Alenke Bagarič, ki navaja seznam glasbenih del z njihovimi datacijami, na katere se opira tudi pričujoča monografija. S slednjo želim dopolniti pregled njegovega opusa s poudarkom na analizah posameznih skladb.

V prvem delu knjige je na kratko načrtana Lipovškova življenjska pot. Poznavanje njegovega življenja, predvsem pa duha časa, v katerem je ustvarjal, nam namreč delno razkriva, zakaj je njegov kompozicijski proces ubral določene smernice. To razumevanje dopolnjuje Lipovškov notranji nazor o glasbi, zato biografiji sledi kratek oris njegove poetike. Lipovšek je bil namreč med drugim tudi prizadeven glasbeni publicist in kot izjemno pišoč skladatelj je svoje

---

1 Lipovšek Marijan, Komentar k skladbi *Simfonija* na koncertnem listu, Simfonični orkester Slovenske filharmonije, 2. koncert Oranžnega abonmaja, 12. in 13. 11. 1987.

2 Kratek pregled najpomembnejših skladb najdemo v knjigi *Slovenska glasbena dela* Andreja Rijavca in *Slovenska glasba 1918–1991* Darje Koter.

skladbe pogosto komentiral in tudi razkrival navdihe za komponiranje, kar nudi zelo dragocen vpogled v njegov ustvarjalni proces. Osrednji del knjige predstavlja pregled skladateljevega opusa, in sicer v obliki analitičnih obravnav skladb, večinoma v kronološkem vrstnem redu. Moj namen je bil prikazati skladateljeve temeljne kompozicijske prijeme in hkrati opazovati razvoj njegovega osebnega sloga. Nekatera dela so tako podrobneje analizirana, druga nekoliko manj, prav tako niso zaobjete prav vse skladbe: med drugim so izpuščena dela, ki so ostala nedokončana, in pa spremljevalna glasba k filmom in radijskim oddajam.

Ko sem pričela z raziskovanjem opusa Marijana Lipovška, sem najprej pobrskala med svojimi nalogami iz časa študija, saj sem imela v spominu, da sem nekoč analizirala neko njegovo skladbo. Našla sem več delovnih nalog in začudena ugotovila, da sem se vedno znova vračala k Lipovškovi *Drugi suiti za godala*. Očitno mi je bila skladba zelo všeč. Iskreno povedano sem pred začetkom resnejšega raziskovanja Lipovškovo ustvarjalnost v nevednosti enačila z lahkotnostjo in vedrino. Ob poslušanju njegovih drugih, zlasti komornih skladb, me je tako izjemno presenetil močan ekspresivni naboj njegovih del. Svoje doživljanje njegovega opusa sem želela vključiti v pričujočo monografijo, ki sicer podaja analitični pogled na njegovo glasbo, v upanju, da bi še komu drugemu razprla skladateljev ekspresivni, globoki in pretanjeni glasbeni svet onkraj *Druge suite*.

Monografija je nastala v okviru raziskovalnega projekta *Slogovna in kompozicijsko-tehnična raznolikost slovenske glasbe od leta 1918 do sodobnosti v luči družbenih sprememb*, ki ga je financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

## 1 Življenje Marijana Lipovška

Marijan Lipovšek se je rodil 26. januarja 1910 v Ljubljani. Njegov oče je bil vlakovodja, mati pa učiteljica. Ljubezen do glasbe je pričel gojiti že v ranem otroštvu v domačem družinskem okolju, saj je njegov oče ob družinskih večerih igral na kitaro in pel slovenske ljudske in popularne pesmi.<sup>3</sup> Doma so imeli tudi izposojen pianino in Lipovšek ga je s sedmimi leti pričel raziskovati kot samouk. Pri osmih letih je začel z učnimi urami klavirja pri Josipu Pavčiču, ki mu je ob klavirskih začetnicah kmalu pričel predstavljati tudi skladbe Bacha, Mozarta in Beethovna.<sup>4</sup> Lipovšek je o Pavčiču menil, da je bil sijajen učitelj in da je v njem vzbudil močno veselje do glasbe.<sup>5</sup> V svojih zapisih se natančno spominja konkretnih skladb, ki so ga najbolj navdušile: »Note – Beethoven! Pregledoval sem jih v svitu plinskih svetilk ob hišnih vogalih, kjer so svetile v mrak. [...] Ne doma pri klavirju, ne pri učitelju [...] mi ni bilo zadosti te glasbe. Na cesti sem postajal in odpiral note. Bila je sonata v c-molu, pëta sonata opus 10, drugi stavek, Adagio.«<sup>6</sup> V tem obdobju je Lipovšek pričel gojiti veliko občudovanje do glasbenih del klasikov, ki se je skozi leta le še poglobilo in kasneje tudi zrcalilo v njegovem skladanju.

Z osmimi leti naj bi začel komponirati kratke skladbice v stilu Bacha, pri dvanajstih pa je staršem za božič podaril skladbo *Fantazija za klavir* v Mozartovem stilu.<sup>7</sup> V tem času je tudi že javno nastopal kot pianist: spremljal je namreč telovadne vaje pri društvu Sokol, katerega član je bil njegov oče. Leta 1922 se je vpisal v glasbeno šolo Glasbene matice, kjer ga je igranja na klavir pričel poučevati Srečko Kumar. Pod njegovim mentorstvom se je učil tudi harmonijo in kontrapunkt. Trinajstleten se je priključil liberalnemu dijaškemu društvu Preporod, v okviru katerega je ustanovil in vodil majhen salonski orkester.<sup>8</sup> V društvu so prirejali tudi glasbena srečanja, kar je Lipovška spodbudilo k pisanju prvih resnejših skladb. Za ta srečanja je napisal prve samospeve, pa

---

3 Marijan Lipovšek, tipkopol biografije. Povzeto po Darja Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška – čas mladosti in zorenja,« v: *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, ur. Darja Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011), 24.

4 Marijan Lipovšek, tipkopol biografije. Povzeto po Živa Ploj, »Seznam del skladatelja Marijana Lipovška« (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, 2002), 74–75.

5 Nataša Kričevcov, »Pogovor z Marijanom Lipovškom,« *Glasbena mladina* 20, št. 20 (1990): 7.

6 Marijan Lipovšek, *Steze, skale in smučišča* (Ljubljana: Mladinska knjiga: 1962), 11.

7 Marijan Zlobec, »Ljubim moderno glasbo, ne maram šarlatanov: ob 85-letnici skladatelja Marijana Lipovška,« *Delo*, 27. 1. 1995, 6.

8 Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 15.

tudi kratke orkestralne skladbe oziroma je za orkester priredil svoje klavirske skladbe. Osnovno šolo in gimnazijo je obiskoval v rojstnem kraju.

Skladatelj v biografskih zapisih omenja, da so težko shajali: družina je bila velika, poleg Marijana je bilo še pet otrok, mati pa po poroki ni bila več zaposlena.<sup>9</sup> Po koncu prve svetovne vojne, ki je ekonomsko opustošila tudi njihov dom, je Lipovšek začutil dolžnost, da prispeva svoj delež k družinskim prihodkom. Tako je v dijaških letih večer za večerom igral na različnih plesnih prireditvah, kar je občutil kot nekakšno trpinčenje – ne samo, da je bilo to delo zanj fizično zelo naporno, ampak mu je verjetno tudi presedalo igranje »šlagerjev« večer za večerom, še posebno v luči dejstva, da je imel takrat že precejšen pregled nad klavirsko literaturo.

Leta 1924 se je vpisal na konservatorij Glasbene matice, kjer ga je klavir pričel učiti Janko Ravnik. Dve leti kasneje je pri Ravniku začel študirati še kompozicijo. Sledila so predavanja iz harmonije, kontrapunkta in glasbene literature pri Lucijanu Mariji Škerjancu. Škerjančevih učnih metod se Lipovšek ne spominja v pozitivni luči, saj se mu je zdelo, da profesor svojega znanja učencem ni dobro posredoval.<sup>10</sup> Še najbolj ga je motilo, da mu ne Ravnik ne Škerjanc nista ponudila vpogleda v svet sodobne glasbene ustvarjalnosti, zato je leta 1928, ko se je iz Prage vrnil Slavko Osterc, predsedal k njemu.<sup>11</sup> Kot se spominja Lipovšek, je bil Osterc kot »strela z jasnega« in je študentom, ki so dotlej ostajali v »samozadovoljnih provincialnih puccinijevskih vodah«, odprl svet v glasbo Schönberga, Stravinskega in Bartóka.<sup>12</sup> Kljub vsemu pa se je Lipovšku zdelo, da tudi pod Osterčevim mentorstvom s kolegi niso pridobili nujno potrebnega sistematičnega znanja in da je njihova skladateljska izobrazba ostajala na diletantski ravni.<sup>13</sup>

Na gimnaziji je medtem leta 1928 maturiral in se vpisal na Filozofsko fakulteto Univerze v Ljubljani, kjer je štiri semestre študiral umetnostno zgodovino.<sup>14</sup> V času študija je začel redno nastopati, vendar večinoma kot spremljevalec oziroma v komornih zasedbah. Kot pianist si je v tem času že pridobival delovne izkušnje. Pri Glasbeni matici se je decembra 1927 zaposlil kot korepetitor in pričel tudi učiti najmlajše učence, kar je opravljal do junija 1928, ko se je

---

9 Ploj, »Seznam del skladatelja Marijana Lipovška,« 75–81.

10 Kričevcov, »Pogovor z Marijanom Lipovškom,« 6.

11 Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 21. Ploj, »Seznam del skladatelja Marijana Lipovška,« 89.

12 Kričevcov, »Pogovor z Marijanom Lipovškom,« 6–7.

13 Prav tam, 7.

14 Dokumentacija v mapi Dokumenti, življenjepisi, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.

kot pianist zaposlil na Radiu Ljubljana.<sup>15</sup> V sezoni 1929/30 je korepetiral v ljubljanski Operi in nato isto delo do leta 1931 opravljal na šoli Glasbene matice.



*Slika 1: Skladatelj Marijan Lipovšek (vir: dLib)*

Leta 1932 je uspešno zaključil študij klavirja in kompozicije, obenem pa je dobil štipendijo Glasbene matice, ki mu je omogočila vpis na enoletni študij kompozicije na Državnem konservatoriju v Pragi. Tam je študiral kompozicijo pri Josefu Suku, opravil pa je tudi tečaj iz dvanajsttonske tehnike in četrtonske glasbe pri Aloisu Hábi. Tako kot prej pri Ostercu so morali tudi pri Suku učenci pisati čim bolj atonalno glasbo. Hába ga je kot teoretik sicer navdušil, vseeno pa s kompozicijskega vidika od praške šole ni dobil tistega, kar je želel – ne od Suka ne od Hábe: »Suk namreč prave kompozicijske metode ni imel, vsaj jaz je nisem skusil. Mogoče jo je skusil kateri študent, ki je bil bolj talentiran od mene. Na vsak način to ni bilo to, kar sem pričakoval — neka sistematična, resna šola.«<sup>16</sup> Hkrati se je v Pragi izpopolnjeval v znanju klavirja pri Vilému Kurzu. Z njegovo metodo klavirskega pouka je bil Lipovšek zelo zadovoljen in je menil, da je imel v največji meri prav Kurz zasluge za njegovo usvojitev klavirske tehnike.<sup>17</sup>

---

15 Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 20.

16 Križevcov, »Pogovor z Marijanom Lipovškom,« 7.

17 Prav tam.

Po vrnitvi iz Prage se je na Državnem konservatoriju<sup>18</sup> sprva zaposlil kot učitelj pripravnik. Leta 1937 je opravil strokovni izpit in na Konservatoriju poučeval vse do leta 1941. Leta 1935 se je zaposlil še na Radiu Ljubljana, vendar je to delo zanj pomenilo podoživljanje tlake iz gimnazijskih let, saj je moral igrati vse, kar so mu naročili.<sup>19</sup> Leta 1935 se je poročil s Pio Menardi, kolegico s Konservatorija.

V tridesetih letih je Lipovšek komponiranje postavil na stranski tir, saj se je v tem času posvečal predvsem koncertiranju. Skladateljski dejavnosti je dal znova prednost leta 1939, ko je dobil štipendijo, ki mu je omogočila enoletni študij kompozicije v Rimu pri Alfredu Caselli. V času študija pri njem je napisal *Prvo suito za godala*, ki izkazuje močan vpliv Casellovega neobaročnega sloga, in zasnoval vse štiri stavke *Simfonije*. Pri Caselli se je poleg študija kompozicijske tehnike izpopolnjeval tudi kot pianist, profesorja pa je ohranil v lepem spominu:

Casella je bil izreden človek. [...] Njegov način poučevanja je bil izredno svoboden, klavirski in kompozicijski. Bil je zelo uvideven do vseh individualnih poskusov, individualnih misli, samo tu in tam je dal kakšen zelo pameten nasvet, prav to, kar je po mojem mnenju potrebno na tej stopnji — recimo o razmerju med temami ali o kakšnem akordičnem postopku. Ravno tako pri klavirju.<sup>20</sup>



Slika 2: Marijan Lipovšek na koncertu (vir: dLib)

---

18 Organizacijo in financiranje konservatorija Glasbene matice je aprila 1926 prevzela država in takrat so ga preimenovali v Državni konservatorij.

19 Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 24.

20 Križevcov, »Pogovor z Marijanom Lipovškom,« 7.

Med vojno je Lipovšek poučeval na Glasbeni akademiji<sup>21</sup> in hkrati delal na Radiu Ljubljana. Učil je tudi pri Glasbeni matici in na glasbeni šoli društva Sloga.<sup>22</sup> Ni se priključil partizanom, bil pa je član Osvobodilne fronte, dokler ga niso iz nje izključili zaradi ženinenga sorodstva.<sup>23</sup> Čeprav vsi ti pogoji niso bili naklonjeni ustvarjalni dejavnosti, je s skladateljskim delom nadaljeval in v tem času napisal več komornih in zborovskih skladb. Leta 1944 je opravil enomesečni kompozicijski tečaj pri Josefu Marxu v Salzburgu.

Razglas miru je namesto pričakovane stabilnosti v Lipovškovo življenje prinesel novo pretresljivo izkušnjo. Po koncu vojne, julija 1945, so ga namreč obtožili sodelovanja z okupatorjem, kraje paketov, namenjenih partizanom, in kršitve kulturnega molka. Darja Koter izpostavlja, da je bila postavka »sodelovanje z okupatorjem« verjetno povezana z njegovim študijem v Italiji in Avstriji ter ženinim sorodstvom.<sup>24</sup> Zlasti sporen je bil študij pri Caselli, ki je odprto podpiral fašistični kulturni nacionalizem in Mussolinija.<sup>25</sup> Kršenja kulturnega molka pa so ga zlahka obtožili, saj med vojno ni nehal nastopati. Sodišče ga je obsodilo na štiri leta težkega prisilnega dela, izgubo narodne časti za deset let, obenem pa so mu tudi zaplenili vse premoženje. Poslali so ga v prevzgojno taborišče v Kočevje, kjer je ostal pet tednov. Njegov proces je bil nato obnovljen in oprostili so ga kraje paketov, izgubo narodne časti so mu zmanjšali na pet let, prisilno delo pa na tri leta. V vsem tem času se ni smel zaposliti. Njegova družina je ob tem hudo trpela, saj sta imela z ženo že štiri otroke, kmalu pa se jima je rodila še Marjana Lipovšek, ki je kasneje postala svetovno znana pevka in skladateljeva »muza za samospeve«.

V odgovor na pretresljivo vojno obdobje je Lipovšek leta 1946 uglasbil ciklus pesmi iz zbirke *Bolečina* Mitje Šarabona. Pretresljiva doživetja vojnega časa in rane, ki so jih zadala, so ga zaznamovali za vse življenje. Izpoved grozot vojne v abstraktni instrumentalni glasbi ni lahko izsledljiva. Opazneje se izraža v *Simfoniji* (če imamo ob poslušanju v mislih skladateljve besede, da se vsebinsko nanaša na »nemirno in negotovo, res naelektreno ozračje v tedanji

---

21 Glasbena akademija v Ljubljani je bila ustanovljena leta 1939. Po koncu druge svetovne vojne se je preimenovala v Akademijo za glasbo.

22 Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 25.

23 Piin oče je bil sicer Italijan, vendar je bilo še bolj sporno dejanje njenih bratov, ki sta po Ljubljani hodila oblečena v nemške oficirske uniforme. Brata sta iz Slovenije pobegnili, starša pa so izgnali. Povzeto po Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 23.

24 Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 26.

25 Catherine Paul, »Ezra Pound, Alfredo Casella and the Vivaldi Revival,« 96–98, dostopano na naslovu: <http://www.lcm.unige.it/ricerca/pub/15/05.pdf> (citirano 6. 12. 2017).



Evropi»<sup>26</sup>) in v simfonični pesnitvi *Domovina*, ki se opira na zunajglasbeno vsebino, vezano na vojni čas. Za uglasbitev zborovskih del je vse do sedemdesetih let izbiral besedila, ki so aludirala na vojne grozote. Marjana Lipovšek pa meni, da je v skladateljevem poslednjem ciklusu samospevov *Odisej* »skrita esenca bolečin njegovega življenja«.<sup>27</sup>

Avgusta 1946 je bil Lipovšek oproščen vseh obtožb, že oktobra leta 1946 pa se je njegovo življenje vrnilo v stare tirnice, saj so ga ponovno zaposlili na Akademiji za glasbo, kjer je bil leto kasneje izvoljen v izrednega profesorja. Po vseh teh pretresih je končno uspel zaživeti mirno življenje, ki mu je omogočilo, da se je posvetil mnogim dejavnostim, prav tako se je v petdesetih letih razcvetelo njegovo skladateljsko delo. V tem desetletju je napisal največ skladb, kar je ob pogledu na njegove številne druge zaposlitve še toliko bolj presenetljivo. Poleg rednega dela na Akademiji je bil od leta 1956 do 1964 direktor Slovenske filharmonije, med letoma 1951 in 1960 pa glavni urednik *Slovenske glasbene revije* in zanj v vsaki številki prispeval več člankov. Nadalje je sodeloval pri več odborih različnih glasbenih ustanov in povrh tega opravljal tudi uredniško delo edicij Društva slovenskih skladateljev od njihovih formacij do leta 1970.<sup>28</sup> Leta 1954 se mu je v razmerju z glasbeno pedagoginjo Mirjano Turel rodil sin Bor Turel, ki je tudi sam skladatelj.

Po vojni sta z uveljavljanjem specifičnih estetskih smernic na umetniško in kulturno ustvarjalnost močno pritiskali partija in država. Skladatelji so morali kompozicije realizirati na določen način, če so hoteli ustvariti dela, ki bi ustrezala partiji. To je pomenilo, da so morali pisati skladbe z lažje razumljivim glasbenim stavkom in uporabo tradicionalnih kompozicijskih sredstev, da bi bile dostopne širši publiki in utrjevale narodno zavest, kar je bilo najlažje realizirati z naslonitvijo na ljudsko glasbo.<sup>29</sup> Povojno kulturno ozračje je vplivalo tudi na kompozicijski slog Marijana Lipovška. Nagode tako vidi vpliv socialističnega realizma v Lipovškovi »redukciji harmonskih sredstev« v že omenjeni zbirki samospevov na besedila Šarabona

26 Marijan Lipovšek, Komentar k izvedbi skladbe *Simfonija* v koncertnem listu, Simfonični orkester Slovenske Filharmonije, 2. koncert Oranžnega abonmaja, 12. in 13. 11. 1987.

27 Urša Šivic, (ur.), Spretna beseda k izdaji *Odisej: ciklus samospevov za srednji glas in klavir na pesnitev Gregorja Strniše* (Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena matica, 2014), 5.

28 V dokumentih, hranjenih v mapi Dokumenti, življenjepisi iz zapuščine Marijana Lipovška v Glasbeni zbirki NUK, skladatelj navaja, da je urednikoval pri edicijah DSS-ja od leta 1955, medtem ko Dragotin Cvetko navaja, da je Lipovšek sodeloval od začetka formiranja edicij leta 1954. Cvetko, »Ličnost Marijana Lipovška«, *Zvuk* št. 1 (1980): 73.

29 Aleš Nagode, »Samospevi Marijana Lipovška«, v: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 71.



in zbirki *Tri narodne za bas (bariton) in klavir*.<sup>30</sup> Posledice tega vpliva lahko vsaj delno zasledimo tudi v uglasbitvi kantate *Orglar* in v intenzivni uporabi ljudske motivike v instrumentalnih delih petdesetih let, obenem pa v harmonsko bolj zadržanem jeziku.

Produktivnim petdesetim so sledila prav tako produktivna šestdeseta leta, ki so prinesla ponovno obujanje naprednejših harmonskih zasnov. To spremembo je morda spodbudila nova glasba, ki jo je v slovensko okolje prinesla mlada generacija komponistov. Konec šestdesetih in sedemdesetih let se nato Lipovškov jezik še bolj zaostruje in spogleduje z atonalnostjo. Poleg tega je v ustvarjalnosti sedemdesetih let čutiti močan vpliv ekspresionističnega sloga, ne le v harmonskem smislu, pač pa tudi v melodiki, ritmiki in izrazitih kontrastih tematskega materiala. Čeprav je skladatelj tudi v tem obdobju napisal precej skladb, so njegovo ustvarjalnost spremljala trenja: »[K]ot skladatelj sem se v obdobju, za katerega je namenjeno to poročilo, nekoliko umaknil, ker ni mogoče doseči izvedb skladb na koncertih, deloma zaradi novih struj, deloma iz drugih vzrokov.«<sup>31</sup>

Na Akademiji za glasbo je v tem času poleg poučevanja opravljal tudi druge funkcije. Večkrat je bil predstojnik klavirskega oddelka in v študijskem letu 1973/1974 predstojnik pevskega oddelka. Med letoma 1968 in 1970 je bil rektor Akademije za glasbo. Od leta 1962 je redno predaval več glasbenoteoretskih predmetov in igranje partitur na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ob vsem tem je našel čas za pisanje kritik in radijskih oddaj, obenem pa tudi redno koncertiral. Kot pianist je bil med stroko izjemno cenjen: »[K]ljub velikim dispozicijam za virtuosno igro [se] ni opredelil za solistično pianistično kariero [...]. Bolj ga je mikala koncertantna soigra in kot koncertni spremljevalec je dosegel jugoslovanski vrh.«<sup>32</sup> Nastopal je z vrhunskimi slovenskimi in tujimi glasbeniki. V določenih obdobjih naj bi bil celo največkrat slišan pianist na Slovenskem.<sup>33</sup> Ob tem je treba poudariti, da je preudarno izbiral program in tako slovenskim poslušalcem vedno znova odstiral manj znane glasbene svetove: z Igorjem Ozimom je na primer izvedel vse Beethovnove sonate za violino in klavir. Vseskozi se je predajal tudi svojima drugima strastema – alpinizmu in fotografiji.

---

30 Prav tam.

31 Marijan Lipovšek, »Podrobnejše poročilo o umetniški, pedagoški in družbeno-politični dejavnosti,« tipkopis, mapa Dokumenti, življenjepisi, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.

32 Pavel Šivic, »Marijan Lipovšek sedemdesetletnik,« *Delo*, 26. 1. 1980, 6.

33 Leon Stefanija, »Marijan Lipovšek in poustvarjalnost,« v: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 59.



*Slika 3: Na vrhu Ojstrice tik po sončnem vzhodu  
(vir: Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK)*

Leta 1974 je prejel Prešernovo nagrado za življenjsko delo na področju glasbe. Do upokojitve leta 1979 je na Akademiji za glasbo poleg klavirja učil še teoretske predmete in zgodovino komorne glasbe, do leta 1983 pa je predaval na Oddelku za muzikologijo. Sproščen urnik je izrabil predvsem za uglasbitve besedil: v osemdesetih letih je zložil kar pet ciklusov samospevov. Njegov kompozicijski slog se je po eni strani vrnil v lirično-ekspresivni slog petdesetih in šestdesetih let, po drugi strani pa končno vdal atonalnosti. Svojo poslednjo kompozicijo, ciklus samospevov *Odisej*, je ustvaril med letoma 1990 in 1992, zatem pa se je moral komponiranju odreči »zaradi oči, malo tudi zaradi sluha«.<sup>34</sup> Umrli je 25. decembra 1995 v Ljubljani.

---

34 Vinko Beličič, »Z glasbenikom Marijanom Lipovškom po pismih,« *Mladika* 41, št. 10 (1997): 232.

## 2 Skladateljeva poetika

Marijan Lipovšek je deloval v stoletju, ko je zahodna umetniška glasba preživljala izjemno transformacijo. Generacija mladih skladateljev po koncu druge svetovne vojne je opuščala navezave na tradicijo in osvobajala vse zvočne parametre. Ti novi stilni premiki so se v slovenski glasbeni ustvarjalnosti uveljavljali počasneje kot v tujini. Lipovšek je bil do novejših kompozicijskih tehnik zelo skeptičen; to se odraža v njegovem kompozicijskem slogu, ki se je skozi leta sicer spreminjal in stopnjeval v ekspresionističnem izrazu, vendar ni skladatelj nikoli dokončno pretrgal vezi s tradicionalno glasbo.

Morda to preseneča, saj bi glede na Lipovškovo kompozicijsko izhodišče pričakovali tovrstni razvoj. Kompozicijo je namreč študiral pri Ostercu in tudi skladal pod njegovim vplivom, v sicer res tradicionalnih formalnih okvirih, vendar v sodobnem harmonskem jeziku, ki se je zelo približal atonalnosti. Ta drzni harmonski svet pa je vendarle zelo kmalu opustil in ga zamenjal za bolj tradicionalni harmonski jezik. Tako je bil že ob koncu tridesetih let skeptičen do atonalnosti: »nesmiselno je pisati disonance zaradi disonanc«.<sup>35</sup> Med svojimi profesorji pa tudi ni našel pravega vzornika. Na vprašanje, kateri učitelj je nanj najbolj vplival, je skladatelj odgovoril: »Po pravici povedano, strokovno — nihče.«<sup>36</sup> Tako se spominja, da so s kolegi ostali sami »v sredi med svojimi nebogljenimi prizadevanji, resnično usmerjenostjo in usmerjenostjo, ki naj bi bila nova«.<sup>37</sup> Ob tem je vsak od Osterčevih študentov iskal svoj glas in svojo pot. Do novih stilnih tokov je bil še najbolj zadržan prav Lipovšek; Danilo Švara, Franc Šturm, Pavel Šivic, ki ga je sam Lipovšek označil, da je šel v zadnjih letih »po poti najradikalnejših eksperimentatorjev«,<sup>38</sup> in Primož Ramovš so bili veliko bolj odprti za nove kompozicijske tehnike. V Lipovškovi glasbi pa je vprašanje »modernega izraza« omejeno na vedno močnejše razgrajevanje tonalnosti do končne uporabe atonalnosti, ki se v zadnji skladateljevi atonalni skladbi simbolično sklene s C-durovim akordom. Po drugi strani so njegovi kolegi raziskovali serialne tehnike in aleatoriko. Ramovš pa je pisal tudi kompozicije, v katerih so nosilci izraza zvočne ploskve.

V skladateljevih zapisih o glasbi in kompozicijskem procesu izstopajo tri ključne misli: prvič, da mora skladatelj izhajati iz svoje notranjosti in je torej treba

---

35 Marijan Lipovšek, »Poti slovenske glasbe,« *Ljubljanski zvon* 55, št. 5 (1935): 279.

36 Križevcov, »Pogovor z Marijanom Lipovškom,« 6.

37 Prav tam, 7.

38 Marijan Lipovšek, »Slovenska klavirska glasba,« *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 74.

slediti notranjemu navdihu; drugič, da mora biti vsak kompozicijski proces utemeljen in da se ne sme ničemu novemu slediti samo zato, ker je novo; in tretjič, da mora kompozicija sloneti na trdni obliki oziroma kompozicijski metodi. Lipovšek je menil, da je »glasba najduhovnejši in torej najsplošnejši izraz notranjega doživljanja,«<sup>39</sup> in je to misel razvil še naprej:

Vsako umetnostno snovanje temelji na treh osnovnih principih človeške duševnosti: na občutjih, čustvih in duhovnosti. Duhovnost je notranjost (središče pravega človeka, kjer se oglašava vest [...], organ, ki prejme navdihe) [...]. Nesmiselna je trditev, da jih [umetnine] opravljajo z golim razumom ali samo s čustvi. Duhovna miselnost preveja dela stvariteljev, zato so tudi mojstrovine.<sup>40</sup>

Ob tem je poudaril, da tudi čustvena komponenta ne sme biti odločilna: »Mislili smo, da je čustvovanje odločilno. Saj mogoče včasih je, ampak nikoli ni samo. Oblikovanje mora biti popolnoma osveščeno.«<sup>41</sup>

Po Lipovškovem mnenju so najpomembnejši skladatelji izhajali iz svoje notranjosti in so bili zato tako izvirni v svoji ustvarjalnosti: »Ti velikani so si izoblikovali svoj način dela, kakor jim je narekovalo njihovo notranje življenje, in ta način je čisto individualen.«<sup>42</sup> Dodal je, da so »veliki mojstri poiskali vselej lastnih izraznih sredstev, ker so samo ta mogla ustrezati vsebini svojih ustvarjalcev. To, kar ima tak mojster povedati, vklene v svoje, le sebi lastne besede, ki prinašajo v verigi razvoja čisto gotovo nekaj izrazno novega.«<sup>43</sup> Sledenje notranjemu izrazu pa tudi zagotovi kakovost skladbe: »Človek stremlje seveda zmeraj k večji notranji resnici, ker ta jamči za pravo vrednost skladb. Ne more je vedno doseči. Kadar pa jo doseže, ima zagotovilo, da bo prej ali slej prišla ta resnica na dan. To se pravi, da bo skladba ostala.«<sup>44</sup>

Notranji svet, o katerem Lipovšek toliko govori in iz katerega izhaja, je bil pri njem tesno navezan na izročilo in tradicijo zahodnoevropske klasične glasbe. Lipovšek je bil velik poznavalec klasičnega repertoarja. Njegovo občudovanje glasbenih del klasikov je raslo vse od otroštva. O tem ne govori samo njegovo poznavanje klavirske literature, pač pa razgledanost po celotnem repertoarju, ki jo nakazujejo sezname (danes hranjeni v njegovi zapuščini v Glasbeni

---

39 Lipovšek, »Poti slovenske glasbe,« 279.

40 Prav tam, 280.

41 Kričevcov, »Pogovor z Marijanom Lipovškom,« 6.

42 Lipovšek, »Poti slovenske glasbe,« 279.

43 Marijan Lipovšek, »Naše koncertno življenje in njegova kulturna politika,« *Ljubljanski zvon* 58, št. 6 (1938): 369.

44 Šivic, Spremnjena beseda k izdaji *Odisej*, 5.

zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice), v katerih so navedene partiture, ki jih je imel v lasti. Lipovšek je čutil globoko zavezanost tej tradiciji, zato se ji po mojem mnenju nikoli ni mogel odpovedati, saj je bila del njegovega notranjega sveta. To se močno odraža v njegovi ustvarjalnosti, in sicer ne le v navezavi na tradicionalne oblike in zvrsti klasične glasbe, pač pa tudi v tem, da njegov opus odseva mojstrovine prejšnjih stoletij. Tako sta dve rapsodiji za violino in klavir odsev Bartókovih dveh rapsodij za violino in klavir, ciklus *Sedmi samospevov na pesmi iz ciganske poezije* lahko povežemo s ciklusi *Ciganskih pesmi* Dvořáka in Brahmsa, ciaccona v zadnjem stavku *Sonate za violino solo* spominja na Bachovo znamenito ciaccono iz *Partite št. 2 v d-molu*, medtem ko Gregor Pompe opozarja na asociacijo ciklusa *Pesmi iz mlina* na znameniti Schubertov ciklus samospevov *Lepa mlinarica*. Podobnosti se tukaj ne končajo, v Lipovškovih skladbah namreč najdemo celo vrsto »citativ« klasičnih del. Citat Mozartove *Jupitrove simfonije* na primer zazveni v *Drugi suiti za godala*; Matjaž Barbo izpostavlja, da tema *Prve sonate za violino in klavir* od daleč spominja na temo Brahmsove *Četrte simfonije*;<sup>45</sup> Danilo Pokorn pa opozarja, da Lipovšek zborovsko uglasbitev pesmi Josipa Murna *Letski motiv II* prične z istimi toni kot Marij Kogoj v svoji priredbi.<sup>46</sup> Ob tem se ne zdi več naključje, da v 33. taktu simfonične pesnitve *Domovina* slišimo znameniti motiv iz dveh akordov z začetka simfonične pesnitve *Tako je govoril Zarathustra* Richarda Straussa, ne preseneti niti, da na začetku skladbe *Toccata quasi apertura* pihala prinesejo motiv z okrasom iz znamenite Bachove *Toccate v d-molu*. Lipovšek je iz te glasbe črpal navdih; nanjo je bil preveč navezan, da bi jo lahko negiral, se ji odpovedal ali prekinil stik z njo, kar so sicer počeli nekateri njegovi sodobniki.

Lipovšek nikoli ni prevzel dodekafonskih tehnik. V njegovem opusu ni moč najti niti ene skladbe, ki bi bila konstruirana z dodekafonsko tehniko, kaj šele, da bi skladatelj prepustil, da bi vse parametre determinirale vrste. Odklonilni odnos do tega verjetno izhaja iz prej omenjenega prepričanja, da je komponiranje plod občutij in umskih operacij: »Zahod pa se je ujel v lastno nespametno učenost [...]. Zavedajmo pa se, da bo ostala živa skozi tokove časa samo tista muzika, ki nosi v sebi sokove iz radosti [...], ki se rodi iz prekipenja življenja, a ne iz suhe konstrukcije.«<sup>47</sup> Nasprotoval ni le serialnim tehnikam, pač pa je bil v svoji ustvarjalnosti enako odklonilen do vseh kompozicijskih novosti, ki jih je prinesla avantgarda. Tako ni preizkušal aleatorike, ni

45 Matjaž Barbo, »Iz komornega opusa Marijana Lipovška,« v: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 110.

46 Danilo Pokorn, »Odmev poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi,« *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 128.

47 Marijan Lipovšek, »O našem glasbenem življenju,« *Slovenska glasbena revija* 1, št. 1 (1952): 3.

eksperimentiral z zvočnimi ploskvami in ni uvajal razširjenih izvajalskih tehnik. Kot eno najnaprednejših potez v njegovem opusu bi lahko tako izpostavili zgolj kakšen glissando. Zelo odklonilen je bil do emancipacije zvoka: »[S]aj lahko slišimo najzanimivejše zvoke, ki se porajajo umetniku prav v gotovih izrazih notranjih doživljanj, vendar zaradi njih samih ne bom pisal glasbe, saj glasba ni samo akustika!«<sup>48</sup>

Ob tem je bil skeptičen do težnje, da je treba skladati sodobno zavoljo same sodobnosti: »[V]edel pa sem tudi, da nekatera dela velikih svetovnih skladateljev niso drugo kakor le poizkusi in seganja po novostih, brez pravega pomena in brez prave glasbe.«<sup>49</sup> Trdno prepričanje, da vsa nova glasba ne bo preživela, izraža tudi Lipovškova največkrat citirana misel: »Ljubim moderno glasbo, vendar sovražim šarlatane in glasbene prevarante. Moderna glasba, ki jo imam jaz rad, bo že našla pot, da se pretolče, medtem ko bodo enodnevni poskusi, podobno kot gole konstrukcije, sami od sebe izginili.«<sup>50</sup>

Mladi Lipovšek je v tridesetih letih goreče zagovarjal izvedbo sodobnih kompozicij: »Samo s smotrnim izvajanjem sodobnih in modernih del pripomoremo k evoluciji v umetnosti. Samo na ta način smo vredni vseh stvaritev, ki nastajajo okrog nas, da jih izvajamo, poslušamo, presojava in s tem izbiramo ter uvrščamo v veliko stavbo glasbene kulture.«<sup>51</sup> Ta njegov moto pa je v šestdesetih letih prevzela mlajša generacija, medtem ko se je Lipovšek znašel na ustvarjalnem polu »tradicionalistov«. Ob tem je na neki ravni občutil tudi pritisk po uporabi novejših kompozicijskih tehnik – sam je potožil, da je v šestdesetih letih težko prišel do izvedb zaradi novih glasbenih struj. To se čuti predvsem v njegovih komentarjih k skladbam konec sedemdesetih in osemdesetih let. Njegovi zapisi se namreč berejo kot zagovarjanje ali že celo opravičevanje lastne tradicionalnosti. Leta 1978, ob krstni izvedbi dela *Antichaos*, je tako zapisal: »Razume se, da so poti takega skladanja zelo številne in tudi to bo držalo, da je zvočno gradivo lahko zelo daleč zunaj tonalnosti, pa vendar ni kaotično. Skladatelj se pač opira na tonalna izhodišča in to je njegov ustvarjalni nazor, do katerega, misli, ima pravico tudi ob sicer zelo drugačnih težnjah, drugačnem prepričanju in ravnanju.«<sup>52</sup> Nadalje ob krstni izvedbi *Sonate za violino solo* pravi: »Seveda se mnenje o violini kot o melodičnem glasbilu šteje danes za nazadnjaško, toda to skladatelja ni motilo, da

48 Lipovšek, »Poti slovenske glasbe,« 279.

49 Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 21.

50 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979), 156.

51 Marijan Lipovšek, »Marginalije o letošnji glasbeni sezoni,« *Ljubljanski zvon* 57, št 5–6 (1937), 274.

52 Marijan Lipovšek, Komentar k skladbi *Antichaos* v koncertnem listu, Simfonični orkester Radiotelevizije Ljubljana, 2. koncert zelenega abonmaja, 20. 12. 1978.



ne bi poskušal zložiti sonate v treh stavkih.«<sup>53</sup> Lipovšek se navkljub raznolikim pritiskom tako nikoli ni zares uklonil.

V petdesetih letih je na Lipovškovo ustvarjalnost vplivala estetika socialističnega realizma. Vendar, kot izpostavlja Aleš Nagode, je bilo Lipovškovo uklanjanje »navidezno« in si je na neki ravni vendarle nadel uporniško držo.<sup>54</sup> Tako je neposredno po koncu druge svetovne vojne uglasbil ciklus samospevov na besedila pesnika Mitje Šarabona, ki je bil po vojni zaradi političnih in ideoloških razlogov izobčen iz kulturnega življenja. Lipovšek je kasneje uglasbil še en ciklus samospevov na njegovo poezijo. Najbolj posrečena in drzna pa je bila uglasbitev kanate *Orglar* leta 1950, ko se je odzval na natečaj Ministrstva za kulturo za uglasbitev poezije Franceta Prešerna. Lipovšek je namreč izbral ravno pesem *Orglar*, ki govori o pravici do svobode umetniškega izražanja. Borut Smrekar izpostavlja, da je bila skladba »zagotovo provokacija, saj gre za hvalnico svobodi in raznovrstnosti umetniškega izražanja v času najhujše politične in estetske represije«.<sup>55</sup> Predvsem z vidika izvedbe je bila na nek način problematična tudi uglasbitev poezije Vinka Beličiča v petih skladbah za zbor *Pesmi o naši deželi*. Beličič je po koncu vojne zbežal iz Jugoslavije, odvzeli so mu jugoslovansko državljanstvo, njegova dela pa so bila prepovedana vse do osamosvojitve Slovenije. Medtem ko je bil Beličič v izgnanstvu, sta si z Lipovškom dopisovala, saj je slednji želel stopiti v stik z njim v zvezi z uglasbitvijo njegovih pesmi. Takole je pisal Lipovšek: »Toda v tistih letih (1976) so bili vodilni v RTV in seveda tudi drugod zelo ‚alergični‘ na take zadeve, za njimi pa poslušno tudi glasbeniki, da o uradnikih sploh ne govorimo [...]. Seveda sem povedal, [...] da so mi bile pomembne samo pesmi in njihova vsebina. Vendar sem iz ozračja, ki je nastalo okrog mene, čutil, kako gledajo na pesmi – in seveda mene.«<sup>56</sup> Na izvedbo so pesmi čakale več kot desetletje.

Pomemben del skladateljeve inspiracije je bila ljudska glasba, ki ga je navduševala od mladosti: »Ko sem od sedmega leta igral klavir, sem se utapljal v narodne pesmi kot v najresnejšo glasbo.«<sup>57</sup> Navezovanje na ljudsko glasbo je bilo v njegovem ustvarjanju prisotno vse do njegovih poslednjih kompozicij. Lipovšek pa ni napisal samo skladb, ki neposredno obdelujejo gradivo ljudskih pesmi, pač pa tudi mnoga njegova popolnoma »abstraktna« instrumentalna dela črpajo navdih iz ljudske tematike, tako zavestno kot podzavestno.

53 Marijan Lipovšek, Komentar k skladbi *Sonata za violino solo* v koncertnem listu, Koncertni atelje DSS, 30. 1. 1984.

54 Nagode, »Samospevi Marijana Lipovška«, 72.

55 Borut Smrekar, »Marijan Lipovšek: Kantata *Orglar*«, v: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 147.

56 Beličič, »Z glasbenikom Marijanom Lipovškom«, 228.

57 Lipovšek, *Steze, skale in smučiča*, 14–15.

Pri obdelavi ljudskih pesmi je vedno stremel k temu, da je vanje vdahnil nekaj svojstvenega, novega. Ostro je kritiziral enostavne harmonizacije, ki ljudski pesmi niso dale nič novega: »S harmonizacijo – seveda ne čitalniško, ki kvari okus – temveč s stilno, t. j. s tisto, ki ustreza umetnostnemu okolišu pesmi, jo opredelimo glasbeno-zgodovinsko; s primerno glasbeno formo, ki je zrcalo stvarnega dogajanja okoli dotične pesmi, pa ji razložimo vsebino in notranji ter zunanji potek dejanja.«<sup>58</sup> Najbolj je cenil tiste skladatelje, ki so to dosegli: »Tisti, ki oživljajo narodno pesem, da nastaja iz nje novo izrazno sredstvo, so duhovni stvaritelji v višjem pomenu.«<sup>59</sup>

---

58 Lipovšek, »Poti slovenske glasbe,« 278.

59 Prav tam.



### 3 Analize skladateljevih del

Jedro monografije sestoji iz analiz skladb, ki razkrivajo skladateljeve temeljne kompozicijske prijeme in razvoj njegovega sloga. Analize si sledijo načeloma v kronološkem vrstnem redu nastanka skladb. Ker je skladatelj pri obravnavi instrumentalne glasbe uporabljal drugačno kompozicijsko logiko kot pri vokalni glasbi in ker je hkrati ustvarjal v različnih slogih, tok besedila mestoma odstopa od eksaktne kronologije, da bi bilo tem premikom nekoliko lažje slediti. Skladbe so obravnavane v sklopu petih poglavij. Vsako zaobjema približno deset let skladateljevega ustvarjanja, daljše je le prvo poglavje, ki pokriva njegova študijska leta. Zamejitve poglavij deloma sovpadajo z bistvenimi kulturnodružbenimi okoliščinami, ki so vplivale na skladateljevo ustvarjanje, kot tudi s premiki v njegovem kompozicijskem slogu.

#### 3.1 Od dvajsetih let do konca druge svetovne vojne

Prve skladbe Marijana Lipovška so bile skladbe za klavir. Najstarejšo ohranjeno, priredbo ljudske pesmi *Ko psi zalajajo*, je napisal, ko je bil star okoli deset let. Priredba je preprosta in zvesto sledi melodiji ter obliki ljudske pesmi. Prvi del skladbe je le harmoniziral, v drugem, hitrejšem delu skladbe pa je melodiji dodal značilno plesno spremljavo v levi roki – na prvo osminko basov ton akorda in na drugo osminko cel akord v višjem registru. Ohranjena je tudi skladba *Fantazija za klavir* iz leta 1922, ki jo skladatelj omenja v svojem življenjepisu. Skladbo je podaril svojim staršem kot božično darilo, ob skladanju pa se je zgledoval po »pomembnih klavirskih klasikih«, ki jih je spoznaval pri pouku klavirja.<sup>60</sup> *Fantazija* je zgrajena iz krajših nepovezanih odsekov, od katerih je vsak v drugi tonaliteti. V vsakem odseku nastopi kratka melodija v desni roki, v levi roki pa razloženi akordi ali Albertijev bas. Skladbo uvaja počasen del v c-molu, sledi kratek odsek, ki ga zaznamujejo hitre lestvične pasaže, in nato še odsek, v katerem se sekvenčno ponavlja en motiv, nato sledi ponovitev uvodnega dela. Zaključni del skladbe zopet zaznamujejo lestvične pasaže, skladba pa se konča v A-duru z »zmagoslavno« temo s punktiranim ritmom v obeh rokah. Harmonija je tradicionalna in omejena na tri glavne stopnje. Glasbene značilnosti *Fantazije* in tudi sama motivika skladbe nakazujejo, da se je skladatelj pri njenem ustvarjanju zgledoval po Mozartovi

---

60 Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška,« 14.

*Fantaziji v d-molu*, KV 397. *Fantazijo* je kasneje instrumentiral za orkester. Razložene akorde in lestvične pasaže je kot osnovne gradnike uporabil še v eni skladbi za klavir iz istega leta, kratki *Uspavanki*.

Drugačno glasbeno podobo izkazujejo skladbe za klavir *Brzpolka*, *Angleški valček*, *Tempo di marcia* in *Tempo di tango* iz leta 1925. Že naslovi skladb nakazujejo plesni karakter. Te kratke skladbe imajo rudimentarno ritmično in melodično shemo ter metrum, ki je značilen za določeni ples. Tako ima angleški valček v levi roki značilno shemo težka doba (basov ton akorda) – lahka doba – lahka doba. *Brzpolka* in *Tempo di Marcia* imata značilne elemente polke: obliko s triom (ABA (da capo)) in v levi roki specifično metrično shemo, pri kateri je poudarjena prva osminka z basovim tonom akorda, na drugo osminko pa padejo toni akorda v višjem registru. Ta spremljava se skozi celo skladbo ponavlja v izmenjevanju tonike in dominante. Tudi *Tempo di tango* je oblikovan v preprosti tridelni pesemski obliki, ki pa je malce zanimivejša zaradi modulacij. Nastanek teh skladb lahko povežemo z dejstvom, da je Lipovšek istega leta začel delati kot spremljevalec plesov in je potreboval tovrstni repertoar.

V tem obdobju je Lipovšek napisal svoje prve orkestralne skladbe, in sicer za orkester društva Preporod. Leta 1925 je zložil *Suito Dan*, ki ima stavka *Poldne* in *Jutro*.<sup>61</sup> Dve leti kasneje je dodal še stavek *Večer*. Pri oblikovanju vseh treh stavkov se je skladatelj naslonil na obliko ABA. Dosledne ponovitve dela A se sicer držita le drugi in tretji stavek, medtem ko je v prvem delu ponovitev A malo spremenjena. Glasbeni stavek je preprost. Tekstura stavkov je homofona, v ospredju so melodične misli s preprosto spremljavo. Potek stavkov temelji na ponavljanju motivov oziroma tem. Tako je v prvem stavku pomemben kratek motiv kvinte, ki ga srečujemo skozi cel stavek. Drugi stavek zaznamuje ponavljanje pasaže šestnajstink v flavti, medtem ko si skozi cel tretji stavek različni inštrumenti izmenjujejo dolgo spevno melodijo. *Suita Dan* je Lipovškova najbolj »romantično« zveneča kreacija in je najbrž nastala po zgledu verističnih opernih del, nad katerimi so se takrat navduševali mladi glasbeniki v orkestru.<sup>62</sup> Tudi *Nočna pesem*, ki naj bi nastala okoli leta 1925, izkazuje podobne značilnosti.<sup>63</sup> Najverjetneje je tudi prej omenjeno *Fantazijo* instrumentiral za isti orkester.<sup>64</sup>

61 Datacija stavkov *Poldne* in *Jutro* se opira na podatke v diplomski nalogi Žive Ploj, ki je imela dostop do obeh rokopisnih partitur. V NUK-u sta namreč ohranjena le partitura in klavirski izveček tretjega stavka *Večer*, ki ima datacijo 24. 2. 1927.

62 V sklopu društvenih prireditev so celo želeli uprizoriti Mascagnijevo *Cavallerio rusticano*, vendar jim podvig žal ni uspel.

63 Datacija se opira na seznam glasbenih del skladatelja, ki ga je pripravila Alenka Bagarič.

64 V NUK-u je ohranjena partitura za skladbo za orkester *Fantazija*. Gre dejansko za instrumentacijo skladateljeve istoimenske klavirske skladbe. Ohranjen je prepis partiture za orkester, ki nosi letnico 1940. Ohran-

V tem obdobju so začele nastajati tudi prve zborovske stvaritve. Leta 1926 je za mešani zbor uglasbil pesem *Poslednje pismo* Antona Aškerca. Načeloma je enemu zlogu pripisal en ton, da je besedilo jasno podano in lahko razumljivo. Tekstura je homofona, harmonija pa sledi funkcijski logiki. Redki kromatični postopi in disonance nastopijo, ko želi skladatelj poudariti besedilo (npr. v taktu 13 besedo »strašni« uglasbi s kromatičnim postopom; v taktih 32 in 33 pri besedah »črn pečat« uporabi zmanjšani septakord sedme stopnje). Leta 1927 je napisal skladbe za mladinski zbor s klavirjem: *Ko smo spali*, *Pri zibelki* in *Večer*. *Ko smo spali* in *Pri zibelki* imata podobno zasnovo: prvi del besedila je Lipovšek uglasbil unisono za celoten zbor, nato pa je zbor razdelil na dva glasova, ki večinoma potekata paralelno v tercah in sekstah. V pomoč zboru je skladatelj klavirju dodelil melodijo pevske linije, ki jo je harmoniziral.

Isto obdobje je prav tako spodbudilo nastanek prvih samospevov. Leta 1926 je napisal samospeva *Zvečer* in *Prva pomlad* na pesmi Otona Župančiča ter samospev *Abend*.<sup>65</sup> Samospeva *Zvečer* in *Prva pomlad* je pozneje vključil v zbirko *Devet samospevov*. Zdi se, da je bil Lipovšek v prvih samospevih osredotočen predvsem na glasbeno »slikanje« vsebine pesmi. Tako glasba samospeva *Prva pomlad* izraža lahkotnost besedila, ki govori o prebujanju narave in dekliške ljubezni. Kontrast dura in mola je skladatelj uporabil »dramaturško«: skladba se začne v duru, saj besedilo govori o prebujanju pomladi, ko omenja zimo in mraz, pa modulira v mol. Harmonija je tradicionalna in vključuje le malo harmonsko tujih tonov v obliki menjalnih ali prehajalnih tonov. Melodija glasu je deklamativne narave. Skozi celotno skladbo slišimo ostinato iz šestnajstink, ki si bodisi izmenjavajo tone v najrazličnejših intervalih bodisi sledijo v lestvičnem postopu. Tudi v tem ostinatu lahko uzremo skladateljevo težnjo k glasbeni izpovedi besedila – kot tonsko slikanje nemira in drhtenja. Tonsko slikanje se kaže tudi v samospevu *Abend*. V tem samospevu je Lipovšek uglasbil pesem kitajskega pesnika Li Tai Poja *Skrivnostna flavta* (*Die geheimnisvolle Flöte*) iz zbirke nemških prevodov orientalske poezije *Kitajska flavta* (*Die chinesische Flöte*) Hansa Bethgesa. Besedilo »ko prinese veter pesem oddaljene flavte (trug der Wind mir Das Lied einer entfernten Flöte zu)« je zasnoval v pentatoniki, v spremljavi pa je melodijo podvojil z vzporednimi kvartami (gl. prim. 1).

jen je tudi prepis partiture *Nočne pesmi*, ki je nastal istega leta. Instrumentacija obeh skladb je verjetno nastala že prej.

65 Datacija samospevov *Zvečer* in *Prva pomlad* se opira na avtograf skladb, medtem ko se datacija samospeva *Abend* opira na seznam skladateljevih del Alenke Bagarič.

Primer 1: Pentatonika in vzporedne kvarte v samospevu *Abend*, takti 11–14

Tonsko slikanje lahko uzremo tudi v samospevu *Zvečer*. V prvem delu, ki govori o svetli zarji, se v klavirski spremljavi vrši počasno sosledje akordov, postavljenih v visok register. K eteričnemu zvenu počasnih akordov poleg visokega registra prispeva konstrukcija samih akordov, saj v njih slišimo disonančni interval sekunde. Skladatelj pa uporabi tudi akord, zgrajen iz kvart. Akordi ne sledijo povsem funkcijski logiki, pač pa se pri njihovem povezovanju spreminjajo le nekateri toni, medtem ko drugi obležijo (gl. prim. 2). Gibanje spremenjenih tonov narekujejo kromatični zdrs. Lipovšek je tako razširil harmonski jezik, še vedno pa prevladujejo terčno grajeni akordi in tudi tonalno središče je jasno. Podoben odstop od tradicionalne harmonije najdemo tudi v samospevu *Tebi* iz leta 1927. Ogrodje sestavlja tradicionalna harmonija, ki je obarvana. V spremljavi, zgrajeni iz arpedžiranih akordov, tako najdemo več popolnih ali nepopolnih nonakordov in alterirane akorde. V tem samospevu je harmonsko »obarval« celo pevsko linijo. V prvi frazi je kromatično alteriral en ton, frazo pa je tudi zaključil z nepričakovanim intervalom tritonusa. Lipovšek je že v svojih prvih samospevih uspel zelo dobro prenesti vzdušje besedila v glasbo. Vokalno linijo v samospevih je zasnoval deklamativno, medtem ko je nosilec glasbenega izraza klavir.<sup>66</sup>

Primer 2: »Eterična« akordska spremljava v samospevu *Zvečer*, takti 1–5

66 Nagode, »Samospevi Marijana Lipovška,« 70.

V samospěvu *Melanholija*, napisanem na besedilo Alojza Gradnika, je skladatelj harmonijo še bolj razširil. V klavirski spremljavi prevladuje akordsko gibanje, ki vsebuje veliko alteriranih septakordov, kvintakordov z dodano sekundo, nonakordov in celo nepopolnih undecimakordov. Znotraj skladbe se hitro vršijo modulacije. Poleg tega je zamajan tudi občutek osnovne tonalitete (e-mol). Skladba se začne z alteriranim akordom *e-gis-b-dis* in se tudi konča s septakordom, postavljenim na toniki. Melanholični občutek skladbe skladatelj doseže z izrazito deklamativno oblikovano pevsko linijo v dolgih notnih vrednostih in z nizkimi toni v glasu ter s počasi menjajočimi se akordi. V predelu, kjer je pospešeno gibanje v glasu (pri uglasbitvi besed »o tresočih rokah in notranji bolečini«), je spremljava v klavirju zgrajena iz akordov, sestavljenih iz septim oziroma sekund, njihovo gradnjo pa narekuje logika naraščajoče lestvice.

V samospěvu *Osamljena* iz leta 1930 je skladatelj stopil še korak dlje v opuščanju tradicionalne harmonije. Opustil je namreč uporabo predznakov. Že tri-taktni klavirski uvod nakaže, da smo na neznanem harmonskem terenu, saj prinese melodijo z devetimi toni, ki nikakor ne sodijo v eno lestvico. V uvodu najdemo kromatično sosledje tonov, fraza pa se zaključi s tritonusom. Terčno grajeni akordi so zvečani in zmanjšani, skladatelj pa je posegel tudi po kvartni harmoniji (gl. prim. 3). Pogosto slišimo sozvenenje intervalov septime, sekunde in none. Aleš Nagode izpostavlja, da je ta samospěv višek skladateljevega razvoja proti svobodni tonalnosti v samospěvih in da je najverjetneje nastal pod mentorstvom Slavka Osterca.<sup>67</sup>

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Osamljena'. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment for measures 1-3, with a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand, both featuring chromatic movement and triplets. The second system shows the vocal line entering in measure 4 with the lyrics 'Na ten-no mod-rem ne-bu me-sec sve-ti'. The tempo/mood is marked 'molto legato, quasi recitando'.

Primer 3: Začetek samospěva *Osamljena*, takti 1–7

67 Prav tam, 71.

Pod budnim očesom Slavka Osterca je zagotovo nastal tudi *Godalni kvartet v f-molu*.<sup>68</sup> Kot pravi Lipovšek, je godalni kvartet »najboljša šola tudi za študenta, ki se šele loteva pomembnejših poskusov v težavni nalogi vsestransko urejenega skladanja«, in tako je v času študija kompozicije pri Ostercu konec leta 1930 pričel snovati svoj prvi kvartet.<sup>69</sup> V tej kompozicijski »nalogi« je bil poudarek predvsem na linearnem vodenju glasov in usvojitvi strogega stavka fuge ter na izraziti motivični povezanosti stavkov. V harmonski gradnji je Lipovšek sledil Osterčevi prosti tonalnosti. To pomeni, da se konceptu tonalnosti ni čisto odrek, jo je pa dodobra popačil. To je dosegel tako, da je obdržal nek osrednji ton, ki deluje kot tonika. Uporabil je tudi »čiste« terčno zgrajene akorde, ki pa ostajajo v manjšini. Pogostejša so namreč druga tvorjenja sozvočij: terčnim akordom dodaja sekunde ali akorde gradi iz terce in sekund ali pa akorde gradi z nizanjem sekund (ki so sicer največkrat razporejene med glasovi kot septime).

Kvartet sledi tradicionalni štiristavčni shemi, pri čemer je prvi stavek v sonatni obliki, sledi počasni stavek, tretji hitri stavek v tridobnem metrumu in zadnji stavek, ki je zopet oprt na sonatno obliko. Prvi in četrti stavek si je skladatelj zamislil kot kombinacijo sonatnega principa in fuge. Prvi stavek se začne z uvodom, ki je motivično zelo pomemben, saj se njegova vsebina pojavlja v nadaljevanju stavka (prvi trije toni so podlaga za drugo temo, motiv osmink pa za temo fuge) in v preostalih stavkih. Namesto prve teme je skladatelj uvedel fugatni odsek. Temo predstavi prva violina, odgovor v violi ni tonalno spremenjen, ampak je identično ponovljen. Prehod v drugo temo prinese motivično gradivo uvoda. Sonatna (druga) tema je zastavljena tradicionalno v dominantni tonaliteti (c-mol). Predstavitvi druge teme sledi izpeljava – najprej materiala iz fuge in nato materiala sonatne teme. Sledita repriza fuge in repriza stranske teme, transponirane v osnovno tonaliteto. Skladatelj na tem mestu še enkrat ponovi izpeljavo fuge. Stavek zaključi koda, ki vsebuje material uvoda. Počasni drugi stavek je zgrajen polifono v obliki fuge, njegova oblika sledi shemi ABA. Sherzo je motivično izpeljan iz uvoda k prvemu stavku, v delu B pa je v ospredju bolj lirična melodija, izpeljana iz teme fuge prvega stavka. Finale skoraj popolnoma sledi shemi prvega stavka, le da tukaj reprizi druge teme takoj sledi koda.<sup>70</sup>

68 Marijan Lipovšek, »S stališča lastnih skladb,« tipkopis, mapa Koncertni komentarji – lastne skladbe, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK, 3.

69 Prav tam. Datacija se opira na rkp. skico.

70 Ohranjena je rkp. skica, kjer je skladatelj izpisal naslednjo shemo:

A Ekspozicija (fuga)  
(modulacija) medigra  
B stranska tema (sonata)  
C 1. izpeljava (fuga)  
D 2. izpeljava (sonatna)

Leta 1932 je ob zaključku mojstrske šole pri skladatelju Josefu Suku napisal *Rondo za godalni kvartet*. Terčno grajeni akordi se v tem rondou pojavljajo le še mestoma in močno izstopajo v sicer popolnoma atonalno zastavljenem stavku. Sozvočja tukaj nastajajo kot posledica linearnega vodenja glasov. V času bivanja v Pragi je obiskoval tudi tečaj za dvanajsttotsko in četrtonsko glasbo pri Hábi, vendar Lipovšek pri komponiranju *Rondoja* ni uporabil dodekafonske tehnike.

Leta 1939 je nadaljeval izpopolnjevanje v kompoziciji pri skladatelju Alfredu Caselli v Rimu. Casella je sodil med vodilne italijanske skladatelje, ki so med obema vojnoma v svojo glasbo vpeljevali nove kompozicijske koncepte.<sup>71</sup> V času, ko je Lipovšek študiral pri Caselli, pa je slednji že opustil ekspresionistični slog. Poslovil se je od atonalnih poizkusov in se vrnil k tradicionalni harmoniji, ki jo je le mestoma »obarval« z disonancami in s kromatiko.<sup>72</sup> Stremel je k uporabi baročnih in klasicističnih oblik ter k baročnemu oblikovanju tem.<sup>73</sup> Lipovšek je pod Casellovim mentorstvom napisal *Prvo suito za godala*, ki povsem odraža mentorjeve kompozicijske rešitve. Tako tudi v suiti združuje klasicistične in baročne prvine, v harmonski govorici pa se bistveno oddalji od harmonske podobe *Godalne kvarteta* in *Rondoja za godalni kvartet* in le mestoma uporablja disonance in alterirane akorde. Prvi stavek se tako na primer začne popolnoma diatonično in začne modulariti šele v 17. taktu.

Suita sicer sledi značilni štiristavčni shemi simfonije. Ogrodje suite je torej klasicistično, medtem ko je glasbeni jezik neobaročni. Skladba se namreč začne s temo, zgrajeno s ponavljanjem vzorca iz osmink in šestnajstink, ki se neumorno izpeljuje in razvija. Ko se v violinah in violah tema izpoje, jo v obliki kanona ponovijo violončeli in basi. Način konstrukcije teme in imitacija v glasovih sta izrazito baročna postopka. Obenem se izkaže, da je poglobitni koncept gradnje prvega stavka imitacija glasov: ko se tema začne, jo violine in viole izvajajo hkrati, v nadaljevanju stavka pa tema nastopa v posameznih glasovih z zamikom (gl. prim. 4). Skozi stavek tako sledimo prepletanju glasov, ki se med seboj lovijo s ponavljanjem prve teme. Ti zamiki vstopov glasov so konstruirani tako, da pri tem včasih nastanejo ostre disonance. Skladatelj na posameznih mestih tudi

---

E repriza A fuga ponovitev

F repriza B (T) sonata I.

G Coda. II.

Oznake delov je skladatelj vnesel tudi v parte, tako da je shemi zelo lahko slediti.

71 John C. G. Waterhouse in Virgilio Bernardoni, »Casella, Alfredo,« v: *Grove Music Online*, dostopano na naslovu: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005080> (citirano 7. 12. 2017).

72 Prav tam. Corinne M. Salada, »"A Music Unquestionably Italian in Idiom": Nationalism as an Evolutionary Process in the Music of Alfredo Casella«, magistrska naloga (Univerza Amherst v Massachusetts, 2012), dostopano na naslovu: <https://scholarworks.umass.edu/theses/855>, (citirano 13. 1. 2017), 27 in 57.

73 Prav tam.

namenoma zaustavi hitro gibanje in vpelje disonanco, kot na primer v taktu pred številko 4, ko je disonanca posledica kromatičnega padanja tonov v basih in violončelih. Poleg tega uporablja tudi alterirane akorde. V točki 5 nastopi druga tema, ki je zelo sorodna prvi. Temo spremlja ponavljanje vzorca šestnajstink v drugih violinah. Ostinato se v nadaljevanju pojavlja na drugih tonskih višinah in ob stiku z drugimi glasovi zopet mestoma ustvarja disonance (štirje takti pred točko 6). Zelo kratki izpeljavi sledi repriza v točki 8.

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Double Bass

*f* *pp subito*

Primer 4: Imitacijska obravnava prve teme v prvem stavku Prve suite za godala, takti 36–39

Drugi stavek je po obliki preplet med rondojem in variacijsko obliko oziroma po poimenovanju Andreja Rijavca »variacijsko rondojska forma«. <sup>74</sup> To je Lipovško-va priljubljena oblikovna rešitev, v njegovem opusu jo namreč zelo pogosto srečamo. Prvemu nastopu teme sledijo njene ponovitve, ki se največkrat začnejo identično, v nadaljevanju pa jih skladatelj variira in transformira (gl. prim. 5). Tudi v tem stavku Lipovšek »obarva« harmonijo, tako da kvintakordom dodaja sekunde, večkrat vpelje sozvočja male septime, pogosto uporablja nonakorde in mestoma vpelje kakšen motiv s kromatičnim gibanjem (npr. pri točki 2).

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Double Bass

*Adagio non troppo* *p*

<sup>74</sup> Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 160.



1 a tempo  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Double Bass

5 *Meno adagio del Tempo I.*  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Double Bass

*Primer 5: Tema in primer dveh njenih variiranih nastopov v drugem stavku  
Prve suite za godala*

V tretjem stavku tridelno pesemsko obliko popestri tako, da v zadnjem delu združi elemente delov A in B. Stavek se začne v c-molu, a z nekoliko zamajanim občutkom tonalitete, saj se nenehno pojavlja harmonsko tuji ton *e*, ki se konstantno izmenjuje s tonom *es*. V točki 3 spet zaslišimo tovrstno kromatično nihanje, tokrat se tona izmenjujeta v osminkah. Gibanje osmink skladatelj ohrani kot ostinato, ki z melodijo v violah mestoma ustvarja disonance, pojavlja pa se skozi celoten del B do točke 7, ko nastopi ponovitev dela A. V četrtem stavku se povrne vzdušje »perpetuum mobile« iz prvega stavka. Stavek je v sonatni obliki z dvema temama, ki sta si zopet zelo sorodni in sestavljeni iz osmink in šestnajstink. Podobno kot v prvem stavku si glasovi temi izmenjujejo in ju prinašajo z zamikom. Zlasti prvi, tretji in četrty stavek povezuje zelo sorodna motivika.

Tudi *Simfonijo* je Lipovšek začel komponirati v času študija pri Caselli. Kompozicijski proces je bil dolgotrajen: pisati jo je začel novembra 1939 in do januarja 1941 je zasnoval vse štiri stavke,<sup>75</sup> nato pa je komponiranje simfonije opustil do konca vojne in se šele takrat lotil predelave. Redigiral je izpeljavo in kodo v prvem stavku, osrednji del drugega in tretjega stavka ter skoraj celotni četrti stavek.<sup>76</sup> Z redakcijo je končal leta 1949, ko je bila skladba tudi prvič izvedena. Ko je *Simfonija* leta 1970 doživela ponovno izvedbo, jo je zopet dodelal in partituro pripravil za izdajo. Vanjo ni vključil četrtega stavka, saj z njim ni bil zadovoljen.

Sam skladatelj je povedal, da glasba *Simfonije* izraža »naelektreno«<sup>77</sup> vzdušje vojne v Evropi. Prvi stavek je zasnoval v sonatni obliki s tremi temami. Prvo temo prinese oboa, zaznamuje pa jo punktiran ritem. Ko vstopijo ostali inštrumenti, prevzamejo punktirani ritem, vendar ohranijo le ritmično podobo, ne pa tudi intervala sekunde. Ko v osmem taktu skoraj cel orkester ponovi ta ritmični vzorec, zaslišimo jasno aluzijo na militantno glasbo. Med prvo in drugo temo ni prehoda: ko se izpoje ponovitev teme v violinah, nastopi druga tema, ki je zaupana solo rogu. Tema je neizrazita, saj je sestavljena iz dolgih notnih vrednosti, melodično pa sledi gibanju razloženega akorda najprej navzgor in nato navzdol. Ta melodija se potem večkrat ponovi v drugih inštrumentih, spotoma pa se vzdušje glasbe stopnjuje do vrhunca v točki 6, ko druga tema nastopi v vseh pihalih in trobilih, godala temo spremljajo s hitrim lestvičnim gibanjem v šestnajstinkah, v timpanih pa slišimo militantni punktirani ritem. Napeto vzdušje se konča z reduciranjem zvoka na militantni punktirani ritem v timpanih. V točki 8 nato nastopi tretja tema, ki je spevnejša od prvih dveh in prinese kontrastno vzdušje. V zaključni skupini pa zopet slišimo drugo temo v pihalih in trobilih. Izpeljava je v primerjavi z reprizo zelo kratka. Njen osrednji del je zgrajen iz ponavljanja druge teme in militantnega punktiranega ritma, kar pomeni, da pravzaprav ne pride do pravega izpeljevanja materiala. Posledično Lipovšek v stavku ne doseže opaznejšega kontrasta oziroma ne pride do »dramatičnega«<sup>78</sup> zapleta, ki bi klical po razrešitvi. Stavek tako ni najbolj prepričljiv, poleg tega pa zaradi pogostega ponavljanja že tako neizrazite teme izpade monoton. Odločitev, da v ospredje postavi prav »težko«<sup>79</sup> temo v orkestrski »konjenici«, je bila zagotovo programske narave.

Tudi v drugem stavku skladatelj vpelje tri teme, ki so po karakterju in motiviki zelo sorodne temam prvega stavka. Spevno prvo temo prinese oboa. Druga

---

75 Pripis skladatelja v rkp. partituri četrtega stavka simfonije.

76 Prav tam.

77 Marijan Lipovšek, Komentar k izvedbi skladbe *Simfonija* v koncertnem listu, Simfonični orkester Slovenske Filharmonije, 2. koncert Oranžnega abonmaja, 12. in 13. 11. 1987.

tema je melodično neizrazita, sestavljena iz polovink in postavljena v pihala ter trobila ter je zelo podobna drugi temi prvega stavka. Tretja tema nas vrne v militantno ozračje prvega stavka, kajti celoten orkester v staccato artikulaciji ponavlja punktirani motiv osminke s šestnajstinko iz prvega stavka. Scherzo je zanimiv primer povezovanja različnih oblikovnih principov. Stavek sicer sledi shemi ABA, vendar jo popestri nepričakovani fugato na mestu tria. Za temo tria pa je skladatelj izbral kar začetno temo stavka. Stavek se tudi zaključi s fugatom na znova nekoliko spremenjeno začetno temo. Imitacijska obdelava začetne teme v triu tako deluje kot izpeljava, nastop teme sredi stavka in ob koncu stavka pa spominja na rondojski oblikovni princip.

V četrtem stavku je skladatelj združil principa rondoja in sonatne oblike. Tudi ta stavek ima tri teme, ki so z vidika invencije prepričljivejše od tem prvega stavka. Vseeno pa tudi četrti stavek kljub dobro zastavljeni tematiki učinkuje monotono, saj je sestavljen iz dolgih odsekov, v katerih se teme in posamezni motivi le ponavljajo. Skladatelj je simfonijo komponiral v razširjeni tonalnosti s kromatičnimi postopi in harmonsko tujimi toni, ki zamegljujejo tonalna območja. Po glasbenem izrazu to delo ni naslonjeno ne na baročni ne na klasicistični glasbeni izraz, pač pa deluje bolj kot dedič poznoromantičnih simfoničnih stvaritev. Vpliv Casellovega neobaročnega stila oziroma Osterčeve šole pa se kaže v monotematski zasnovi drugega, tretjega in četrtega stavka ter v uporabi fugatnih odsekov v zadnjih dveh stavkih.

Ob izvedbi leta 1987 se je skladatelj v koncertnem listu razgovoril o kompozicijskem procesu simfonije in izzivih, s katerimi se je srečeval ob komponiranju velike forme. Poudaril je, da ni imel dovolj znanja za tako zahtevno obliko in da je imel največ težav pri izdelavi izpeljav in kode, zlasti v četrtem stavku.<sup>78</sup> S četrtnim stavkom pravzaprav ni bil nikoli zadovoljen. Še več, zdi se, da se je velike forme za orkester v naslednjih letih izogibal. Lipovškove tri suite za godala sicer po obliki in vsebini sledijo simfonični shemi, vendar so po obsegu krajše od velikih simfoničnih del, pa tudi izpeljevalni proces, ki je pravzaprav osrednjega pomena v sonatnih stavkih simfonij, je v Lipovškovih stavkih minimaliziran. Komponiranja za orkester se je v naslednjih letih lotil le še izjemoma. Tako je napisal le še tri skladbe, ki so bile od samega začetka namenjene orkestru, nastale pa so v večletnih razmakih. Nobena od njih ni več dosegla razsežnosti simfonije.

Medtem ko je simfonija nedokončana ležala nekje v kakšnem predalu in čakala na prvo izvedbo, se je Lipovšek lotil komponiranja drugih skladb. Neobaročne tendence, ki jih je prevzel pri Caselli, se kažejo v treh klavirskih

78 Prav tam.

impromptujih, ki jih je napisal leta 1941. Impromptuji odražajo vpliv baroka oziroma klasicizma bodisi po oblikovni logiki bodisi po izbrani tematiki. *Prvi impromptu* je oblikovan po shemi ABA. Motivika dela A je motorična in odrezava. Del A je tudi zgrajen po baročnem principu gradnje stavka z neumornim konstantnim sekvenčnim ponavljanjem motiva, pri čemer gre za nenehno variiranje prvih dveh taktov skladbe. V delu B se hitri potek glasbe zaustavi s počasno spevno melodijo, vendar se izkaže, da je tudi del B motivično izpeljan iz dela A. Skladatelj meje tonalitete tukaj precej zabriše. Začetna tonaliteta stavka je fis-mol, vendar vključuje veliko harmonsko tujih tonov in kromatike ter sekundnih sozvočij. Tudi same modulacije se vršijo zelo hitro. Podobne harmonske karakteristike najdemo v drugem stavku, le da so disonance sekund oziroma septim pogostejše. Tudi *Drugi impromptu* sledi shemi ABA in je po izrazu baročen, saj je zanj značilna imitacijska izmenjava materiala med desno in levo roko. *Tretji impromptu* pa po drugi strani izkazuje klasicistični vzor. Oblikovan je kot rondo, klasicistični sta tako gradnja melodije kot spremljave. V desni roki imamo melodijo, v levi pa serijo spremljevalnih figur, značilnih za klasicizem: osminski lestvični postopi, razloženi akordi in Albertijev bas. V melodiji je veliko kromatičnega gibanja, toni spremljave pa z melodijo velikokrat tvorijo septime oziroma sekunde.

Leta 1942 je Lipovšek napisal dvajset kratkih skladbic za klavir, ki jih je namenil svojim otrokom. Izšle so v zbirki *Dvajset mladinskih skladb za klavir*. Gre za kratke pesmi, ki večinoma sledijo jasni tridelni shemi ABA. Kljub temu da so skladbe namenjene otrokom, je Lipovšek harmonijo ponekod vseeno popestril s kromatičnimi pasažami, kromatičnimi alteracijami tonov, stranskimi dominantami in hitrimi modulacijami. Skladatelj je povedal, da je želel glasbeno izraziti naravne pojave, predmete in osebe, ki jih srečamo na sprehodu po deželi.<sup>79</sup> V nekaterih skladbah, ki se nanašajo na konkretne primere iz zunajglasbenega sveta, lahko opazujemo tonsko slikanje, kot npr. staccato osmink v klavirju in violini, ki prikazuje dež v skladbi *Dežne kapljice*, jasen pomen imata tudi koračnica v skladbi *Pesem mladih vojakov* in počasno tonsko gibanje v molu v skladbi *Pesem grobov*, medtem ko gre pri skladbah o naravnih pojavih (*Pesem sapice*, *Pesem oblakov*, *Pesem gorske zvončice*, *Pesem stare mame* itn.) bolj za nekakšne zvočne impresije. Kasneje je trinajst pesmi iz te zbirke priredil za violino in klavir.

Zelo pomembni kompoziciji iz tega obdobja sta dve komorni skladbi, in sicer *Sonata za violino in klavir* iz leta 1942 ter *Balada za violončelo in klavir*

<sup>79</sup> Lipovšek, »S stališča lastnih skladb,« 2.

iz leta 1944. To sta namreč prvi skladbi s kompozicijskimi prijemi, ki so nato postali stalnica Lipovškovega komponiranja. Medtem ko se neobaročni in neoklasicistični izraz (v smislu zvočnega rezultata) kasneje pojavita le še v redkih kompozicijah, kompozicijski način (in zvočni rezultat), v katerem je napisal ti dve skladbi, ostane stalnica njegovih nadaljnjih komornih skladb oziroma bi lahko ta kompozicijski stil označili kot Lipovškov osebni slog. Zaznamuje ga opiranje na tradicionalne oblike (najpogostejše so sonata, rondo, tridelna pesemska oblika), harmonija temelji na tradicionalni funkcijski logiki, vendar je močno zamegljena (nejasen tonski spol, alterirani akordi, hitre modulacije v oddaljene tonalitete, nejasna tonaliteta z dodajanjem harmonsko tujih tonov), ves čas pa je v ospredju izrazito lirična in ekspresivna melodična linija. S tem postane najpogostejša oblikovna rešitev že omenjena oblika variacijskega rondoja, saj že sama konstrukcija sledi kontinuiranemu razvijanju melodične linije. Tako v *Sonati za violino in klavir* ne najdemo več ne neobaročne motorike ne klasicistične kvadratne tematike, pač pa ekspresivno melodično linijo.

*Sonata za violino in klavir* sledi tradicionalni tristavčni shemi hitrega, počasnega in hitrega stavka. Prvi stavek je zvest sonatnemu modelu z dvema temama, drugi in tretji stavek pa sledita oblikovni shemi, v kateri se povezuje rondo in variacijski princip, kar smo srečali že v drugem stavku *Prve suite za godalni orkester*. Za to formo je značilno konstantno variiranje, kjer se tema znova in znova pojavlja nespremenjena v prvih nekaj taktih, nadaljevanje pa prinaša variiranje materiala. Variiranje se načeloma odvija brez kadenc oziroma zaustavljanja, pač pa se melodija konstanto vije naprej brez cezur. Zdi se, da sta konstantno variiranje in gibanje glasbe brez postanka dediščina baročnega izročila, čeprav je pri Lipovšku melodika izrazito ekspresivne narave in nikakor ni odraz baročne motorične in hitre melodike. S konstantnim variiranjem motivov pa Lipovšek zgradi tudi prvo temo prvega stavka (gl. prim. 6). Karakterističen je tudi nejasen harmonski jezik, ki je razviden že iz prvih taktov *Sonate*: »Temo sestavlja veriga spuščajočih se terc, ki seveda same na sebi asociirajo tonaliteto zvezo, a se njeni trdni utemeljitvi tudi takoj odpovedujejo, saj s kromatičnim alteriranjem najprej spreminjajo tonski spol, nato pa poslušalca že v ekspoziciji sekvenčno odvedejo v mediantne in oddaljene tonalitete.«<sup>80</sup> Prav tako je značilna tesna motivična povezanost vseh stavkov.

80 Barbo, »Iz komornega opusa,« 109.



Primer 6: Prva tema prvega stavka Sonate za violino in klavir kot tipičen primer liričnoekspresivne melodične teme, zgrajene z variacijskim principom

Našteta kompozicijska načela veljajo tudi za *Balado za violončelo in klavir*, saj se tudi ta skladba opira na tradicionalno oblikovno shemo, hkrati pa je v ospredju glasbenega stavka ekspresivna melodična linija violončela. Tako za *Balado* kot za *Sonato* drži, da je glavni nosilec glasbenega izraza godalni inštrument in da je klavir večinoma v funkciji spremljave s pogostimi ostinati in akordskim gibanjem. Prav tako so tudi za *Balado* značilne hitre modulacije, alterirani toni, kromatični postopi in pogoste disonance. *Balada* se oblikovno navezuje na sonatno obliko in ima dve kontrastni temi. Prva je odrezava in odločna, druga pa je spevnejša, sestavljena iz sekvenčnega ponavljanja kratkega motiva četrtnike s piko in osminke, ki si sledita v padajočem intervalu sekunde. Osrednji del *Allegro agitato*, v katerem se obe temi soočita, je zasnovan kot izpeljava.<sup>81</sup> Temu »dramatičnemu« zapletu sledi konec skladbe, v katerem nastopijo »resignirane ponovitve spevne teme sekundnih zdrsov«. <sup>82</sup> Resignirani konec se zgleduje pri dramatičnem loku balad, ki se vsebinsko vedno končajo tragično. Lipovšek se je pri skladanju te skladbe namreč zgledoval po Chopinovih baladah<sup>83</sup> in briljantne lestvične pasaže v klavirskem partu so zagotovo njegov hommage Chopinu.

V prvi polovici štiridesetih let je Lipovšek ustvaril tudi samospeve *Žalostna zgodba*, *Pesem Ajše* in *Vrata*, ki jih je kasneje izdal v zbirki *Devet samospevov*. Pri uglasbitvi besedil mu je bilo tudi tukaj pomembno razumevanje vsebine, zato je pevsko linijo znova oblikoval deklamativno. Tudi ti samospevi so prekomponirani, razen samospeva *Pesem Ajše*, ki sledi obliki ABA', pri čemer je tudi tukaj forma dejansko rezultat sledenja besedilu, ki se v končni kitici vsebinsko

81 Gregor Pompe, Spremlna beseda k zgoščenki *Poulenc - Lipovšek - Beethoven* (Ljubljana: Založba kaset in plošč RTV Slovenija, RTS 113826, 2015).

82 Prav tam.

83 Lipovšek, »S stališča lastnih skladb,« 2–3.

navezuje na prvo kitico. V samospevih se kaže podobna harmonska slika kot v instrumentalnih skladbah štiridesetih let. V klavirski spremljavi najdemo veliko alteriranih akordov in pogoste modulacije. Izrazito tonalno zamegljen je začetek samospeva *Vrata*, saj akordom ne moremo določiti funkcijske vloge, pač pa se zdi, da njihovo gibanje narekuje padajoči kromatični postop. Zlasti tretji in četrti takt sta prežeta z disonančnimi sozvočji, ki se izčistijo šele, ko v petem taktu vstopi glas. V sedmem taktu skladatelj v klavirski part vpelje ostinato, ki je »popačen« s sozvočji male sekunde. V samospevih *Pesmi Ajše* in *Vrata* se ne poslužuje tonskega slikanja, kakršno je bilo značilno za njegove prve samospeve, pač pa glasba podaja enovito vzdušje besedila. To Lipovšek doseže z uporabo ostinotov, ki prežemajo oba samospeva. Da pa spremljava ni preveč enolična, ostinatni vzorec nenehno malo variira (gl. prim. 7 – na naslednji strani). Čeprav je *Žalostna zgodba* samospev na otroško pesem, ki govori o žalostni usodi kužka, zajčka in mucka, tudi tukaj skladatelj ni skoparil z disonancami. Ta samospev ima nekarakteristično razgibano in hitro potekajočo melodijo za pevski glas, ki ima nekaj melizmov in veliko skokov, česar v njegovih drugih samospevih ne srečamo, vendar je tukaj nekako na mestu, saj takšna razgibana linija služi za bolj »vživeto« podajanje te absurdne zgodbe.

V samospevih se odraža drzna harmonska govorica instrumentalnih skladb, po drugi strani pa so Lipovškovi zbori zastavljeni izrazito tonalno. V zborovskem delu *Kresnice* iz leta 1939 je uglasbil besedilo starodavnega belokranjskega obreda kresnic. Pri tem ni uporabil ljudske melodije, pač pa je besedilo uglasbil po svoje. V kompleksni stavek umetne pesmi mu je uspelo izjemno umetelno vtakati karakteristike ljudskega petja. Skladba je zasnovana popolnoma tonalno, nekaj kromatičnih sprememb je uvedel le tam, kjer je želel poudariti besedilo. V besedilu pesmi je podana zgodba o poteku obreda in Lipovšek je besedilo »dramaturško« uglasbil. Uvodnemu spevu »Bog daj, bog daj, dober večer« sledi pohvala, ki jo je Lipovšek v ljudskem duhu zasnoval s homoritmičnim gibanjem glasov, s ponavljanjem osmink in v ozkem ambitusu ter z lestvičnimi postopi. V odsek »Tute je su lepi dvori« je vtakel tudi kratek antifonalni del. Antifonalnost je namreč poglobilna značilnost belokranjskih kresnic. Ko nastopi pohvala deklice v hiši, Lipovšek vtke še eno ljudsko značilnost: bordun. Najprej spremljevalni ton držijo moški, nato ženska glasova zadržita sozvočje kvarte. Temu sledi kompleksnejši glasbeni stavek, saj je skladatelj zgostil zvok, dodal nonakorde in pogostejše zapisal hkrati zveneče sekunde. Pohvali sledi prošnja kresnic, naj jim gospodarji hiše, ki so jo obiskale, nekaj darujejo. Prošnjo je uglasbil tako, da je besedilo »Dajte, dajte, darovajte« uglasbil s konstantnim ponavljanjem enega motiva. Ko nastopi besedilo, ki pravi, da so kresnice malo spale, skladatelj



spet uvede bordun. Sledi zahvala za dar in spet je besedilo uglasbeno tako, da se en melodični vzorec ponavlja kot ostinato, vendar v različnih glasovih. Zanimiv je tudi krajši antifonalni odsek na tem mestu, saj je zasnovan tako, kot je bilo značilno za kresnice – preden je en glas končal, je že vstopil drugi glas (takti 196–204). V sklepnem delu se glasba umiri. Besedilo je postavljeno na nižjih tonih in v daljših notnih vrednostih. Moškim glasovom je predpisan skoraj popolnoma deklamativni ostinato na besede »Bog varuj i Marija«, ki spominja na sakralni obredni govor.

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with the lyrics "kjer smo slo - vo je - ma - li," and the piano accompaniment with a *pp* dynamic. The second system continues with "šel, a ni pri - šel na - zaj..." and includes a *f* dynamic marking. The third system concludes with "Mnoga le - ta smo ča - ka - li" and a *p* dynamic marking. The piano accompaniment features a recurring ostinato pattern in the bass line, with various dynamic markings and performance instructions like *(h)* and *segue*.

Primer 7: Variiranje ostinatnega vzorca v samospevu Vrata



Za mešani zbor je uglasbil tudi ljudsko pesem *Ko sveti duh po svetu gre*. Lipovšek je glasbeni stavek zastavil v okviru funkcijske harmonije, vendar je vanjo vpeljal tudi ostra sozvočja. Njihov nastop narekuje besedilo; tako na primer vpelje kromatično gibanje pri vzkliku »oj« (takta 36–37), besedno zvezo »nesrečni hišni gospodar« pa uglasbi s sozvočji malih sekund in septim (takti 37–39) ter malih sekund in zvečane oktave (takt 38). Podobno kot pri *Kresnicah* je besedilo uglasbeno silabično, vendar je tekstura v tem zboru bolj razgibana, saj skladatelj glasove pogosto vodi polifono. Na podoben način tudi oblikovanje glasbenega stavka narekuje besedilo. Tako npr. besedno zvezo »molijo sveti rožen venci« uglasbi izrazito deklamativno (z lestvičnimi postopi in s samimi osminkami) v paralelnih tercah, kar močno odstopa od razgibanega stavka, ki zaznamuje preostanek skladbe.

Za mešani zbor je leta 1941 uglasbil tudi pesem *Sveti Štefan* Srečka Kosoveca. Zbor je zasnovan čisto tonalno. Tekstura je večinoma homofona, vokalna linija pa oblikovana silabično. Kot pravi sam, se je pri oblikovanju skladbe naslanjal na besedilo: »Oblika se drži besedila, ki je štiridelno – potrkavanje zvonov, ki izzveni v 'pusto dolgočasje' zimskega dneva. Nato kot močno nasprotje temu: živahnost družine v domači kuhinji, na koncu veliko vzkičenje pesnikovega gorja.«<sup>84</sup> Skladba se začne z motivom zvonjenja v basu, ki ga potem prevzameta še sopran in alt. »Pusto dolgočasje« je realizirano z monotonostjo glasbenega stavka (ponavljanje motiva šestnajstink v altu (takti 8–12); ponavljanje enega tona v glasovih in uporaba samih četrtink (takti 16–18)). Nasprotno pa je besedilo družinskega veselja uglasbeno s hitrejšim in bolj razgibanim ritmom ter v durovi tonaliteti. V taktu 109, ko besedilo govori o žalosti v pesnikovem srcu, modulira v mol in vključi veliko zadržkov in prehajalnih tonov.

### 3.2 Povojni čas in petdeseta leta

Lipovškovo ustvarjalnost neposredno po koncu vojne so zaznamovale estetske smernice socialističnega realizma, ki so narekovale opustitev sodobnih kompozicijskih rešitev.<sup>85</sup> To se kaže zlasti v opustitvi naprednih harmonskih rešitev v zbirki *Šestnajst samospevov za visok glas in klavir na pesmi Mitje Šarabona iz ciklusa Bolečina* in v tradicionalno zasnovani kantati *Orglar*. Vpliv te nove estetike pa lahko zasledimo tudi v instrumentalnih delih iz petdesetih let. V njih

84 Marijan Lipovšek, »Jugoslovanska vokalna glasbena ustvarjalnost in poustvarjalnost 20. stoletja,« tipkopis radijske oddaje, mapa Koncertni komentarji – lastne skladbe, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK, 2.

85 Nagode, »Samospevi Marijana Lipovška,« 71–75.

namreč zadržano uporablja alteracije in disonance, prav tako pa začne pisati instrumentalne skladbe, ki se navezujejo na slovensko ljudsko glasbo.

Neposredno po koncu vojne, leta 1946, je Lipovšek uglasbil šestnajst pesmi iz zbirke *Bolečina* Mitje Šarabona. Že iz prvih nekaj taktov samospeva *Bil sem žalosten in sam* je razvidno, da je ta harmonski svet večinoma oprt na tonalno zasnovo. Poleg omejevanja harmonskih sredstev je za ciklus značilna tudi spevnejša in večinoma diatonično oblikovana melodika.<sup>86</sup> V vseh samospevih ciklusa je v klavirskem partu izrazita uporaba ostinatnih motivov, kromatični toni pa so večinoma uporabljeni le kot prehajalni toni v hitrih pasažah. Glasbeni izraz v klavirju prinaša trpko vzdušje besedila.

Kantata *Orglar* je nastala leta 1949 na pobudo kulturnega ministrstva, ki je Društvu slovenskih skladateljev predlagalo, da bi izbrani skladatelji za kulturni praznik napisali skladbe, povezane s Prešernovo poezijo.<sup>87</sup> Iz Lipovškovih besed lahko razberemo, da je bilo treba pri skladanju teh skladb ustreči specifičnim pričakovanjem: »Od teh del ni bilo mogoče pričakovati, da bi bila kakšna posebna slogovna odkritja. Na kaj takega ni kazala vez s Prešernom, vsaj takrat njegova misel v ustrezni glasbeni podobi ne bi prenesla na primer atonalne zvočne realizacije.«<sup>88</sup>

Glede na priložnost ne preseneča, da se je Lipovšek odločil pesem uglasbiti v obliki kantate, saj je bil ta format z velikim izvajalskim korpusom več kot primeren za tako slovesno obeležje. Kot pri ostalih Lipovškovih vokalnih delih sta tudi v kantati glasbeni material in oblika dela podrejena besedilu. Ker je bilo Lipovšku izjemno pomembno, da je besedilo podano na razumljiv način, so vokalne linije v kantati zasnovane večinoma silabično, njihova tekstura pa je večinoma homofona. Izjema so le dolgi melizmi solo soprana in alta v uglasbitvi pete kitice. Skladatelj je kantato uglasbil v povsem tonalnem poznoromantičnem harmonskem slogu, pri čemer je kromatične in alterirane tone previdneje uporabljal ter razvezal vse disonance. Tudi modulacije, ki se vršijo počasi, niso več ekskurzi v oddaljene tonalitete, pač pa jih povezuje logika terčnega sorodstva.

Prešernova pesem ima deset kitic. Lipovšek je sedem kitic uglasbil v kratkih točkah, ki besedilo podajo načeloma brez ponavljanja verzov. Zadnje tri kitice, ki podajajo odgovor Boga orglarjevim pritožbam, pa je še posebej poudaril: namenil jim je daljšo obdelavo in kompleksnejši glasbeni stavek. Posamezne kitice povezujejo instrumentalne medigre. Pri določanju vokalne zasedbe in karakteristik

86 Prav tam, 71–72.

87 Marijan, Lipovšek, Komentar h kantati *Orglar* v koncertnem listu, Simfonični orkester Slovenske filharmonije, 7. koncert Rumenega abonmaja, 8. 5. 1981.

88 Prav tam.

vokalne linije pri posameznih kiticah je skladatelj vodila vsebinska podstat. Prvo kitico tako zbor poda izrazito recitativno, kot uvod v pripoved. Tudi drugo kitico, ki nam sporoča, da se je orglarček namenil ptice naučiti »pravega« petja, zbor poda silabično in homofono, vendar z večjo melodično razgibanostjo. V instrumentalni medigri zaslišimo tonsko slikanje ptičjega petja. Primer tonskega slikanja sta tudi pizzicato v godalih in vstop harfe, ko v vokalu nastopi beseda »citre«.

Tretja kitica nam razodene poglobitni konflikt: orglarček ptic ne more prepričati, da bi pele njegovo pesem. Besedilo je tukaj skladatelj namenil solo altu, v instrumentalnih interludijih pa se ponavlja tonsko slikanje ptičjega petja. Četrto kitico in začetek pete kitice prineseta solo alt in sopran v imitacijski obliki, njuna melodična linija pa je razgibana z dolgimi melizmi. Borut Loparnik meni, da je skladatelj s to »kvazi baročno maniro« karikiral orglarjevo težnjo po izvajanju »bogu všečne izumetničene glasbe«. <sup>89</sup> Skladatelj se je pri uglasbitvi kantate oprl na tradicijo oratorija: vlogo orglarčka (puščavnika) je namenil tenorju, vlogo Boga basu, v zadnjih treh točkah pa je uvedel responzorialno petje basa in zbora. <sup>90</sup> Besedilo devete kitice zaradi boljše razumljivosti najprej na responzorialen način podata bas in zbor. Nato se besedilo ponovi še v polifoni obdelavi, kjer linije vseh solistov potekajo v svobodni imitaciji. V sklepni točki se vrne dvogovor basa in zbora: zbor bodisi kot odmev ponovi besedilo za basom bodisi imitacijsko vstopi za njim.

Lipovškova zavezanost razumljivosti besedila pa v kantati ne glede na uporabo omenjenih postopkov ne poda tako zadovoljivega rezultata kot pri samospevih. Kljub krajšim polifonim obdelavam in pestri kombinaciji zasedb namreč prevladujoče deklamativno podajanje besedila in responzorialno ponavljanje teksta v zadnjih kiticah izpadeta monotono. Točke med seboj niso prepričljivo povezane in delujejo bolj kot osamelci, povezani z instrumentalnimi medigrami, ki so prežete s tonskim slikanjem ptičjega petja v prvem delu in z neprepričljivim vrhuncem (cel orkester sekvenčno ponavljanja motiv) v zadnjih treh kiticah.

Simfonična pesnitev *Domovina*, ki jo je skladatelj leta 1950 napisal na podlagi istoimenske črtice Ferda Kozaka, še najmočneje odseva refleksijo povojnega ozračja. Kratka zgodba spremlja večerne misli pisatelja v izgnanstvu, prežete z domotožjem in s spomini na krute pokole v vojnem času. Tri glasbene teme naj bi predstavljale poglobitne motive Kozakove črtice: prva tema ponazarja motiv mesečine (del A), druga motiv hrepenenja po domovini (del B) in tretja motiv žrtev (del C). <sup>91</sup>

89 Smrekar, »Marijan Lipovšek: Kantata *Orglar*,« 151.

90 Prav tam, 151–152.

91 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 158.

*Domovina* izkazuje vrsto kompozicijskih povezav z Lipovškovo *Simfonijo*. Skladatelj je tudi tukaj v sonatni stavek vpeljal tri teme. Prvi dve sta si motivično sorodni, medtem ko kontrastna tretja tema zaradi uporabe dolgih notnih vrednosti in lestvičnih postopov spominja na tretjo temo *Simfonije*. Podobno kot pri *Simfoniji* Lipovšek tudi v tej skladbi tonalnost omaje s harmonsko tujimi toni in kromatičnimi postopi. Skladba izkazuje tudi nekatere pomanjkljivosti, ki so se pokazale pri *Simfoniji*. Kočljivi so predvsem prehodi med posameznimi deli in izpeljevalni proces. Odsek od točke 9 do točke 16, ko nastopi tretja tema, namreč izkazuje značilnosti izpeljave, grajene tako, da transformirana motivika obsega dva takta, ki ju potem skladatelj ponovi. Skladatelj tako stavek gradi s ponavljanjem bodisi dvotaktij teh transformiranih motivov bodisi hitrih lestvičnih pasaž do točke 13, ko nastopi kratka reminiscenca dela A. Del C je kljub težnji po dramatičnem višku najmanj prepričljiv. Zgrajen je namreč iz sekvenčnih ponavljanj že tako monotono oblikovane tretje teme. Ob vsaki ponovitvi se zvok zgošča, dokler tema ne zazveni v vseh pihalih in trobilih. Ko doseže višek, pa se del C abruptno konča in sledi ponovitev dela A.

Istega leta kot *Domovina* je nastala *Druga suita za godala*, vendar sta njuna zvočna svetova povsem različna. Za *Domovino* so značilni razvlečene lirične misli in poznoromantični zvočni svet, medtem ko *Druga suita* zaznamuje vedra in lahkotna tematika s hitrim motoričnim pulzom. V *Drugi suiti* se je skladatelj vrnil k neoklasicističnemu slogu, ki ga je razvil v času študija pri Caselli: tu srečamo izmenjevanje »čiste« tonalnosti z močno obarvano tonalnostjo, naslonitev na tradicionalne oblike in gradnjo tematike v starem slogu. Tudi v tej suiti so stavki zasnovani kot v simfonijah: najprej sonatni stavek, nato počasni stavek, ki mu sledi hitri scherzo, štiristavčno obliko pa zaključijo hitri finale v obliki sonatnega rondoja. Svojih treh suit za godala (*Tretja suita za godala* napiše leta 1959) skladatelj ni hotel nasloviti kot simfonije, saj je menil, »da je vendarle za tako ime potrebna tudi simfonično-instrumentalna zasnova«. <sup>92</sup> Bližje suitnemu karakterju pa so stavki tudi po svoji dolžini in kompleksnosti. So namreč precej kratki, s sorazmerno malo izpeljevalnega procesa, ki je prav tako bistveni del simfoničnega jezika, zato jim designacija suita tudi bolj ustreza, saj nakazuje lahkotnejši tip skladb. *Prva suita* je bližje baročnemu idiomu, *Druga suita* pa klasicističnemu. Pri slednji je v ospredju ena melodična linija, ki jo drugi inštrumenti spremljajo, medtem ko se polifona obdelava gradiva pojavlja le mestoma. Skladatelj uporablja pravilno štiritaktno oziroma osemtaktno gradnjo stavkov. Pri tem taktov nikoli identično ne ponavlja, pač pa tudi pri ponavljanju

92 Komentar k skladbi *Tretja suita za godala* v koncertnem listu. Citirano po Ivan Florjanc, »Orkestralna dela Marijana Lipovška,« v: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 166.

motivov vsakič vsaj en element malo spremeni. Navidezno enostavni glasbeni stavek na ta način postane zelo zanimiv.

Osrednjo tonaliteto C-dura vzpostavi diatonično v prvih petih taktih, že v šestem taktu pa se pojavita harmonsko tuja tona in fraza se tudi konča na harmonsko oddaljenem tonu *cis*. Lipovšek najraje alterira ravno tisti ton, ki ima najpomembnejšo funkcijo (tonika, dominanta), ali pa na mestu, kjer bi pričakovali kadenco, vpelje alterirani ali modulacijski akord. Skozi celo ekspozicijo je vtkan ostinato iz hitrih šestnajstink, pri katerem se izmenjujejo sozvočja terc, kvart, kvint ali septim. Ostinato mestoma ustvarja disonance z melodijo. Pri točki 4 se začne izpeljava, ki zelo hitro modulira v oddaljene tonalitete. Repriza nastopi v točki 6, pri čemer skladatelj drugo temo transponira v osnovno tonaliteto, vendar v njej ne ostane za dolgo, saj se do konca dela izvrši še cela serija modulacij.

Počasni stavek je oblikovan po shemi ABA. Del A je Lipovšek zgradil s pomočjo principa variacijskega rondoja, ki smo ga že večkrat omenili. Pri tem se ni omejil zgolj na variiranje nežne lirične teme, pač pa je ob vsaki ponovitvi malo spremenil tudi karakteristično ostinatno spremljavo, in sicer z artikulacijo, intervalnimi spremembami, dodajanjem sozvočij, ritmično diminucijo ipd. Tretji stavek *Presto* je po karakterju pravi scherzo s triom, ki ponovno dokazuje skladateljeve zmožnosti subtilne obdelave istega materiala z majhnimi popravki, tako da ves čas poslušamo že znani, ampak predrugačeni material. Trio s počasi menjajočimi se akordi za kratek čas zaustavi glasbeni zanos, ki pa ga ponovno vzpostavi zelo hiter kromatični odsek ob koncu tria. Poln zagona je tudi finalni stavek, ki ga je Lipovšek zasnoval kot sonatni rondo. Tema je zasnovana tako, da tonski spol ni čisto jasen. Skozi cel stavek se pojavljajo hitre pasaže in lestvice, ki poganjajo glasbo naprej v hitrem gibanju. Izjemno posrečena sta tudi konstantno ponavljanje mannheimske rakete in aluzija na Mozartovo *Jupitrovo simfonijo* (v točki 9 najdemo znameniti otvoritveni motiv s triolo; v točki 10 prve violine prinesejo temo fuge iz finalnega stavka, ki jo, zvesto originalu, imitacijsko ponovijo druge violine). *Druga suita za godala* je brez dvoma primer neoklasicističnega sloga par excellence.

V začetku petdesetih let je Lipovšek napisal vrsto skladb, ki se navezujejo na slovensko ljudsko glasbo. Med letoma 1950 in 1951 so nastali trije samospevi, ki jih je izdal v samozaložbi pod naslovom *Tri narodne za bas (bariton) in klavir*. Gre za priredbe ljudskih pesmi *Včas' sem zmiraj mislil*, *Kaj bi jaz tebi dal* in *Moj očka so mi rekli*. V samospevih je obdržal melodije ljudskih pesmi in glasu dodal zanimivo klavirsko spremljavo. Harmonska sredstva je sicer zelo omejil, mestoma pa si je vseeno dovolil »obarvati« harmonijo. Tako je

npr. v spremljavi v samospevu *Včas' sem zmiraj mislil* vpeljal sekundna sozvočja (takti 24–28) in kromatično gibanje (takti 29–32). Sekundne disonance in kromatične alteracije najdemo tudi v klavirskem partu skladbe *Moj očka so mi rekli*. »Popačena« harmonija na tem mestu služi kot dobra karikatura smešnega teksta »če eno suho vzamem, objemal bom kosti«.

V prvi polovici petdesetih let je skladatelj napisal tudi samospev *Japonski cvet* (1951), zadnji samospev iz zbirke *Devet samospevov*, in sedem samospevov, ki so izšli v zbirki *Sedem samospevov*. Vse te kreacije izkazujejo glavne značilnosti prejšnjih Lipovškovih samospevov. Vokalna linija je silabična in deklamativne narave, glasbeni izraz pa podaja klavirski part. Skladatelj ne stremi k tonskemu slikanju oziroma kontrastnemu vzdušju, pač pa samospeve preveva enotno glasbeno vzdušje. Izbral je tudi zahtevnejša besedila, deloma z eksistencialno tematiko.<sup>93</sup> Vokalna linija je oblikovana diatonično, medtem ko je harmonija v klavirskem partu obarvana (disonančna sozvočja, ki nastajajo zaradi zadržanih tonov ali ostinotov, harmonsko tuji toni). Nekateri samospevi (*Metulj in trobentica* (1953), *Prišel čas je krog Božiča* (1952), *Krim o sebi* (1953)) v klavirski spremljavi sledijo obliki ABA, medtem ko se melodija v glasu v tretjem delu bodisi variirano ponovi bodisi je oblikovana svobodno. Sledenje tridelni obliki tokrat ni vezano na besedilo. Vse samospeve preveva uporaba ostinotov. Ostinatno spremljavo v *Prišel čas je krog Božiča* npr. zaznamuje ritmična igra med levo in desno roko, tako da nastaja med obema rokama nasprotna ritmika. Da to ponavljajoče se gibanje ne bi postalo preveč monotono, skladatelj malce variira ostinato. Podobno variiran je tudi ostinato v samospevu *Metulj in trobentica*. Po drugi strani pa je v samospevih *Mejnik* (1953), *Dvojni cvet*,<sup>94</sup> *Zimska pesem* (1953) in *Slovo* (1953) uporabil več različnih ostinatnih vzorcev. Pavle Merkù je izpostavil, da je skladatelj v samospevu *Zimska pesem* uspel z uporabo »preprostih in skopih sredstev« vzpostaviti zelo močno dramatično napetost.<sup>95</sup> To je dosegel z odlašanjem utrjevanja tonalitete, ki se afirmira šele v zadnjih taktih skladbe, s stopnjevanjem vokalne linije, ki se večkrat zaporedoma melodično povzpenna, in s stopnjevanjem razgibanosti ostinata.<sup>96</sup>

Posebno mesto v Lipovškovem opusu zaseda cikel samospevov *Sončece sij* iz leta 1955. Skladatelj je v njem uglasbil otroške pesmi Vide Rudolf (psevdonim

93 Nagode, »Samospevi Marijana Lipovška,« 72.

94 Natančna datacija samospeva ni znana. Napisan je bil zagotovo pred letom 1960, ko je bil prvič izdan v *Slovenski glasbeni reviji*. Ker pa izkazuje iste kompozicijske postopke kot ostali samospevi, je najverjetneje nastal v istem obdobju kot naštetih samospevi. Datacija slednjih se opira na seznam Lipovškovih del Alenke Bagarič.

95 Pavle Merkù, »Portreti slovenskih umetnikov: Marijan Lipovšek,« *Sodobnost* 18, št. 1 (1970): 78.

96 Prav tam.

Stana Vinšek). Pisanje glasbe za otroška ušesa je vzel zelo resno. Menil je, da je otroška glasba »nadvse hvaležno področje, kajti otroku odpiramo s tem čisto nov svet, svet radosti [...] toda zmeraj svet ljubeznive lepote, ki ne more drugače učinkovati kakor tako, da radosti«. <sup>97</sup> Pri ustvarjanju glasbe za mlajše poslušalce svojega glasbenega jezika ni poenostavljal: pri skladanju tega ciklusa je imel enako resno držo in vnemo kot pri kompoziciji drugih skladb. To izkazuje dejstvo, da je vokalna linija tega ciklusa celo zahtevnejša od vokalnih partov njegovih dotedanjih samospevov in od pevca zahteva tudi večje interpretacijske sposobnosti. Vokalna linija je melodično in ritmično precej razgibana, s pogostimi skoki in kratkimi melizmi, dodane so tudi različne artikulacije in dinamične nianse. Tudi harmonske govorice ni zreduciral na osnovne akorde, pač pa se v samospevih odražajo njegove naprednejše harmonske tendence. Tako je tonaliteto »obarval« s sekundnimi sozvočji, z alteriranimi akordi oziroma je na mestu kadence postavil zmanjšani akord (na primer konec prve fraze v taktu 7 samospeva *Sončece, sij!*). Kromatično gibanje ter sozvočja sekund in septim je skladatelj s pridom uporabil v samospevu *Na trati*, predvsem pri upodabljanju mušic in komarjev, kromatično lestvico pa pri tonskem slikanju padca polžka v samospevu *Polžek*. V samospevu *Dežek* je klavirska spremljava sestavljena iz samih sozvočij kvint in kvart. V samospevu *Pomladna* je osnovna tonaliteta zamegljena z uporabo tujih harmonskih tonov, zvrstijo se hitre modulacije in tudi fraze se ne končajo s tipičnim kadenčnim akordom. Zanimiva je tudi *Druga pesem o račkah*, kjer se iz takta v takt spreminjata taktovski način in metrum, skladatelj pa poudarke še dodatno prestavlja z lahkimi na težke dobe.

Klavirski part samospevov je kasneje orkestriral, čemur je posvetil veliko pozornosti, saj ni le slepo prepisoval klavirskega parta inštrumentom orkestra, pač pa je glasbo tudi dopolnil ali malo predrugačil, da je ustvaril še boljši zvočni učinek. Tako na primer pri instrumentiranju samospeva *Meglice* še bolj poudari disonančna sozvočja. V klavirskem partu so disonančna sozvočja hipno zazvenela, saj sta se leva in desna roka premikali v osminkah in ponavljali isti vzorec, pri instrumentiranju pa določene tone zadrži, tako da disonance zvenijo dlje. Tako npr. že v prvem taktu slišimo sozvočje septime in tudi ostro sekundno sozvočje, ki v klavirskem partu niti ni nastalo. Podobno okrepi zvok disonanc v orkestraciji samospeva *Micica*, ko prav tako določene tone v godalih podaljša, da nastanejo močnejša disonančna sozvočja, medtem ko se v klavirju pojavlja sekundno sozvočje le v staccato osminkah.

97 Lipovšek, »S stališča lastnih skladb,« 5.



Zelo zanimivo in presenetljivo je, da za razliko od ostalih zvrsti »petdeseta leta prinesejo stopnjevanje ekspresivnosti v Lipovškovi zborovski ustvarjalnosti«. <sup>98</sup> To velja predvsem za štiri ženske zборе, ki jih je skladatelj uglasbil na besedila Srečka Kosovela. Tako že prvo frazo zbora *Starka za vasjo* iz leta 1951 zaznamuje disonance. V tej frazi je zgornja linija sestavljena iz ponavljanja enega tona, spodnja pa kromatično pada. Ob tem poleg sekundnih sozvočij zazveni tudi sozvočje tritonusa (gl. prim. 8). Ta del se skozi zbor večkrat transponirano in variirano ponovi. Melodično linijo dostikrat zaznamuje kromatično gibanje, Lipovšek pa sozvočja gradi tako, da terčnim sozvočjem dodaja sekunde. Drznejši harmonski jezik pa ni edina značilnost tega zbora, ki je sicer v Lipovškovi zborovski ustvarjalnosti ne srečamo pogosto. Celotni stavek je zasnovan zelo pestro: vsebuje različne texture, ki so v drugih skladbah načeloma enotnejše in manj razgibane, skladatelj uporablja ostinato in nad njim fragmentirane melodične linije, obenem pa tudi pestrejše ritmične sheme. Tudi *Vihar, vihar* (1953) je harmonsko drznejše zasnovan, z dodanimi sekundami v kvintakordih in nejasno središčno tonaliteto zaradi alteriranih akordov, čeprav so ostali parametri bolj poenoteni kot v zboru *Starka za vasjo*. Na koncu skladbe je tudi tukaj Lipovšek fragmentiral melodično linijo. Podobna fragmentacija linije in drzen harmonski stavek sta značilna tudi za zbor *Glad* (1953). Tudi zbor *Pesem* (1953) ima zanimivo zasnovo. Prva fraza je podana tako, da zbor ponavlja en motiv, solo sopran pa preko njega podaja melodijo, ki je izrazito spevna in melizmatična. Drugi del skladbe se homoritmično giba v četrtninskih akordih, medtem ko se v zaključnem delu zopet pojavi ostinato iz dvotonskega melizma.

*Precej hitro*

Ženski zbor

Lačni o - tro - ci le - ži - jo na se - nu, burja vihra skozi li - no, burja vihra skozi

Primer 8: Začetek zbora *Starka za vasjo*

Izrazitejša ekspresivnost je značilna le za ženske zборе. Pri komponiranju ostalih zborov tega časa – *Oreh* (1952), *Dva letska motiva* (1954) in *Richepinov motiv* (1954) – se je skladatelj vrnil k prejšnji zasnovi s tekočo melodično linijo, pretežno homofoni teksturi in harmonsko bolj tradicionalni zasnovi, pri kateri so

<sup>98</sup> Aleš Nagode, Spremnna beseda k zgoščenki *Slovenska zborovska glasba 46: Marijan Lipovšek* (Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, SKZ 1156, 2008).



disonančna sozvočja ohranjena za izpostavljanje določenih besed (*Richepinov motiv*) in ki ponekod vključuje ljudsko motiviko (*Letski motiv I.*). Teh dveh različnih stilov uglasbitve ženskih in moških zborov najverjetneje ne gre pripisati izbiri besedila. Bolj se zdi, da se vzrok za raziskovanje drznejših harmonij v ženskih zborih skriva v zasedbi. Skladatelj je namreč sam dejal: »Zelo mikavni so ženski zbori. Poseben čar je ta zgoščeni visoki zvok, ki lahko v glasbi enakovredno podaja nekatere ubranosti, kakor nobena druga skupina ne more.«<sup>99</sup> Kljub temu zanimanju pa so ostali ti štirje zbori edini ženski zbori v Lipovškovem opusu.

Leta 1954 je nastala *Sonata za klavir*, ki je bližje dediščini klavirske literature romantike kot Lipovškovemu neoklasicizmu. Katarina Bedina jo je označila z naslednjimi besedami: »[Z]rasla je v soju od beethovnovske umetnosti obvladane tematičnega procesa s prvinami kontrapunkta v poglobljenem resnobnem razmišljanju, do lizstovske klavirske poetike in tonske sestave, ki razširja način tonalnega mišljenja proti zunanemu robu funkcionalne harmonije.«<sup>100</sup> Sonato zaznamujejo izredna tematična povezanost, uravnotežena gradnja in izrazito kontrastna gradnja tem. Skladatelj se v tej kompoziciji opira na tonalno harmonijo, ki jo zaznamujejo modulacije v oddaljene tonalitete in pogosta logika gradnje stavka s kromatično lestvico. Lipovšek tudi v tej *Sonati* uporabi tradicionalno tristavčno shemo, sicer značilno za sonate. Sonatni prvi stavek se začne z daljšim uvodom, ki ima v nadaljevanju pomembno vlogo, saj se pojavi pred izpeljavo in v kodi. Hkrati pa material uvoda, natančneje gibanje v padajočem lestvičnem postopu (takti 5–7 in takta 18–19), zaznamuje vse dele sonatnega stavka (zlasti očitna je povezava z drugo temo). Poleg tega je sam uvod skonstruiran na podlagi tesne motivične povezave (hitro osminko gibanje med taktoma 8 in 15 je izpeljano iz spremljevalne figure teme iz prvih taktov skladbe) in značilnega sobivanja konsonanc in disonanc (v linearni liniji je spremljevalna figura teme sestavljena iz zaporedja terc razloženega durovega kvintakorda, medtem ko vertikalno nastajajo disonančna sozvočja (gl. prim. 9)).<sup>101</sup> Prvi stavek sledi sonatni obliki z dvema karakterno kontrastnima temama, ki sta v mediantnem odnosu. Začetek prve teme v obliki kanona spominja na Lipovškovo spajanje sonatne logike in fuge v *Godalnem kvartetu v f-molu*, medtem ko je druga tema izpeljana iz motivike uvoda. Izpeljava je, kakor je značilno za ostale Lipovškove sonatne stavke, kratka. Podobno sobivanje konsonanc in disonanc kot v uvodu najdemo tudi v izpeljavi, kjer diatonično prvo temo spremlja pedalni ton iz sozvočja malih sekund. Veliko

99 Marijan Lipovšek, *Glasba in beseda*, tipkopis, mapa Koncertni komentarji – lastne skladbe, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK, 4.

100 Katarina Bedina, *Sonata: fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir* (Ljubljana: Slovenska matica, 1989), 83.

101 Prav tam, 83–84.

vlogo imajo kromatični postopi, ki zaznamujejo zaključno skupino (takti 103–109), drugo temo (takti 117–122) in akordsko spremljavo v izpeljavi (takti 191–196).



*Primer 9: Sobivanje konsonanc in disonanc v prvi temi prvega stavka Sonate za klavir*

Kromatični postop zaznamuje tudi začetek drugega stavka, saj v spremljavi v levi roki slišimo kromatično lestvico nad pedalnim tonom c (gl. prim. 10). Ob tem nastanejo disonantna sozvočja, ki kvarijo »čisto« tonalnost C-dura. Drugi stavek je oblikovan kot sestavljena tridelna pesemska oblika s kodo in je izjemno dober prikaz Lipovškove sposobnosti transformacije istega gradiva. Del A je zgrajen z variiranimi ponovitvami osnovne teme, medtem ko del B sestavljajo kromatični postopi, ki izhajajo iz spremljave osnovne teme (gl. prim. 11). Tretji del je variirana ponovitev dela A. Tema je tokrat vpeta v triolske figure v desni roki, medtem ko sta v levi roki ohranjena pedalni ton in kromatično gibanje, vendar se pojavljata kot podaljšek triole (gl. prim. 12). Nato sledi še ena variacija, ko je tema vpeta v razložene akorde v desni roki, medtem ko sta v razložene akorde desne roke vključena kromatični postop in pedalni ton.



*Primer 10: Prva fraza teme drugega stavka Sonate za klavir, ki jo spremljajo pedalni ton in kromatični postopi*



*Primer 11: Začetek dela B v drugem stavku, kjer so prisotni kromatični postopi in pedalni ton (ton d v desni roki)*



Primer 12: Tema, vpeta v triolske figure, v variirani ponovitvi dela A v drugem stavku.  
V levi roki so ohranjeni pedalni ton in kromatični postopi

V zaključni stavek skladatelj vpelje tri teme, ki so si med seboj kontrastne, vendar motivično izhajajo ena iz druge. Obenem jih veže tudi sorodnost s prejšnjimi stavki, saj vse zaznamuje pedalni ton. V drugem delu prve teme zopet najdemo kromatično gibanje. Po obliki je stavek najbližje shemi sonatnega rondoja. Katarina Bedina izpostavlja, da je sonata harmonsko »vpeta v zvočno območje c-mola«, vendar hkrati opozarja, da to območje niha »med temo in svetlobo istoimenskega C-dura«.<sup>102</sup> Harmonska dvojnost se tudi ob koncu skladbe ne razreši: »apoteoza mol-durovskega nasprotja tonalitete c [...] se simbolično sklene s toničnim kvintakordom brez terce«.<sup>103</sup>

Za klavir sta poleg *Sonate* v tem obdobju nastali dve kratki, zelo preprosto zasnovani miniaturi. Gre za skladbici, ki sledita obliki ABA, harmonija pa je obarvana s sekundnimi sozvočji. Obe sta mladinski klavirski skladbi, skladatelj pa ju je verjetno napisal za gojence glasbene šole Ptuj.<sup>104</sup>

Za klavir je leta 1954 nastala tudi kompozicija *Voznica*. To je ena prvih Lipovškovih instrumentalnih skladb, za katero je našel navdih v ljudski glasbi; kasneje je napisal še več tovrstnih del. Skladatelj v tej skladbi uporabi ljudsko pesem *Voznica* in jo tridesetkrat oziroma enaintridesetkrat, če štejemo še kodo, transformira. Melodijo ljudske pesmi v prvem delu zaznamujeta padajoče gibanje tonov v lestvičnem postopu in interval male sekunde, v drugem delu pa punktirani ritem ter edina večja in posledično

<sup>102</sup> Prav tam, 83.

<sup>103</sup> Prav tam, 88.

<sup>104</sup> Monika Kartin, »Naš skladatelj: Marijan Lipovšek«, *Glasbena mladina* 10, št. 7 (1980): 13.

izstopajoča intervala kvinte in kvarte. »Temačne« karakteristike ljudske pesmi, tj. molovski tonski spol, padajoča melodija ter interval male sekunde, so odsev besedila, kajti pesem govori o materi detomorilki. Lipo-všek je ohranil molovsko tonaliteto, v predstavitvi teme pa si je dovolil melodijo malo razširiti. Tako je po uvodnih treh padajočih četrtnkah vrnil trikratno ponovitev motiva, ki se v originalu pojavi samo enkrat. Od četrtega takta naprej skladba zvesto sledi originalu, začetne tri padajoče tone pesmi pa je skladatelj ohranil kot ostinato v levi roki. V tridesetih variacijah je uporabil različne načine transformiranja gradiva, načeloma pa velja, da je združeval po dve ali tri sorodne variacije.

Tekom skladbe je tema vedno bolj obdelana in vedno manj prepoznavna. V prvem delu skladbe prevladujejo variacije, v katerih je melodija bolj ali manj neokrnjena. Od enajste variacije naprej pa so večinoma obdelani le posamezni aspekti melodije, kar se stopnjuje vse do popolne defragmentacije gradiva. V prvi variaciji je tako melodija le transponirana dve oktavi nižje in oktavno podvojena. V drugi variaciji je vrnjena v izhodiščni register, spremenjena pa je spremljava, ki ji skladatelj doda še eno samostojno linijo. V peti in šesti variaciji je melodija popolnoma ohranjena, medtem ko je v spremljavi Albertijev bas. V tretji in četrti variaciji se spremeni karakter, saj si leva in desna roka le izmenjujeta lestvične figure v staccato artikulaciji. Tema dvema variacijama sta sorodni sedma in osma variacija. Deseta variacija zelo izstopa, saj se v njej zopet ponovi celotna melodija s prvotno ostinato spremljavo, ki je tokrat harmonsko obogatena. Izstopa ravno zato, ker je melodija transponirana v durovski tonski način, spremljajo pa jo sami disonančni akordi z dodanimi sekundami ali akordi, ki so grajeni iz sekund oziroma septim. Enajsta variacija je podobna deseti, le da je v spremljavi manj disonančnih akordov. Od dvanajste variacije naprej so v ospredju posamezni motivi iz melodije ali celo zgolj lestvični postopi oziroma kvartni interval (dvajseta variacija). Petindvajseta, šestindvajseta in sedemindvajseta variacija so od melodije popolnoma oddaljene in so sestavljene iz ponavljanja ene same ritmične celice. V osemindvajseti variaciji se zopet ponovi celotna melodija, slednja pa se bolj ali manj prepoznavna pojavi tudi v staccato artikulaciji v zadnjih dveh variacijah. V kodi nastopi še zadnja variacija v »čistem« cis-molu s spremljavo razloženih akordov. Vse ostale variacije so namreč obarvane s sekundnimi disonancami in kromatiko. Variacije se fluidno prelivajo ena v drugo, saj je zaključna kadenca ene variacije najpogosteje tudi prva doba naslednje variacije ali pa je fluidnost stavka ohranjena tako, da je kadenca odložena. Variacije so zgrajene precej dosledno, in sicer iz sedmih ali osmih taktov. Skladbo je skladatelj kasneje instrumentaliziral za orkester.

Ljudsko glasbo je Lipovšek uporabil še v eni kompoziciji iz istega leta, in sicer v prvi izmed *Štirih skladb za violino in klavir*. Tokrat je ljudsko pesem le citiral in je ni uporabil kot glavni tematski material. Prva skladba je zasnovana v obliki rondoja in v prvi epizodi nastopi citat ljudske pesmi *Žuta vuga*. Refren prve pesmi je spevna melodija, ki jo skladatelj nenehno variira in razvija. Princip variiranja za gradnjo stavka uporablja tudi pri oblikovanju epizod, ki so izpeljane iz prve teme. Refren se začne diatonično, medtem ko je v prehodih in epizodah harmonija precej obarvana s kromatičnim gibanjem. Druga skladba sledi obliki variacijskega rondoja. Lipovšek naniza pet zaporednih variacij teme. Melodijo podaja violina, medtem ko jo klavir spremlja z akordskim gibanjem. Pogoste so modulacije, akordov pa velikokrat ni mogoče funkcijsko razložiti, saj logiko njihovega zaporedja narekujejo kromatični postopi, pogosto pa so jim dodane sekunde. Tudi tretja skladba prinaša konstantno variiranje osnovne misli, ki jo zaznamuje punktirani ritem. Tridelna pesemska oblika uokvirja zadnjo, četrto skladbo, ki se od prvih treh loči po bolj razgibani in živahni temi. V vseh skladbah je v ospredju melodična linija violine, klavirski part pa ima spremljevalno vlogo.

Ljudska glasba je spodbudila tudi nastanek dveh rapsodij za violino in klavir. Gre za oblikovno sorodni skladbi in Monika Kartin - Duh je izpostavila, da obe sledita tridelni shemi, pri čemer srednji del predstavlja prehod, medtem ko sta tudi prvi in tretji del sestavljena tridelno.<sup>105</sup> *Prvo rapsodijo za violino in klavir* je Lipovšek napisal leta 1955. V njej je za tematsko gradivo uporabil štiri ljudske pesmi in en ples. Vsakemu nastopu pesmi sledijo njene variacijske obdelave. Uporabljene ljudske pesmi je skladatelj v določenih parametrih spremenil, vendar ne do nerazpoznavnosti. Vsako pesem je priredil na drugačen način, da je med njimi ustvaril karakterni kontrast. Lipovšek namreč pri obdelavah ljudske glasbe ni stremel samo k obdelavi glasbenega gradiva, pač pa tudi k izražanju besedila.<sup>106</sup> Tako se zdi, da so odraz žalostne tematike besedila pesmi *Vsi so venci bejli* dvojemke, ki jih ponekod zaznamujejo ostre disonance tritonusa, zmanjšane oktave, septime in sekunde ter tudi »težka« spremljava v klavirju: počasni padajoči kromatični zdrsi. Nasprotno je svetleje upodobljena pesem *Zunaj je suša*, ki je postavljena v visok register, spremljava v klavirskemu partu pa je prežeta z okraski. *Zakaj se ti dečva ne vdaš* ima, nasprotno, bolj »groteskno« ostinato spremljavo, ki jo zaznamujeta predložek in staccato artikulacija. Živahno je uglasbena vesela ljudska pesem *Dolenjski furmani*. Že sama artikulacija melodije (staccato in poudarki) jo loči

105 Monika Kartin - Duh, »Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška,« *Muzikološki zbornik* 13 (1977): 68.

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

od ostalih pesmi. Ko tema prvič nastopi, jo poda violina, v klavirskem partu pa je tudi tukaj ostinato, zaznamovan s sekundnimi sozvočji in z izrazitimi sinkopiranimi poudarki. Še bolj šaljiva je prva variacija te pesmi v točki 15. Na tem mestu klavirski part prične s temo, violina pa ponavlja motiv, ki je vzet iz melodije pesmi in vedno nastopi v zamiku z melodijo v klavirju, tako da je pesem malo »popačena«. Obdelavi melodije *Dolenjskih furmanov* skladatelj posveti največ pozornosti, tako da sledi nastopu te pesmi v točki 14 več variacij do točke 24, ko se pojavi še tematika ljudskega plesa. V točki 27, ko ponovno nastopi melodija *Dolenjskih furmanov*, je ljudski ples transformiran v spremljevalno gradivo klavirskega parta.

Kljub uvedbi različnih melodij skladba deluje poenoteno, saj Lipovšek predvsem v spremljavi poskrbi za motivično povezanost. Tako je vsem obdelavam skupna uporaba ostinata, ki pa se skozi variacije melodije spreminja in navezuje na spremljevalni motiv naslednje melodije. Tako npr. v zadnjih dveh taktih obdelave *Zunaj je suša* (dva takta pred točko 5) skladatelj vpele spremljavo, ki se nadaljuje v ponovnem nastopu melodije *Vsi so venci bejli* (točka 6). Ta spremljava, ki je zgrajena iz oktavne ponovitve tona v šestnajstinki in osminki s piko, se potem transformira v staccato ostinato s predločki v točki 8, ko nastopi obdelava pesmi *Zakaj se ti dečva ne vdaš* (gl. prim. 13 – na naslednji strani). V prvi variaciji obdelave te pesmi v točki 9 nastopi ritmični ostinato staccato osmink v desni roki, ki se potem v isti ritmični podobi pojavi v točki 14, ko nastopi obdelava *Dolenjskih furmanov*. Skladba je postavljena v okvire tonalnosti s pogostimi harmonsko tujimi toni in kromatičnimi postopi.

*Rapsodijo* je Lipovšek kasneje orkestriral, pri čemer ni posegal v glasbeni material, pač pa je klavirski part dosledno prenesel v inštrumente. Različne inštrumente je uporabil tako, da je dosegel večje kontraste med obdelavami posameznih pesmi. Vsaka pesem ima namreč svoj karakter, ki se z raznoliko orkestracijo še potencira.

Lipovšek je bil na ljudsko glasbo zelo navezan in v svojo glasbo jo je včasih vključil čisto podzavestno. Tako je motivično gradivo prvega stavka *Prvega dua za violino in violo* (1956) nevede vzel iz ljudske pesmi *Voznica*, kar je ugotovil šele, ko so to po izvedbi izpostavili kritiki.<sup>107</sup> Skladatelj je prvi duo podnaslovil kot *suito*. Tokrat imamo opravka s »pravo« baročno *suito*, kajti skladba je sestavljena iz zaporedja kontrastnih stavkov, med katerimi so tudi stavki s plesnim karakterjem, kar je razvidno iz samih naslovov stavkov: *Preludij*, *Ples*, *Meditacija in fantazija*, *Drugi ples* in *Za konec*.

---

107 Lipovšek, »S stališča lastnih skladb,« 5.

The image displays a musical score for Violin and Piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 5-6) shows the Violin and Piano parts. Measure 5 is marked with a circled '5' and the instruction 'Piu liberamente, rubato' and 'pp'. Measure 6 is marked with a circled '6' and the instruction 'senza sord. Tempo dell' inizio, ma liberamente' and 'p'. The second system (measures 7-8) continues the Violin and Piano parts. Measure 8 is marked with a circled '8' and the instruction 'Poco piu mosso' and 'pp'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4.

Primer 13: Transformacija ostinatnega vzorca v Prvi rapsodiji za violino in klavir

Preludij ima tridelno obliko ABA', pri čemer je ponovitev dela A skrajšana. Zaradi uvodne narave dela preludij kot oblika tudi v baroku ni imel plesnega karakterja. Osnovna tema *Preludija* se tekom stavka ponavlja in konstantno transformira. Najprej nastopi v violini, medtem ko je linija viole zasnovana bolj kot spremljava z dolgimi notami razloženega akorda. Inštrumenta si nato vlogi zamenjata, melodija se namreč prestavi v violo. Ista shema se še enkrat ponovi, tako da si godali ponovno izmenjata temo. Tokrat so v spremljavi dvojemke, ki so enkrat v harmoničnem, drugič v disonančnem intervalu. Nato sledi še zadnja variacija dela A, ko oba inštrumenta v enakovredno razgibanih linijah razvijata osnovo temo. Del B prinese kontrast v karakterju, vendar ne v tematiki. Gradivo dela B je namreč vzeto iz začetne teme. Medtem ko je v prvem delu

prevladovala ena melodija, je v drugem delu v ospredju ponavljanje enega motiva, tona ali akorda. Lipovšek uporablja svoj tipični harmonski jezik: vsekakor se tradicionalni harmoniji ne odpove, jo pa konstantno »barva«. Tako že takoj v drugem in tretjem taktu v temo vpelje harmonsko tuje tone. V harmonski jezik dodaja tudi veliko kromatike, večkrat slišimo sekundno obarvane terčne akorde. Stavek se konča z akordom, grajenim na toniki, vendar brez terce.

V drugem stavku je v ospredju igra metričnih poudarkov, saj se taktovski načini in posledično metrum konstantno spreminjajo. Poleg izmenjevanja binarnega s ternarnim metrumom skladatelj poudarke tudi znotraj taktov samovoljno predstavlja z lahkimi na težke dobe. Tretji stavek je po karakterju soroden preludiju, po obliki pa sledi obliki variacijskega rondoja. Inštrumenta si melodijo izmenjujejo. Kontinuirano variiranje dvakrat prekineta motorični in odrezavi ter precej disonančni epizodi. V četrtem stavku je Lipovšek zopet našel navdih v ljudski glasbi, vendar ne gre za citat konkretne pesmi, pač pa tokrat glasbeni material zavestno zasnuje tako, da zveni ljudsko. Uporablja namreč dvojemke in preprosto ritmično in melodično zasnovo z ozkim ambitusom, ki se večinoma giblje v okviru lestvičnih postopov. V ospredju sta zopet predstavljanje poudarkov z lahkimi na težke dobe in ustvarjanje iregularnega metruma. Zadnji stavek uvaja kratek kromatični uvod, sledi mu tema s plesnim karakterjem, po obliki pa je proste improvizacijske narave v stilu baročnega zanosa »perpetuum mobile«. Motivno so stavki med seboj tesno prepleteni. Posamezne značilnosti sovpadajo z značilnostmi *Druge suite za godala*, vendar je zvočni rezultat bistveno drugačen in sorodnejši *Baladi za violončelo in klavir*. Suita je dober primer Lipovškove osebne realizacije neoklasicističnega sloga, ki ima tradicionalno ogrodje, medtem ko je v ospredju izrazito ekspresivna melodija.

Mediantni odnos tonaliteta, nihanje med tonskima spoloma okoli toničnega centra *c* in tesna tematična povezava med vsemi deli zaznamujejo skladbo *Toccata quasi apertura*, ki je sicer začela nastajati že dobro desetletje pred *Sonato*. Novembra 1941 je namreč Lipovšek pričel snovati skladbo *Toccata za orgle*. Ni jasno, če jo je takrat tudi končal, saj so ohranjene le skice, ne pa tudi izpis skladbe. Vsekakor jo je dokončal najkasneje leta 1956, ko jo je tudi priredil za orkester. Lipovškova *Toccata* izkazuje lastnosti baročne toccate, saj v njej najdemo precej glasbenih potez, značilnih za skladbe za inštrumente s tipkami. Prežeta je namreč z lestvičnimi pasažami in s hitrimi figurami nad zadržanimi akordi.

Čeprav je za toccate značilna improvizacijska prosta oblika, se Lipovšek drži jasne strukture z uvodom, osrednjim delom (ki sledi sonatnemu principu) in s



kodo.<sup>108</sup> Tonaliteta je zamegljena že takoj na začetku zaradi padajočega kromatičnega postopa tonov v začetnih taktih teme in v spremljevalnih figurah. Zdi se, da je skladatelj v skladbo vključil citat najbolj znane toccate, saj nas kratek motiv v pihalih v drugem taktu spominja na začetek znamenite Bachove *Toccate v d-molu*. V nadaljevanju uvoda se ta motiv večkrat ponovi. Motiv je vtkan tudi v hitre lestvične pasaže, ki služijo kot prehod k delu A, vključen pa je tudi v prvo temo. Kot kontrast začetku skladbe prva tema nastopi v »čistem« *As-duru*. Druga tema je motivično povezana z uvodom, in sicer s spremljevalno figuro dveh četrtnih iz tretjega in četrtega takta uvoda. Druga tema harmonsko niha med C-durom in c-molom, tonskega spola ni mogoče popolnoma določiti. V točki 9 nastopi izpeljava, ki se začne z obdelavo prve teme. Točko 12 pa lahko razumemo kot začetek obrnjene reprize. Višek skladbe je ravno v reprizi, natančneje, v ponovnem nastopu prve teme, ki jo tokrat podajajo trobila ob spremljavi celotnega orkestra v bleščečem se C-durom. V zaključnem *Largu* najdemo elemente uvodnega dela. Skozi celotno skladbo slišimo utripajoči pulz prostega ostinatega vzorca, ki je oblikovan kot hitro šestnajstinsko gibanje v godalih.

### 3.3 Šestdeseta leta

Konec petdesetih let se v Lipovškovi ustvarjalnosti zgodi preobrat: razmerje med jasno in zamegljeno tonalnostjo se prevesi v prid slednji. Vse pogostejše je prisoten ekspresionistični glasbeni stavek, ki je nastal z rabo vedno več kromatike in alternativne gradnje akordov. Sprememba v glasbenem izrazu se ne odraža le v instrumentalnih skladbah, pač pa jo najdemo tudi v zborovski skladbi *Pesem Šimna Sirotnika* in še očitneje v ciklu samospევov *Verzi*. Ekspresionistični izraz pa ne prevlada povsem, saj konec šestdesetih let skladatelj še vedno piše tudi tradicionalno zasnovana dela. Ta »umik« *v tradici*onalnost pa kljub temu drži le za zvrsti, pri katerih je Lipovšek skozi svoj celotni opus zelo zadržan glede uporabe naprednejših tehnik – za zborovsko glasbo in priredbe ljudskih pesmi za glas in klavir.

Kot pri prvem duu se je skladatelj tudi pri *Drugem duu za violino in violo* naslonil na baročno izročilo. Skladbo je zasnoval v tipičnem paru fuge z uvodnim stavkom. Prvi stavek *Fantazija* je po tematičnem gradivu blizu karakterju toccate, saj so glavni gradniki stavka hitre pasaže, figure in arpeggi. V oblikovnem smislu je stavek zasnovan kot zaporedje variacij osnovne teme, pri čemer hitre pasaže in figure izhajajo iz motivov osnovne teme. Godali

---

108 Komentar k skladbi *Toccata quasi apertura* v koncertnem listu. Citirano po Florjanc, »Orkestralna dela Marijana Lipovška,« 166.

izmenično igrata bodisi figure, izpeljane iz teme, bodisi variiran spremljevalni motiv teme, ki pa postane v luči konstantnih ponovitev figur pravzaprav tematično pomembnejši. Temo zaznamuje ponavljanje enega motiva, sestavljenega iz treh oziroma dveh šestnajstink, vpetih v triolo, in četrtnke, ki se nadaljuje v naslednjo triolo, v melodiki pa sta pomembna kromatični zdrs tonov in interval terce, ki frazo konča. Sledi serija variacij, v katerih skladatelj transformira te elemente oziroma iz njih gradi pasaže, ki se ponavljajo kot ostinatni pulz skoraj skozi celotni stavek. Teh variacij se loti na detajliran način, saj se transformacije začnejo že s samo spremembo artikulacije ali dinamike. Ker je tema zasnovana kot padajoče kromatično drsenje tonov in ker se potem v prvem delu sekvenčno ponavlja, smo v tonalnem smislu popolnoma izgubljeni. Čeprav Lipovšek ohranja ponovitve določenih tonov, tudi ti ne delujejo gravitacijsko. Že omenjeni spremljevalni motiv je sestavljen iz treh punktiranih četrtnk. V stiku s temo sicer res proizvaja terčna sozvočja, ki pa so hipna, medtem ko sozvočja malih sekund odzvanjajo dlje in so pogostejša. V tem harmonskem okolju zveni durov kvintakord na tonu *c*, ki ga skladatelj vpelje v desetem taktu točke 5 in ki hipno ustavi konstantni motorični pulz hitrih pasaž, popolnoma tuje, že skoraj eterično. Rezultat je izjemen stavek, kajti skladatelj uspe z detajliranim obdelovanjem sicer omejenega tematičnega materiala (po eni strani ritmično neizraziti in artikulacijsko težki motiv punktiranih četrtnk in po drugi strani enolični ritem hitrih pasaž in figur) podati izrazito ekspresivno vzdušje.

Fuga se tako v kontekstu vzdušja prvega stavka začne prav burleskno: z lahkotno in s poskočno temo, katere prvi toni so toni razloženega molovega akorda na tonu *f* in dve staccato ponovitvi tona *c*. Temu sledi skoraj cela padajoča kromatična lestvica, ki se konča na tonu *f*. Temo je Lipovšek oblikoval skoraj zrcalno, z njo pa je vpeljal stabilnejši občutek glede tonalitete. Comes zvesto sledi pravilom in nastopi na dominantni. Ko pa ta tema stopi v stik s spremljevalno linijo, ki je podobno ritmično lahkotna in polna kromatičnih postopov in intervalov septim, in ko razloženi diatonični akord teme nastopi skupaj s kromatičnimi postopi v drugi liniji, se zdi, da poslušamo »pokvarjeno ploščo« kakšne Bachove fuge. V skladbi se nenehno prepletata harmonska svetova diatonike in kromatike, vse to pa se odvija v strogo urejenem polifonem stavku. Pri točki 4 nastopi izpeljevalni del, kjer se najprej pojavijo sekvence glave teme, nato pa v točki 5 sekvence kromatične lestvice. V točki 6 sledijo cele ponovitve tem, v točki 8 pa nastopi še avgmentirana tema. Lipovšek do pike dosledno sledi shemi »tipične« fuge. Tako začne proti koncu zvok zgoščevati in stopnjevati napetost. V točki 10 uvede pedalni ton na dominantni (oziroma toniki, saj se kompozicija sklone

s C-durovim akordom), nato v točki 11 še stopnjuje dramatično napetost s hitrim ponavljanjem dvojemk v obeh godalih. Kvintakordi se izmenjujejo s kvintakordi z dodanimi sekundami. Nato se v točki 12 hitro motorično gibanje upočasni, zadnji kromatični zdrs pa pripelje do plagalnega kadenčnega postopa »subdominante«<sup>109</sup> na toniko.

Pomembna prelomnica je skladba *Sedem miniaturn za godala*, ki je nastala leta 1959. V njej namreč Lipovšek končno tvega oddaljitev od terčne gradnje ter vpelje kvartno in sekundno gradnjo sozvočij. Tudi v melodičnih domislicah se ne naslanja več na razložene terčne akorde in opusti še zadnje kratke ekskurze v »čisto« tonalnost, kakršnim smo bili priča prej. V osnovi je skladatelj delo zasnoval v šestih stavkih, kasneje pa je dodal še enega. Skladbo so izvajali tako v komorni zasedbi godalnega kvarteta kot v zasedbi godalnega orkestra. Stavki so prave miniature, ne samo po svoji kratkosti, ampak tudi zaradi omejene razgibanosti glasbenih sredstev. Tako v njih prevladujejo izrazita omejitve na obdelavo ene motivične zamisli, poenoteno vzdušje brez kontrastov, ritmična nerazgibanost in relativno statična zvočna podoba. Miniature delujejo kot študija drugačnih sozvočij oziroma kot posamezne zvočne impresije, kjer je v ospredju igra intenzivnosti disonanc (ali bo sekunda zvenela skupaj v clustrih ali kot septima med različnimi inštrumenti, in sicer v visokem ali nizkem registru). Gre za najbolj disonančno skladbo po *Rondoju za godalni kvartet* iz leta 1933. Skladbe cikla medsebojno povezuje tudi sorodna gradnja, saj skoraj vse sledijo Lipovškovi obliki variacijskega rondoja. Večini je skupna raba pedalnega tona.

Prvo miniaturo zaznamuje motiv, zgrajen iz osminke, ki ji v intervalu čiste kvarte sledi dolga notna vrednost. Ta motiv najprej poda viola, potem ga imitacijsko ponovijo najprej druge violine in na koncu prve violine. Ob vsakem nastopu je dolžina daljše note drugačna. Vstopi spremlja pedalni ton, sestavljen iz kvartnega akorda v drugem obratu. Stavek je oblikovan po Lipovškovem priljubljenem principu variacijskega rondoja. Petkrat vstopijo inštrumenti z istim motivom v istem zaporedju na istih tonih, nadaljevanje pa je vedno malo drugačno. Razen v prvi ponovitvi, ko je v nadaljevanju vpeljana tudi kratka melodična linija, vedno sledi ponavljanje kvartnega intervala v različnih ritmičnih preoblecak. Utrip osminkskega pedalnega tona pa, z izjemo prve variacije, skozi cel stavek teče kot pulz. Prva miniaturna deluje kot uvod v drznejši harmonski stavek, saj je edino »daljše« sozvočje, ki ga slišimo (nastaja s sozvenenjem daljših not motiva), terčno zgrajeni septakord brez kvinte. Nabor tonov pa bi nekako lahko prisodili c-molu z mnogimi harmonsko tujimi toni.

---

109 Gre za molovo subdominanto z dodano sekundo.

Tudi druga miniatura je zgrajena po podobnem principu variiranja. V ospredju je tokrat kratka melodična misel, ki se variirano pojavlja (oziroma samo njeni posamezni elementi) tudi v drugih inštrumentih. Drugi glasovi se medtem gibajo homoritmično in ustvarjajo različna sozvočja, ki so največkrat kvarte, septime ali sekunde. Ko pogledamo sestavo teh sozvočij skupaj z melodijo, pa v njihovi gradnji ni več razvidna enotna logika, saj se pojavljajo kvartni akordi, kvartni akordi z dodano sekundo, kvintakordi, kvintakordi z dodano sekundo, septakordi in tudi akordi, ki so zgrajeni iz sekund. Tako se zdi, da so zvočne strukture dokaj naključne in da njihovo gradnjo narekujejo le samostojne linije glasov. Pri tem gradnjo akordov v spremljavi do neke mere usmerjajo lestvični oziroma kromatični postopi. Po drugi strani pa je jasno, da je bil skladatelju pomemben predvsem zvočni rezultat vertikale, ki poudarja kvartno sozvočje (zvočno utrjen kvartni interval v obratu kvintakordov) in tudi sozvočje sekund (zvočno poudarjene septime oziroma sekunde in clustri). Skozi skladbo postopoma poteka gradacija v dinamičnem in harmonskem smislu. Napetost se stopnjuje zlasti od takta 13 do takta 18. V tem delu si sekundna sozvočja nenehno sledijo, in to v vedno višjih registrih, kar proizvaja vedno rezkejši zvok (gl. prim. 14). V taktu 19 oddih prinese prav tako disonančno sozvočje, ki pa je mehkejše zaradi nizkega registra.

The musical score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. It consists of 19 measures. A box with the number '3' is positioned above the first measure. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4 for measures 1-18 and changes to 2/4 for measure 19. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). A *molto diminuendo* marking is present above measures 17-18. The score illustrates the increasing tension and dynamic range in the second miniature.

Primer 14: Višek napetosti in sprostitve v Drugi miniaturi

Oblikovno tudi tretji stavek ohlapno sledi obliki variacijskega rondoja. Kot v prvem stavku je začetek melodične misli zasnovan imitacijsko. Melodično misel zaznamujeta hitro vzpenjajoči se kromatični motiv in daljša notna vrednost. Stavek je tako prežet s kromatičnim gibanjem, vendar skladatelj nikoli ne uporablja vseh dvanajstih tonov hkrati. Podobno kot v drugem stavku se kvartna sozvočja izmenjujejo s terčnimi. Prva dva stavka sta bolj statična, medtem ko tretji stavek kontrastno zaznamuje hitrejši motorični pulz.

V četrtem stavku sledi umiritev. Razen homofonega konca je stavek zgrajen polifono. Oblikovno sledi isti shemi variacijskega rondoja. Skozi celotni stavek se v basu odvija ostinato, ki ga zaznamuje kromatika. Za razliko od preostalih stavkov tu prevladuje terčna gradnja sozvočij, vendar sosledje akordov ne izkazuje več funkcijske logike. Imamo sicer nek tonalni center, vendar je tonaliteta zaradi harmonsko tujih tonov težko določljiva. Polno je disonanc, ki nastajajo zaradi ostinata in sozvočij septim oziroma sekund.

Vzdušje petega stavka znova prinese kontrast. Skozi cel stavek se ponavlja pedalni ton, zgrajen iz osminkskega gibanja sekundnega sozvočja, ki podaja konstantni pulz, ob katerem nastopa bodisi ena fragmentirana lestvična punktirana tema bodisi drobci druge melodične misli, zaznamovane s punktiranim ritmom, ki se potem variirano ponavlja (avgmentirano, diminuirano, v različnih intervalih). V ospredju so kvartni in sekundni akordi.

V šesti miniaturni se vrnemo v svet ritmične statike, kjer so ponovno v ospredju sozvočja in barva. Celotni stavek je zgrajen skoraj popolnoma homoritmčno (gibanje v samih četrtnkah), z gradnjo kvartnih, alteriranih terčnih in sekundnih akordov (tudi clustrov). Podobno kot v drugem stavku je tudi tukaj višek skladbe dosežen s poudarjanjem sekundnih sozvočij v višjih registrih.

Sedmi stavek se prične s tremolom v vseh godalih. Pri tem so linije instrumentov obravnavane samostojno in največkrat tudi tukaj ustvarjajo sozvočja sekund oziroma septim in kvart. V točki 1 se to »migetanje« umiri in nastopi drug, počasnejši pulz (staccato osminke v sozvočju kvarte), ki se potem ponavlja skozi cel stavek. Nad tem se vije dolga razvijajoča se melodija, ki se preliva iz enega v drug glas, tematsko pa je sorodna materialu petega stavka. Oblikovno edino ta stavek odstopa, saj namesto variacijski formi sledi obliki ABAB'. Kljub očitnemu premiku k drznejši in drugačni gradnji harmonije Lipovšek ni in ni mogel povsem zapustiti funkcijskih okovov harmonije. Skladbo je sklenil s kadenčnim postopom (sicer res zelo alteriranih akordov na subdominanti in dominantni) in z durovim kvintakordom na tonu c (gl. prim. 15).

The musical score is for the end of the Seventh Miniature. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score begins with a dense texture of sixteenth notes in the Violin I and II parts, marked *pp*. The Viola and Cello parts have rests. The texture then transitions to a sparser one, marked *p* and *molto diminuendo*. The Viola and Cello parts enter with pizzicato notes, marked *pizz.* and *p*. The Double Bass part also enters with a pizzicato note, marked *p*. The score ends with a final chord, marked *ppp*.

Primer 15: Zaključek Sedme miniature

Podoben harmonski stavek se odraža tudi v *Tretji suiti za godala*, ki je nastala istega leta kot *Miniature*. *Tretja suita* je sorodna prvima dvema v sledenju simfonični oblikovni shemi, zaznamujejo jo podobni kompozicijski prijemi (konstanten pulz), medtem ko je po karakterju in zvočni podobi samosvoja. V prvih dveh stavkih je namreč bližje ekspresionističnemu karakterju *Sedmih miniatur za godala*, medtem ko je v tretjem in četrtem bližje motorično baročni prvi in klasicistično lahkotni drugi suiti. Prvi in zadnji stavek sledita sonatnemu principu, počasni stavek je zasnovan izrazito spevno z dvema intermezzoma, medtem ko je tretji fugiran scherzo.<sup>110</sup>

Prvi stavek se začne s kratkim uvodom, v katerem se vzpostavi konstantno ostinato gibanje (izmenjavanje tonov *g* in *h* v šestnajstinkah), nad katerim slišimo ponavljanje kratkega motiva treh padajočih pizzicato osmink. Čeprav se motiv ves čas ponavlja v istem ritmu, je ta del zelo razgiban, saj skladatelj motiv ponavlja v različnih intervalih, z dodatno noto in predvsem na različnih (vedno lahkih) dobah. Tema prvega stavka je precej drugačna od tem prvih dveh suit in je veliko bolj ekspresionistična. To se kaže v njeni fragmentaciji (v prejšnjih suitah je skladatelj stremel k tekočemu kontinuiranem gibanju), vključenih kromatičnih postopih (v prejšnjih dveh sta bili temi izrazito diatonični), vključitvi skokov (prejšnji sta se gibali bolj v postopih) in kontrastnih motivih, ki gradijo temo. V prvih dveh suitah

<sup>110</sup> Komentar k skladbi *Tretja suita za godala* v koncertnem listu. Citirano po Ivan Florjanc, »Orkestralna dela Marijana Lipovška,« v: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 169.

sta bili temi sestavljeni izrazito poenoteno, iz ponavljanja motivov. Tudi to temo je Lipovšek zgradil iz enega motiva, vendar ga je večkrat transformiral (gl. prim. 16). Hkrati je vanjo vpeljal tudi omenjeni motiv iz uvoda – nobena nota pri Lipovšku namreč ni naključna. Razvijanje materiala iz uvoda oziroma prve teme opazimo tudi v gradivu iz mosta, kjer Lipovšek, kot je značilno za prehodne dele sonatne oblike, pospeši ritmično dogajanje, da glasba dobi zanos.



*Primer 16: Prva tema prvega stavka Tretje suite za godala je oblikovana fragmentirano in s pomočjo transformacije njenega osnovnega motiva*

Zanimivo je opazovati, kako je Lipovšek utemeljil harmonski kontrast med obema temama. Po eni strani bi ga lahko razlagali na način, da sta temi v mediantnem odnosu (če sklepamo, da je za izhodišče prve teme služil h-mol in za drugo d-mol). Slednje ni nič novega, saj mediantni odnos najdemo že v prejšnjih skladbah (*Sonata za klavir* in *Toccata quasi apertura*). Bolj smiselna od tega poizkusa določitve tonalitete v zelo ohlapnih okvirih pa je druga mogoča razlaga: prva tema temelji na terčni, druga pa na kvartni harmoniji. Skladba v mostu tudi modulira iz terčne v kvartno harmonijo. Modulacija se izvrši s spreminjanjem ostinata. V prvi tematski skupini je namreč ostinato sestavljen iz izmenjavanja šestnajstink v intervalu terce, nato v mostu skladatelj postopoma uvede interval kvarte in nato še interval male sekunde (gl. prim. 16). Ostinatno ponavljanje in izmenjavanje tonov v intervalu male sekunde pa zelo zaznamuje drugo temo. Že v *Sedmih miniaturah* smo opazili, da je sekundna gradnja povezana s kvartno, kar izvira iz obratov kvartnih akordov. Poleg tega novo harmonijo skladatelj tudi utemelji v taktih 33 in 34 s ponavljanjem kvartnih akordov (gl. prim. 17).

Drugo temo zaznamuje interval male sekunde, obenem je tudi ta tema kot prva strukturirana iz kontrastnih zamisli in je fragmentirana. Še več, na podoben način je tudi skonstruirana. Obe temi se začneta s podobnim motivom (polovinka in krajša nota), čemur sledi ritmično zavrt, a melodično izrazit del. Nato sledi kontrastni motiv, ki je v drugi temi ritmično diminuiran ter v inverziji, temu pa sledi še ena transformacija tega motiva – avgmentacija (gl. prim. 18).

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Primer 17: Modulacija v kvartno harmonijo v mostu prvega stavka Tretje suite za godala, takti 28–34

*ff* *f*

12 *ff*

Primer 18: Podobnost med prvo in drugo temo prvega stavka Tretje suite za godala

Območje druge teme zaradi kvartne gradnje in že omenjenega ostinata (sozvočja male sekunde nastajajo, ko ostinato trči s temo) zveni bolj disonančno. Zaključna skupina je sestavljena iz motiva druge teme, ki v bistvu izhaja iz uvoda skladbe.



Izpeljava nastopi v točki 5 s prvo temo, ki je v »tonaliteti« druge teme. Njen nastop namreč spremlja ostinato z območja druge teme. Izpeljava se začne stereotipno, s sekvenčno obdelavo prve teme. Po dolžini je netipično obsežna – Lipovšek je sicer izpeljave načeloma hitro zaključil in se najpogosteje posvetil zgolj obdelavi prve teme, posledično pa je izpeljavo načeloma zasnoval v enem kosu. To izpeljavo pa je podaljšal, in sicer tako, da je vanjo prenesel obliko ekspozicije: najprej nastopi sekvenčna obdelava prvega dela teme, nato obdelava mostu, zatem pa obdelava druge teme in zaključne skupine, ki v točki 10 prinese reprizo. Pri reprizi je skladatelj močno skrajšal most, posledično pa je gradacijo in napetost prihoda druge teme začel graditi že v prvem taktu reprize, saj se skozi celo prvo tematsko skupino v violah in violončelih počasi odvija crescendo skupaj z dvigajočo se kromatično lestvico. Omembe vreden je tudi kratek odsek v izpeljavi, saj je to Lipovškov prvi zares moderen kompozicijski prijem: kratek odsek z gosto disonančno teksturo, sestavljeno iz hitrih pasaž in clustrov v violinah (gl. prim. 19).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in 4/4 time and features a dense, dissonant texture. The Violin I and II parts are in treble clef, while the Viola, Cello, and Double Bass parts are in bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. The overall texture is characterized by a high density of notes and a dissonant quality, as indicated by the caption.

Primer 19: Gosta disonančna tekstura v izpeljavi prvega stavka Tretje suite za godala

Drugi stavek je zastavljen rondojsko z dvema epizodama po naslednji shemi: ABA'B'A. Iz tega stavka je razvidno, kako je Lipovšek svojo obliko variacijskega rondoja uporabljal tudi na mikroravni, za sestavljanje posameznih delov stavkov. Tako je prvi del stavka sestavljen iz trikratne ponovitve začetne teme, ki se nadaljuje vsakič drugače in pri tem gradi ekspresivno melodijo. Prvi del ponovno zaznamuje ostinato, ki pa je zamišljen veliko bolj elaborirano. Sestavljen je tako, da se viole in violončeli homoritmčno

gibajo v konstantnih šestnajstinkah, medtem ko sta njihova poteka glasov očitno vodena linearno, pri čemer pogosto ustvarjata sekundna in kvartna sozvočja. Motivnično gradivo torej izhaja iz prvega stavka. Tema dela B je v bistvu ritmično spremenjena prva tema. Ta del spremlja pedalni ton v obliki oktavno podvojenega sekundnega sozvočja v violinah.

Tretji stavek je kontrasten umik v jasnejšo tonalitetno shemo in lahkotnejši karakter *Druge suite za godala*. Še vedno vsebuje dosti harmonsko tujih tonov in razvidno je, da Lipovšek enkrat poudarja kvartna in drugič terčna sozvočja, vendar ni toliko kromatičnih postopov in sekundnih sozvočij kot v prvih dveh stavkih. Stavek je sestavljen kot tipičen scherzo. Prvi del zaznamuje razgibana tema, ki po gradnji spominja na temo kakšnega Haydnovega menueta, le da je Lipovškova tema polna harmonsko tujih tonov in hitro modulira. Nepričakovano je vpeta v relativno strogo štiriglasno fugo z izdelanim kontrastsubjektom. Trio pa je, nasprotno, sestavljen homofono, z eno glavno melodijo v ospredju, in je v relativno »čistem«<sup>1</sup> g-molu.

Finale je napisan v klasicističnem duhu: kratek, hiter, z razgibano in lahkotno temo, ki je tudi sama klasicistične gradnje (melodija v visokem glasju, v spremljavi pa ostinato iz razloženega akorda). Poln je lestvičnih pasaž. V harmonskem smislu je sorodnejši scherzu kot prvima dvema stavkoma. Po obliki je sonata z rondojskimi elementi, saj v reprizi večkrat nastopi prva tema.

Kontrast med posameznimi stavki je resnično presenetljiv, zlasti med prvim in zadnjima dvema, ki sta po karakterju in harmonski zasnovi bistveno drugačna in nekako ne dosežeta ravni prvega, zato stavki ne delujejo kot povsem organska celota. Kljub temu je Lipovšek s tematsko povezavo med stavki in z uporabo določenih prijemov (ostinato, kromatična lestvica v zaključni skupini v finalu in gradnja posameznih akordov iz sekund v finalu) dosegel povezavo med stavki. Navsezadnje klasicistično lahkotnost zadnjih dveh stavkov napoveduje že uvod v prvi stavek, čeprav nas potem po uvodu skladatelj v prvem stavku nepričakovano pelje naprej v drug svet.

Odsev drznejše harmonije je razviden tudi iz zborovske ustvarjalnosti, zlasti iz uglasbitve pesmi Ceneta Vipotnika *Pesem Šimna Sirotnika* iz leta 1959. V tem zboru lahko opazujemo podobne ekspresivne značilnosti, kot smo jih srečali v ženskih zborih na Kosovelova besedila, le da je tukaj harmonski jezik še drznejši, saj skladatelj občasno sklada v prosti tonalnosti. Skladba se začne s kromatičnim gibanjem v spodnji liniji, medtem ko je v zgornji liniji najbolj izrazit interval tritonus, ki se večkrat ponovi (gl. prim. 20). Terčno grajenim akordom je velikokrat dodana sekunda. Pogosta so sozvočja iz sekund, septim in tritonusa, ki se izmenjujejo s terčnimi sozvočji, ali pa je terčna gradnja

sozvočij nadomeščena s kvartno. Ostre disonance in nejasna tonalnost dobro odsevajo tragično vsebino pesmi, ki se nanaša na borbo slovenskega naroda v vojnem času. Razrešitev te z disonancami nasičene harmonije prinese šele zaključek. Skladbo namreč skladatelj konča v »čistem« C-duru. Razjasnitev je očitno odsev besedila, ki se od vojnih grozot na koncu obrne v optimizem (»kar svetlega prepno čez zemljo našo veličastni časi«). Skladba je izrazito ekspresionistična, saj je v njej Lipovšek melodijo fragmentiral s pavzami, izjemno detajlno določil dinamiko, poudarke in tempo ter tudi zaukazal stil petja (poco pesante, avivando, calmando), melizmatično je obravnaval besedilo in v melodijo vpel široke intervalne skoke (gl. prim. 20).

Mešani zbor

Agitato (♩ = ca 80) poco string. a tempo allrett. rallent. meno tempo, poco più calmo pesante a tempo

S A T B

Spo - znaj me, brat! Jaz sem, Si - ro - - - - - tnik, Si - ro - - - - - tnik, si - ro - - - - - tnik. Vla - - - - - seš spi sa - pa po - hor - skih go - - - - - zdov,

ma assai vivace B.unis B.1 Vla- pp

Primer 20: Disonančni začetek skladbe Pesem Šimna Sirotnika

Leta 1960 je napisal še dve miniaturi za klavir. Označil ju je s številčkama pet in šest, kar pomeni, da sta dve miniaturi izgubljeni, saj sta v zapuščini ohranjeni le še dve miniaturi (prva in druga) z začetka petdesetih let, ki smo ju že omenili. V *Miniaturi št. 5* del A zaznamuje naraščajoča lestvica, v kateri disonančna sozvočja nastajajo zaradi pedalnega tona, v delu B pa je v ospredju spreminjanje taktovskega načina in posledično nastajanje iregularnega metruma, med obema glasovoma pa se pojavljajo disonančna sozvočja. Kljub temu vsaj na začetku jasno izpostavi tonaliteto f-mola, ki pa kaj hitro modulira. Šesta miniatura je krajša in tonalno precej nejasna, saj je prežeta s kromatiko in sekundnimi sozvočji, medtem ko je »čistih« terčnih akordov zelo malo in nastopijo šele ob koncu skladbe. Skladba je proste forme.

Drzni harmonski stavek in očitnejša ekspresionistična gradnja stavka se odraža tudi v Lipovškovi komorni ustvarjalnosti. V *Drugi rapsodiji za violino in klavir* (1962) sta ta dva napredna kompozicijska elementa spojena s sicer »nasprotnim polom« modernega glasbenega jezika – z naslonitvijo na ljudsko glasbo. Omenili smo že, da sta si *Prva* in *Druga rapsodija za violino in klavir* zelo sorodni, saj sta obe napisani na tematiki ljudskih pesmi, povezuje pa ju tudi enaka oblikovna shema. Vendar pa se obravnava ljudskega gradiva v skladbah bistveno razlikuje. V *Prvi rapsodiji* je namreč Lipovšek načeloma dosledno uporabljal napev ljudskih melodij in ga malenkostno obdelal, vendar nikoli do nerazpoznavnosti. Poleg tega je cele melodije pesmi načeloma najprej predstavil, šele nato pa jih je obdelal. V drugi rapsodiji pa je napeve predružačil na zelo samosvoj način. Že prvi nastopi napevov so bodisi skrajšani bodisi tako transformirani, da jih skoraj ne prepoznamo. Tako je npr. ljudsko pesem *Sem mislil snoč' na vas iti* prestavil iz durove v molovo tonaliteto. Dosledno je predstavil le prvo frazo pesmi, v nadaljevanju pa je melodijo že po svoje variiral. Pesem *Po gorah grmi in se bliska* pa je že v prvem nastopu tako spremenil, da je neprepoznavna (obdržal je melodijo, ki pa jo je ritmično čisto spremenil z uporabo sekstol, triol in zelo dolgih notnih vrednosti ter menjavanjem metruma iz takta v takt). Tudi v *Drugi rapsodiji* je razvidno, da je skladatelj skušal v glasbi zrcaliti besedilo. Monika Kartin - Duh tako izpostavlja, da metrična iregularnost tako melodične linije kot klavirske spremljave odseva bizarnost teksta pesmi *Srečali smo mra-vljo*.<sup>111</sup> Matjaž Barbo pa po drugi strani opozarja na tonsko slikanje bliskanja in grmenja v točki 2 pri pesmi *Po gorah grmi in se bliska*.<sup>112</sup> Kot svetlobni blisk bi lahko razumeli kratek »migetajoč« motiv iz sekundne gradnje akordov v visokem registru v klavirju, ki mu kot grom odgovori violina s hitro lestvično pasažo v nizkem registru. Prav tako se zdi, da sozvočja intervalov septim in sekund v visokem registru in ostinato z »migetajočim« motivom tonsko slikajo meglice nad jezerom v *Sem mislil snoč' na vas iti*.

Harmonsko je skladba zasnovana v prosti tonalnosti, podobno kot *Sedem miniaturni za godala* in prvi stavek *Tretje suite za godala*. Harmonijo skladatelj gradi z mešanico terčnih in kvartnih akordov ter ponekod le s sozvočji septim in sekund (npr. točka 7 pri nastopu pesmi *Ptica poje*). Pogoste so disonance med violinskim in klavirskim partom, pa tudi raba ostinata, kromatičnih postopov in iregularna metrična shema v klavirski spremljavi.

Medtem ko je bila orkestracija *Prve rapsodije* šablonska, je skladatelj orkestraciji *Druge rapsodije* posvetil več pozornosti in veliko bolj izkoristil možnosti,

<sup>111</sup> Kartin - Duh, »Oblikovalni princip,« 74.

<sup>112</sup> Barbo, »Iz komornega opusa,« 106–107.

ki mu jih je ponujala uporaba različnih inštrumentov. V orkestrirani različici pridejo bolj do izraza predvsem ostra sozvočja, saj jih godala in pihala lahko dlje zadržujejo in zvok ne izgine tako hitro kot pri klavirju. Kot pri *Prvi rapsodiji* je tudi tukaj za doseganje še večjih kontrastov med posameznimi pesmimi uporabil različne inštrumente. Povsem novo dimenzijo tako dobi npr. točka 4, variacija na pesem *Sem mislil snoč' na vas iti*, ki s sozvočjem septim v flažoletih v prvi violini, čelesti in harfi ter z ostinatom iz sozvočja male sekunde v flavtah vzbudi prav srhljiv občutek. Jasno je, da sta stvaritev dveh rapsodij inspirirali istoimenski skladbi Béle Bartóka, vključitev čeleste v instrumentacijo pa to vez še okrepi.

Po *Drugi rapsodiji za violino in klavir* je skladatelj zopet pritegnilo uglasbljanje besedil. Leta 1965 je nastal ciklus samospevov *Verzi*. V ciklusu je skladatelj uglasbil posamezne verze pesmi iz zbirke *Svetle misli* Mitja Šarabona. Lipovšek je izbral verze, »ki v povzemanju najvažnejših vsebinskih potez dajejo kar najbolj strnjeno podobo«. <sup>113</sup> Pesmi podajajo občutenja in misli posameznika ob poslušanju glasbe, branju poezije in filozofov ter v zadnji skladbi mišljenja in doživetja, ki jih poraja gorski svet. <sup>114</sup> Poleg samospeva *Krim o sebi* je to ena redkih skladateljevih kompozicij, v kateri se odraža njegova velika strast do gornišstva. Še vedno je na prvem mestu jasno podajanje besedila, zato je vokalna linija oblikovana silabično in pretežno deklamativno, le občasno jo razgibajo nepričakovani skoki. V melodičnem in ritmičnem smislu je vokalna linija bolj razgibana le v samospevih *Ob Bachu* in *Ob Beethovnu*, kjer konstantno hitro padanje in dviganje melodije izraža nemir besedila »Ko skozme gredo vetri in svetlobe in ko lijo skoz mene vse tegobe, vse radosti«. Samospevi pa izstopajo predvsem v harmonskem smislu, saj jih nenehno prežemajo disonančna sozvočja. V ospredju so sekundna sozvočja in sozvočja septim, ob tem mnogokrat terčne akorde spremljajo sekunde, včasih so sami akordi zgrajeni iz nizanja sekund ali pa skladatelj politonalno gradi spremljavo. Gre za najbolj ekspresionistično glasbo Lipovška od njegovih stvaritev v tridesetih letih. Tudi glasbena spremljava v nekaterih samospevih izstopa. Tako je spremljava v samospevu *Ob Bachu* in *V Martuljku – V Martuljskih Kotlih* fragmentirana, z nepovezanimi in kontrastnimi motivi. V samospevu *Še ob Bachu* je po drugi strani zgrajena na podlagi dveh prostih ostinotov (sta transponirana ali variirana) v levi in desni roki, ki potekata vsak v svoji tonaliteti. *Ob Tagoreju* pa prav tako prežema ostinato, s sozvenečo malo sekundo v vertikali in kromatičnim postopom v horizontali.

<sup>113</sup> Igor Andrejčič, ur., Komentar k ciklusu samospevov *Verzi* v koncertnem listu, VI. Festival sodobne komorne glasbe v Radencih, 12.–22. 11. 1968.

<sup>114</sup> Prav tam.

Leta 1965 je Lipovšek uglasbil tudi otroško zgodbo *Medo Brumček* Nilsa Wernerja v prevodu Mileta Klopčiča. Nastala je kantata *Medo Brumček* za otroški zbor, sopran, bas in komorni orkester. Tudi pri komponiranju te kantate je Lipovšek stremel k čim razumljivejšemu podajanju besedila. Tako so vokalne linije zasnovane silabično in v otroškem zboru skoraj izključno deklamativno, v ozkem melodičnem ambitusu in večinoma v nerazgibanem ritmičnem toku. Otroški zbor ima osrednjo vlogo, saj poda večino zgodbe, medtem ko solista načeloma prinašata dialog karakterjev ali pa vstopita pri pomembnejših dramaturških momentih. Glasovi vstopajo vsak posebej, skupaj nastopijo le na koncu kantate, kar pa je pričakovana poteza, saj se kanate načeloma končajo slovesno, s polno zasedbo. Ker je vključen otroški zbor, skladatelj ni posegal po naprednem harmonskem jeziku. Kljub temu pa je harmonijo ponekod obarval, največkrat ob nastopu solistov ali v instrumentalnih odsekih oziroma takrat, ko je bilo to dramaturško utemeljeno. Tako na začetku kantate v liniji basa, ko pove, da je medo Brumček pobegnil, uporabi kromatično lestvico tudi v basovi liniji, zatem pa še interval tritonusa, ko bas poudari, da je medo preživel »hudo noč«. Nadalje s hitrim kromatičnim gibanjem v godalih tonsko slika napad čebel na medvedke, glasen gost sekundni disonančni akord orkestra pa zaustavi glasbeni tok, ko medvedki padejo v mlako. Skladba sledi toku in se razvija v skladu z besedilom, tako da se glasbeni tok pospešuje in ritmično artikulira, ko medvedki bežijo ali plešejo, in umirja, ko medvedki počivajo. Kantata *Medo Brumček* je kot ciklus samospevov *Sončece sij* dokaz, da se je skladatelj trudil pisati čim bolj privlačno glasbo za otroke in da v njej ni pristajal na poenostavljenost glasbenega stavka, da bi otroci lahko razumeli glasbo, pač pa je stavil na izrazno moč glasbe, ki naj bi pritegnila pozornost otrok.

Konec šestdesetih let je napisal še nekaj priredb ljudskih pesmi, ki so bile leta 1981 objavljene v zbirki *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*. V zbirki najdemo tri ljudske pesmi *Včas' sem zmiraj mislil*, *Kaj b'jaz tebi dal* in *Moj očka so mi rekli*, ki so že izšle v tisku leta 1954, ter devet novih priredb, ki jih je uglasbil po podobnem principu.<sup>115</sup> Dosledno je ohranil celotno melodijo in strukturo pesmi. Melodije ni spreminjal, tako da je vedno diatonična, harmonija v klavirskem partu pa je precej zamegljena. V priredbi *Megllice dol' popadajo* (1968) so v instrumentalnem uvodu akordom dodane sekunde oziroma so akordi zgrajeni iz sekund, med njimi najdemo tudi clustre. Nekatero pesmi je obdelal politonalno oziroma v nejasnem tonskem spolu. Tako je v pesmi

<sup>115</sup> Skladbe *Točila je čarno vince*, *Jož, kako zvonovi brnijo* in *Mrkivca, mrkivca* kljub temu, da so nastale v začetku sedemdesetih let, obravnavamo na tem mestu zaradi stilne enotnosti s priredbami ljudskih pesmi iz šestdesetih let.

*Meglice dol' popadajo* melodija v G-duru, spremljava pa v g-molu. Podobno tudi harmonija v pesmi *Leži, leži ravno poljé* (1968) lebdi med As-durom v melodiji in as-molom v spremljavi, ob tem so v spremljavo vpeljeni kromatični postopi in pogosta disonančna sekundna sozvočja. Skozi celo priredbo *Nocoj pa, ah, nocoj* (1968) se v spremljavi desne roke vije ostinato iz motiva, ki vključuje interval male sekunde – dve šestnajstinki objemata za pol tona nižji ton. V levi roki so alterirani akordi, največkrat v obratu sekundakorda, ali pa sozvočja septim ali non. V *Točila je čarno vince* (1972) in *Mrkvica, mrkvica* (1972) je skladatelj sekundna sozvočja uporabil za doseganje šegave spremljave. V *Točila je čarno vince* je npr. spremljava tipično plesna: na težko dobo pade basov ton, na lahko pa ostali toni akorda. Tukaj pa na lahko dobo pade ostro sekundno sozvočje, kakor da bi se v spremljavi nekdo nenehno motil in pritiskal napačne tipke. Načeloma skladbe preveva enotno vzdušje. Tako se skozi *Nocoj pa, ah, nocoj* vije ostinato, spremljava v klavirju se v *Meglice dol' popadajo* pri vsaki kitici ponovi, medtem ko je spremljava v *Mrkvica, mrkvica* in *Točila je čarno vince* v vsaki kitici malenkostno varirana.

Ob koncu šestdesetih let je Lipovšek napisal še eno zborovsko skladbo, v kateri se je odmaknil od drzne zasnove *Pesmi Šimna Sirotnika. Moj grob*<sup>116</sup> je tako veliko sorodnejši prejšnjim zborovskim stvaritvam, v katerih je stavek tonalen in so kromatični postopi in sozvočja septim uporabljena le na posameznih mestih, kjer je hotel skladatelj poudariti besedilo. Zasnova je silabična, od tega skladatelj odstopa le v kratkem predelu tonskega slikanja (dolgi in razgiban melizem na besedilo »kjer volk zavija, drevje šelesti«).

V enakih kompozicijskih okvirih, kot smo jih spoznali v obravnavanih instrumentalnih skladbah tega poglavja, je Lipovšek skladal tudi ob koncu šestdesetih let. Tako je bilo tudi pri snovanju *Koncerta za trobento in orkester* (1969) glavno vodilo uravnoveščenost terčnega principa z gradnjo akordov iz kvart in sekund, medtem ko shema skladbe in oblikovni principi stavkov še vedno temeljijo na tradicionalni gradnji. Tako ima *Koncert za orkester in trobento* tri stavke, ki odražajo karakter stavkov tipičnega solističnega koncerta. Prvi stavek *Quasi fantasia* je skladatelj oblikoval po sonatnem principu z rondojskimi prvinami. Tema solistične trobente je zgrajena izrazito spevno, uravnovešeno (melodija vsake fraze se postopoma dvigne in potem spusti) in po principu variranja. Sestavljena je iz treh fraz, pri čemer sta drugi dve variaciji prve. Temo zaznamujeta začetni motiv razloženega terčnega akorda in zaključni kvartni interval (gl. prim. 22). V ospredju je melodija, godala jo zgolj spremljajo z akordi v pizzicato artikulaciji, medtem

116 Natančna datacija ni znana. Prvič je bila skladba izdana v reviji *Naši zbori* leta 1969.



ko pihala in trobila kot odmev ponavljajo zadnje fraze melodije. Na mestu mosta se tema še enkrat ponovi po principu variacijskega rondoja, pri katerem je začetek teme ohranjen, nadaljevanje pa je variirano. Tema se kot odgovor ponovi še v flavti in nato še v violinah. V območju druge teme se vzdusje čisto spremeni. Ta del zaznamujejo fragmentacija materiala, kratki artikulirani motivi in gosta disonančna sozvočja v orkestru (npr. v prvem taktu točke 2a skladatelj postavi akord iz šestih tonov po principu sekundne gradnje (gl. prim. 21)). Trobento konstantno prekinjajo glasni disonančni akordi orkestra. Linija trobente ritmično izhaja iz prve teme, medtem ko jo melodično zaznamuje kromatično gibanje. Izpeljava je sestavljena iz treh delov. Najprej poteka obdelava prve teme, sledijo disonančni akordi orkestra z območja druge teme (točka 5), kratka kadenca trobente pa pripelje do reprize (točka 7). Ta se začne v obliki dvogovora med trobento in orkestrom, ki si izmenjujeta zadnjo frazo prve teme, v zadnjem delu skladbe pa v trobenti še enkrat slišimo variirano ponovitev cele prve teme.

Tudi v tej skladbi najdemo motivično povezavo med stavki, še več: cel drugi stavek je modeliran po poteku prvega stavka in sledi shemi ABA. V delu A je pomembna spевна melodija v trobenti, ki je izpeljana iz prve teme prvega stavka. Temo si najprej izmenjujeta trobenta in fagot, na koncu jo podajo še čeli. Ob vsakem nastopu je variirana. Potem se glasbeni tok oddalji od neprekinjene liričnosti in se, podobno kot v prvem stavku, fragmentira, v ospredje pa je postavljen ritmični pulz. Tako se v trobenti pojavi isti motiv druge tematske skupine prvega stavka, ki se izmenjuje bodisi z enakim motivom v trobilih bodisi z disonančnimi akordi orkestra (tudi clustri). Zanimivo je opazovati tudi, kako je skladatelj osnovno temo prvega stavka transformiral v osnovno temo drugega stavka. Temo drugega stavka je namreč tako kot prvo začel z razloženim terčnim akordom in ohranil gibanje melodije, ki se uravnoteženo dviguje in spušča, v njej pa je nanizal vseh dvanajst tonov (gl. prim. 22). Kljub temu pa nimamo občutka popolne tonalne izgubljenosti, saj je kot gravitacijski center močno utrdil ton *g* (pedalni ton, začetek in konec melodije).

Finale je kratek in hiter stavek. Motivično je prav tako izpeljan iz prvega stavka. Tudi začetek teme tega stavka zaznamuje razložen terčni akord. Pri snovanju melodije je uporabljenih skoraj vseh dvanajst tonov. Oblika stavka je I:A:I I:B:IA. Harmonska podoba je podobna kot v drugih dveh stavkih, pri katerih se terčni akordi izmenjujejo s kvartnimi in sekundnimi. Podobno ambivalenten je tudi zaključek: trobenta skladbo zaključí z motivom velike terce, spremlja pa jo kvintakord z dodano sekundo v orkestru.

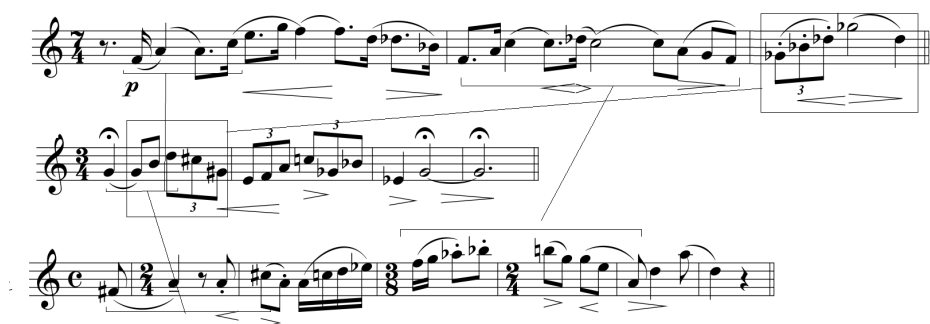


Handwritten musical score for a piece labeled "2a". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- Staff 1 (System 1):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 2 (System 1):** Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 3 (System 2):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 4 (System 2):** Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 5 (System 3):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 6 (System 3):** Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 7 (System 4):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 8 (System 4):** Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 9 (System 5):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.
- Staff 10 (System 5):** Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes and a large, stylized "X" mark.

The score is written in a cursive, handwritten style. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is labeled "2a" in the top left corner. The tempo is marked "Allegro (♩ = 120)". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is labeled "2a" in the top left corner. The tempo is marked "Allegro (♩ = 120)".

*Primer 21: Disonančna sozvočja v orkestru v prvem stavku Koncerta za trobento in orkester*



Primer 22: Podobno zgrajene osnovne teme vseh treh stavkov Koncerta za trobento in orkester

Harmonsko je *Koncert za trobento in orkester* soroden *Sedmim miniataram za godala*, *Drugi rapsodiji za violino in klavir* in prvemu stavku *Tretje suite za godala*. Lirično ekspresivna zasnova tem in hitri motorični tretji stavek sta tudi sicer stalnici Lipovškovih skladb. Po drugi strani pa je treba izpostaviti, da sta kontrastna dela B v prvem in drugem stavku sodobneje zasnovana, saj je zanju značilen izjemno fragmentiran glasbeni tok, pri katerem so v ospredju ritem in iregularni metrični poudarki ter perkusivna raba disonančnih akordov (ponavljanje istega akorda v kratkih izbruhih staccato tutti). Še posebno slednje v prejšnjih Lipovškovih skladbah ni bilo moč opaziti.

### 3.4 Sedemdeseta leta

V sedemdesetih letih se je skladateljeva ustvarjalna vnema umirila, saj je v tem obdobju napisal najmanj skladb. Njegov glasbeni izraz se je nadaljeval v smeri ekspresionističnega sloga. V skladbah prve polovice desetletja je posegel po še bolj drastičnih harmonskih potezah v prosti tonalnosti. Podobno kot v šestdesetih letih pa tudi tokrat ta »divji« slog ni prevladal, saj se je Lipovšek ob koncu sedemdesetih let vrnil v tradicionalne okove s skladbami, navezanimi na ljudsko glasbo.

Skladba *Tri pravljice za klarinet in klavir* iz leta 1972 je zanimiva z več vidikov. To je ena od prvih in tudi sicer redkih skladateljevih kompozicij za solo inštrument, ki ne pripada družini godal. Poleg tega je ena redkih skladateljevih instrumentalnih skladb s programskimi naslovi stavkov: *Pravljica o gozdu*, *Pravljica o zimi* in *Groteskna pravljica*. Za naslovi se ne skriva konkreten program, temveč so posamezni stavki zvočne impresije narave na eni in grotesknosti na drugi strani. Tako lahko hitre lestvične okraske in dolge trilčke v klarinetu v prvem stavku tolmačimo kot

oponašanje ptičjega petja, umirjeni in zvočno meditativni začetek drugega stavka kot prikazovanje zime, medtem ko je grotesknost v tretjem stavku nakazana s staccato artikulacijo in z iregularnimi metričnimi poudarki kratkih motivov sekundnih sozvočij. Stavki so kot tri miniature, njihovi karakterji pa namigujejo na tradicionalno shemo hitrega, počasnega in hitrega stavka. Skladatelj se tudi v tej skladi giblje v okvirih proste tonalnosti, vendar za gradnjo harmonije niso več bistveni terčni akordi, pač pa je v ospredju sekundna gradnja akordov, pri čemer so toni razporejeni v različnih registrih, tako da ne slišimo veliko clustrov. Osrednjo vlogo ima klarinet, medtem ko je klavirski part v spremljevalni vlogi.

*Pravljica v gozdu* sledi shemi ABA'. Del a je zgrajen iz spevne melodije, ki jo zaznamujejo hitro izmenjavanje tonov *h* in *c* ter padajoči terčni postopi. Nato sledi variirana ponovitev teme. Del b je bolj statičen. V klarinetu se počasi in enakomerno spreminjajo toni nad ostinatom v klavirju. V tem stavku so v ospredju terčni intervali v melodiji. Tudi v spremljavi so sozvočja zgrajena iz terc. Ob analiziranju spremljave skupaj z melodijo opazimo, da je logika gradnje akordov pravzaprav sekundna. *Pravljica o zimi* prav tako sledi tridelni pesemski obliki. Tudi tukaj sta si dela kontrastna po vzdušju. Prvi je bolj liričen in umirjen ter zgrajen iz konstantnega razvijanja in izpeljevanja ene melodične misli, medtem ko del B zaznamujejo hitre lestvične pasaže. Skladba se konča z istim motivom kot prvi stavek, le da je tu motiv diminuiran. *Groteskna pravljica* je prejšnjima stavkoma popolnoma kontrastna, saj je tukaj logika stavčne gradnje ravno nasprotna: namesto kontinuiranega razvijanja namreč prevladujeta fragmentirani tok s staccato artikulacijo in ponavljanje kratkih motivov ali celo posameznih tonov. Povezava s prvima dvema stavkoma se skriva v motiviki, saj je tudi tukaj v ospredju interval terce, pojavijo pa se tudi dolgi trilčki v klarinetu, kakršne smo srečali že v prvem stavku.

Višek razvoja ekspresionističnega sloga, ki ga je začel v šestdesetih letih, nato Lipovšek udejanji v skladbi *Štiri sporočila za godalni kvartet*, kjer se poudarjena lirika in prelivajoče se neskončne melodične linije umaknejo novemu izrazu, zaznamovanemu s fragmentacijo linij in izrazito nemirnim vzdušjem. Tovrstni zvočni podobi je verjetno botrovala pretresljiva osebna izkušnja, saj je *Štiri sporočila* komponiral po tem, ko je leta 1973 doživel smrtno nevaren dogodek v gorah.<sup>117</sup> V hudem metežu in megli se je namreč izgubil na Voglu in dve noči preživel zunaj v snegu.<sup>118</sup> Pri komponiranju skladbe je težil k čim

117 Andrej Rijavec in Ivan Klemenčič, »Lipovšek, Marijan,« v: *Grove Music Online* (Oxford University Press), dostopano na: <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016729> (citirano 1. februar 2017).

118 Marijan Zlobec, »V gorah najdem moč, glasba pa je moj notranji svet,« *Delo*, 28. 1. 1989, 25.

večjemu uresničenju izrazne moči glasbe: »Sporočila za godalni kvartet so ciklična skladba štirih, iz enotnega temeljnega vzdušja izhajajočih ekspresij, ki ima vsaka od njih svoj izrazni aspekt. So kakor pripovedovanja o doživetjih, ki neposredno prehajajo v ustrezno glasbeno govorico. Mišljena so res kot glasbena ‚pisma‘, sporočila človeku, ki deli z nami nemir in iskanje istih življenjskih problemov.«<sup>119</sup> Glasbeni tok sestavljajo ponavljanje kratkih, vedno znova spreminjajočih se motivov, dolgi tremoli, konstantni dinamični kontrasti oziroma kontrasti v zvočni gostosti, iregularni metrični poudarki, spremembe v teksturi ter kontrasti v tematskem gradivu (omejen ambitus proti velikim intervalnim skokom, lirična fraza proti odrezavim motivičnim okruškom, živčno motorično vzdušje proti popolni spokojnosti). Harmonske skladbe precej napredna, saj skladatelj opusti večino metod, s katerimi je prej ohranjal vez z občutkom tonalnosti (terčna gradnja intervalov, terčni intervali v melodiji ali utrjevanje enega centralnega tona). Tako je nekako v ravnovesju med prosto tonalnostjo in atonalnostjo. Sozvočja nastajajo predvsem z linearnim vodenjem glasov, ki največkrat zvenijo v sekundah.

Pri opuščanju spon tradicionalne harmonije se je moral skladatelj toliko bolj držati jasne oblikovne sheme, saj ni prevzel dodekafonskega sistema. Tako kratke stavke oblikuje v prečiščeni formalni strukturi, pri čemer se opira na tradicionalne okvire. Poleg tega skladbo napiše za zasedbo običajnega godalnega kvarteta, s štirimi stavki, ki so karakterno zasnovani po zgledu tipičnega godalnega kvarteta. Največ teže ima prvi stavek, sledi mu počasni in lirični drugi stavek, tretji stavek s tridobnim metrumom daje vtis scherza, skladbo pa zaključi s hitrim finalom. Poleg tega skladatelj tudi tukaj skrbi za povezanost med stavki in vanje vtke isto tematsko gradivo, ki ga poslušalec zlahka prepozna (flažoleti, trilčki).

Prvi stavek je najbolj neenoten in ima svobodnejšo strukturo kot preostali trije. Sestavljen je iz niza na prvi pogled nepovezanih idej, v njem pa se zamenjajo številni kontrastni odseki. Stavek po eni strani zaznamujejo hitro gibanje, lestvice in pasaže, ki temeljijo na kromatičnih postopih, po drugi strani pa se to živčno stanje večkrat umiri z daljšimi akordi. Glasbeni tok stavka je fragmentirano zasnovan, kar lahko opazimo že takoj na začetku, ko ga v vsakem taktu zaustavljajo pavze. Prvi del zaznamuje polifona obravnavna glasov. Stavek se začne imitacijsko, na ta način se tudi nadaljuje, in sicer z imitacijsko obdelavo dveh glasbenih zamisli. V nadaljevanju se usmeri v ponavljanje ritmičnih vzorcev in v pretežno homoritmično zasnovu. Konča se z reminiscenco na začetek stavka.

---

119 Rijavec, »Slovenska glasbena dela,« 160.

Drugi stavek je počasen in lirično zasnovan v sestavljeni tridelni pesemski obliki. Del A je zasnovan polifono z eno osrednjo lirično melodijo, ki se prepleta med glasovi. Potem se po zgledu oblike variacijskega rondoja pri številki 1 začetek ponovi, vendar se v nadaljevanju razvije po svoje. Del B je zasnovan kontrastno, homoritmčno, s hitrim gibanjem, z iregularnimi poudarki pri ponavljanju enega motiva, nato pa inštrumenti še unisono odigrajo lestvične pasaže. Tretji stavek zaradi tridobnega metruma in poudarka na plesnem ritmu v delu A spominja na karakter scherza, pri čemer tudi sledi tradicionalni tridelni obliki scherza. Del A tudi navznoter izkazuje tridelno zasnovo. Začne se z imitativnim vstopom vseh glasov, ki igrajo le trilčke. Skupaj ustvarijo »migetajočo« disonančno zvočno ploskev. Nato sledi odsek s plesnim karakterjem in na koncu še del, v katerem inštrumenti ponavljajo en vzorec, ter nazadnje lestvični postopi, ki pripeljejo do kratkega tria. Trio je, nasprotno, popolnoma umirjen, z zadržanimi dolgimi flažoleti v violinah in violi.

Četrty stavek se začne s tridelnim uvodom, zgrajenim iz treh različnih tematskih idej. Prične se s počasnim polifonim vodenjem glasov v prosti atonalnosti. Pri točki 1 je uveden motiv s punktiranim ritmom, ki se nato ponavlja. V točki 2 nastopijo dolgi zadržani trilčki (iz 3. stavka). V točki 3 nastopi prva tematska skupina, ki jo zaznamujejo fragmentiranost, staccato artikulacija in vzpenjajoč se lestvični postop. Spremlja jo ostinato v basu. Bas skozi cel stavek obsesivno ponavlja različne vzorce ali pa izvaja tremolo na enem tonu. Nad ostinatom inštrumenti unisono ali pa v imitaciji podajajo hitre in kratke motive, ki temeljijo na vzpenjajočem se lestvičnem postopu (ideja iz uvoda). V točki 5 kot druga tema nastopi fluidna melodična misel, ki jo Lipovšek prvič sestavi iz serije vseh dvanajstih tonov, ne da bi katerega od njih ponovil. Skladbe pa v nadaljevanju vendarle ne razvija z uporabo dodekafonske tehnike. Sledi kratek prehod, v katerem je bistven kontrast med redkim (pizzicato osminke v vseh godalih) in gostim zvokom (tutti arco). Potem se ponovita sklopa prve in druge tematske skupine. Stavek se zaključi s kratko kodo, sestavljeno iz elementov uvoda (vzpenjajoča se lestvica in motiv s punktiranim ritmom). Stavek zaznamuje obilica kromatike in sekundnih sozvočij.

V podobnem slogu je dve leti kasneje nastala tudi *Druga sonata za violino in klavir*. V njej najdemo podobne nenadne spremembe vzdušja, motorične ponovitve kratkih melodično neizrazitih motivov in fragmentacijo glasbenega toka. Harmonske skladbe giblje »zunaj tonalnih središč in skuša ujeti ravnovesje med prosto tonalnostjo in med prav tako dvanajsttoniko«. <sup>120</sup> Pri tem

<sup>120</sup> Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 161.

je treba opozoriti, da »dvanajsttonika« ne pomeni, da skladatelj uporablja dodekafonsko tehniko, pač pa komponira v prosti atonalnosti, kjer uporablja kromatični total, vendar ne sledi logiki urejene distribucije tonov. Dobri pozoritvi, kako skladatelj lovi to ravnovesje, najdemo v opazovanju kratke solistične kadenca na začetku skladbe in v primerjavi glavnih tem.

Prva tema prvega stavka je tako komponirana v prosti atonalnosti. Zaznamujejo jo dvojemke, ki proizvajajo večinoma disonančna sozvočja, medtem ko tudi v sozvočjih v spremljavi ni tonalne harmonske logike. Skladatelj uporabi vseh dvanajst tonov, s tem da nekatere ponovi, vendar noben ne prevzame posebno pomembne vloge (gl. prim. 23). Pomemben melodični motiv, ki uokvirja drugo tematsko skupino, nastopi v taktu 19. Tukaj znotraj okvira treh taktov skladatelj uporabi vseh dvanajst tonov, pri čemer je spremljava izrazito disonančna, s sozvočji tritonusa, vendar je v melodiji glavni interval terca in skladatelj tudi ponavlja določene tone (gl. prim. 24). Tudi tretja tema je zasnovana z intervali terce, pri čemer bi lahko, kljub obilici harmonsko tujih tonov, določili okvirno tonaliteto a-mola. Podobno dvojna je tudi kratka solistična kadenca violine v prvi tematski skupini, ki se začne »kaotično«, z dvanajstimi toni, potem pa ponavlja le en in isti obrazec, ki ima sicer kromatično spremenjen ton, a je popolnoma tonalen (gl. prim. 25).



*Primer 23: Prva tema prvega stavka Druge sonate za violino in klavir*



*Primer 24: Pomembna motivična celica iz terc v violini in disonančna klavirska spremljava v drugi tematski skupini*



Primer 25: Solistična kadenca violine

Prvi in drugi stavek imata podobno oblikovno shemo, saj se naslanjata na shemo sonatnega rondoja, v katerem so podane tri osrednje melodične misli. V prvem je sicer večji poudarek na razvijanju daljših melodičnih misli, prekinjenih s kratkimi motivi. V drugem stavku pa je prostor med kratkimi melodičnimi idejami popolnoma zapolnjen s ponavljanjem kratkih, hitrih in enoličnih vzorcev. Oba stavka sta na koncu zaokrožena s ponovitvijo prve teme.

Drugi stavek zaznamuje živčno, nemirno vzdušje. Nemirni glasbeni tok umiri nastop druge, kontrastne teme, ki je umirjena in počasna. Stavek je grajen s konstantno transformacijo istega motivičnega gradiva. Zdi se, da je bila skladatelju pri snovanju tega stavka v navdih Beethovnova *Peta simfonija*, katere znameniti otvoritveni motiv je Lipovšek vtkal v začetek stavka (gl. prim. 26). Osrednja motivična celica je tudi v Lipovškovi *Sonati* zgrajena iz ponavljanja enega tona. Lipovšek je tako kot njegov vzornik s konstantno transformacijo enoličnega in nezanimivega gradiva uspel ustvariti zanimivo in napeto glasbo. Zanimivo je tudi, kako dosledno je sledil sonatni shemi, saj se prva tema ob nastopu reprize ponovi v isti tonaliteti, druga tema pa je transponirana za kvinto navzgor. V prejšnjih skladbah kvintnega razmerja med temama ni ohranjal, prav tako ni ponovil prve teme na toniki, pač pa je teme prosto transponiral. Bolj ko se torej Lipovšek oddaljuje od urejenega in enakomernega glasbenega toka, bolj dosledno se drži oblikovnih pravil. Živčno vzdušje v skladbi potencirajo tudi veliki intervalni skoki v violini, iregularni metrični poudarki, poudarjanje lahkih dob, dosledna uporaba staccato artikulacije in hitre kromatične pasaže v klavirskem partu. Klavir in violina sta v bolj enakomernem položaju, kot sta bila v prejšnjih skladbah, kjer je imela načeloma violina pomembnejšo vlogo.



Primer 26: Prva fraza violine, sestavljena s pojavljanjem motiva, zgrajenega iz ponavljanja enega tona.

Ekspresionistični slog, ki ga izkazuje ta dve instrumentalni skladbi, se odraža tudi v skladateljevih uglasbitvah besedil. V tem obdobju so sicer nastali le *Trije fragmenti za glas in klavirski trio* in ciklus petih zborovskih skladb *Pesmi o naši deželi*. V kompoziciji *Trije fragmenti za glas in klavirski trio* je skladatelj uglasbil tri lastna besedila iz svojih študentskih let. Gre za zelo kratke impresije morskega življenja. Najočitnejši odmik od prejšnjih samospevov je izbira netradicionalne zasedbe, saj je glas prej vedno spremljal klavir, tokrat pa je instrumentalno spremljavo napisal za klavirski trio. Posebna pa ni samo instrumentalna zasedba, pač pa tudi glasbena podoba samospevov, saj je glasbeni stavek tudi tukaj harmonsko razpet med prosto tonalnostjo in atonalnostjo. Nadalje najdemo hitro menjavanje kontrastnih vzdušij in na trenutke zelo gosto polifono teksturo v inštrumentih, tudi ko so slednji v spremljevalni funkciji. Nasploh dobi instrumentalni part veliko pomembnejšo vlogo, kot jo je imel v prejšnjih skladbah, saj vse samospeve uvaja daljši instrumentalni uvod, poleg tega pa vokalno linijo prekinjajo mnogokrat nenadni in motivično popolnoma nepovezani intermezzi.

Skladatelj je po drugi strani obdržal deklamativni slog vokalne linije, ki je tudi tukaj omejena na kratke intervalne razmake in nerazvite ritmične vzorce. V teh samospevih prav tako najdemo tonsko slikanje (npr. harmonska razjasnitev pri besedilu »kakor nebo po dežju« v *Galebi so odleteli*, tonsko slikanje valov z ostinatom v *Na obzorju se počasi premika*). Samospevi so med seboj motivično povezani. Motive sicer skladatelj po eni strani transformira, tako da ustvari različna kontrastna vzdušja, po drugi strani pa jih ponavlja le malce spremenjene, da ohranja koherentnost. Značilna je tudi izrazita medsebojna tematska povezanost celega ciklusa.

Nekaj elementov ekspresionističnega sloga lahko opazimo tudi v Lipovškovi zborovski ustvarjalnosti sedemdesetih let. Leta 1974<sup>121</sup> je nastala zbirka *Pesmi o naši deželi*, ki vsebuje pet skladb na besedila pesnika Vinka Beličiča za mešani zbor. V njej najdemo ponekod drznejšo harmonijo, večje kontraste v teksturi in glasbeni tematiki, pestrejšje teksturne rešitve in fragmentacijo

121 Datacija se opira na datum na avtografu skladbe, ki ga hrani NUK.





Podobno da skladatelj prednost zvočnemu rezultatu pred besedilom na začetku pesmi *Jutro v gorah*. Štiriglasni zbor tukaj razdeli na šest glasov. Skladba se kot *Povožena ptica* začne imitativno in s pedalnim tonom. Imitativno vstopijo najprej prvi tenor, nato drugi sopran, drugi tenor in prvi sopran, ki držijo tona *c* in *es*, medtem ko vstopita še alt in bas s samostojno linijo, podvojeno v oktavi. Podobno zgoščen zvočni efekt se ponovi še v taktu 18, ko Lipovšek zbor ponovno razdeli na šest glasov, ki prav tako z zamikom vstopajo v gost in disonančen akord (gl. prim. 28). Skladatelj v tej skladbi uporabi celo šepetanje v taktih 44 in 45, česar dotle, razen v kratkem predelu v *Treh fragmentih za glas in klavirski trio*, ni bilo najti v nobeni drugi njegovi skladbi. Za vseh pet skladb so značilni pogosti imitacijski vstopi in več polifonega vodenja glasov. Skladbe je Lipovšek povezal tudi z uporabo istih motivov, vsebinsko pa je cikel zaokrožil tako, da tonsko slikanje ptic iz *Češminovega grma* tudi zaključi cikel (konec skladbe *Nevesta*). Nekateri elementi v teh skladbah zelo spominjajo na *Pesem Šimna Sirotnika*, npr. sekvenčno ponavljanje istega motiva (osminka in četrtnika s piko, ki si sledita v intervalu male sekunde) in velik intervalni skok na koncu fraze, s katerim doseže dramatičnost.

The image shows a musical score for a choir. The first system (measures 16-18) is marked 'tenuto' and 'rallent. pp', with a tempo of quarter note = 72. The second system (measures 19-21) is marked 'Allegro (quarter note = 116)' and 'p cresc molto'. The lyrics are in Slovenian and describe a bird's song.

Measure 16: *p* no - čni  
Measure 17: *pp* vonj cve-tic.  
Measure 18: *Tempo dell'inizio* Ko  
Measure 19: *ppp* Ko  
Measure 20: *Allegro (♩ = 116)* vse ne-vid - - - - -  
Measure 21: *p cresc molto* vse ne-vid - - - - -

Primer 28: Gost in disonančen akord v zboru *Jutro v gorah*

Konec sedemdesetih let je nastala skladateljeva zadnja orkestrska skladba. Na povabilo RTV Slovenija je leta 1978 za radijski simfonični orkester napisal *Antichaos*. Naslov skladbe se po skladateljevih besedah nanaša na »credo

skladatelja v urejeno ustvarjanje». <sup>123</sup> Obenem je izpostavil, da se skladba opira na tonalna izhodišča in da je njena oblika navidezno kaotična, saj ne sledi nobeni tradicionalni oblikovni shemi. <sup>124</sup> Glasbene misli, ki si sledijo brez jasne oblike, pa so med seboj vseeno tesno povezane, obenem pa skladatelj skladbo zaokroži tako, da se konča s ponovitvijo prve teme, zato ne drži, da ni nobene oblikovne logike. Podnaslov *Simfonična skica* se morda nanaša na to, da skladba ne sledi tradicionalni zvrsti.

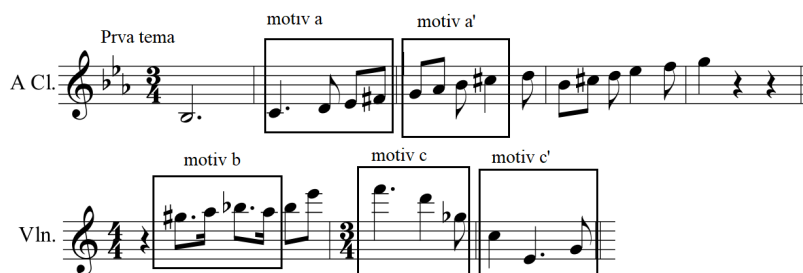
*Antichaos* je enostavna skladba, zgrajena iz več zaporednih gradacij, ki jih na začetku in na koncu obkroža isti subtilnejši material (razredčeni zvok s spevno melodijo, obdano s kratkimi motivi, ki si jih godala izmenjavajo v staccato artikulaciji). Gradacije skladatelj dosega tako, da zvok zgoščuje z dodajanjem vedno več inštrumentov, pa tudi tako, da izrazito lirične glasbene misli zamenja s ponavljanjem melodično siromašnih motivov, v ospredje pa postavi ritmični pulz. Tako skladbo zaznamujejo po eni strani gradacije in po drugi strani izmenjevanje kontrastnih vzdušij, saj se vsaka zvočna gradacija načeloma konča abruptno, sledi pa ji kontrasten del, v katerem orkester spremlja inštrument s solo melodično linijo. V ospredju gradnje stavka so zaporedne lirične linije v različnih inštrumentih, ki so si med seboj sorodne, saj se začnejo z istim motivom in potem po svoje nadaljujejo. Takšna gradnja spominja na Lipovškovo obliko variacijskega rondoja, vendar z eno bistveno razliko: linije se tu ne nizajo prelivajoče, pač pa se glasbeni tok prekinja, prav tako se začetek linije ne pojavlja dosledno, pač pa je ohranjen le ritmični element, medtem ko je melodični aspekt spremenjen. Skladba je tematsko zelo enotna, saj skoraj vse glasbene domislice izhajajo iz prvega dela skladbe. Po drugi strani pa zaradi spreminjanja karakterja posameznih motivov zvočno ne deluje tako poenoteno. Leon Stefanija ob analizi tematike skladbe tako ugotavlja, da »nobena téma ni ne *glavna* ne *stranska*« in da je še najustreznejša oblikovna oznaka za skladbo »tematični kompleks«, kjer se »nič ne ponavlja, obenem pa stavek vsebuje delež nespremenljivega in prastarega«. <sup>125</sup> Osrednje motivične celice, iz katerih je zgrajena praktično celotna skladba, se predstavijo v prvih dvajsetih taktih (gl. prim. 29). Skladba se začne zelo subtilno, s šest-taktnim uvodom, v katerem poteka pizzicato »dvogovor« med nizkimi godali. V sedmem taktu nastopi prva tema, ki jo zaznamuje vzpenjajoč se lestvični postop (motiv a). Poleg vzpenjajoče se lestvice je pomemben ritmični vzorec, ki ga prinesejo godala v taktih 17 in 18 (motiv c). Pomemben je tudi motiv s

123 Marijan Lipovšek, Komentar k izvedbi skladbe *Antichaos* v koncertnem listu, Simfonični orkester Radiotelevizije Ljubljana, 2. koncert Zelenega abonmaja, 20. 12. 1978.

124 Prav tam.

125 Leon Stefanija, *O glasbeno novem. Ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja* (Ljubljana: Študentska založba (KODA), 2001), 146–155.

punktiranim ritmom, ki ga prinesejo violine v taktu 16 (motiv b). Z motivom b se prične odsek pri točki 3, ki skupaj s segmentoma, označenima s točkama 4 in 5, tvori prvo gradacijo. Točke skupaj povezuje disonančno ostinato gibanje v violinah, flavtah in oboah (konstantno hitro izmenjavanje sozvočja velike sekunde in velike terce oziroma velike sekunde s sozvočjem tritonusa). V točki 6 se vzdušje umiri, nizka godala prinesejo motiv a iz prve teme, spremlja pa jih tremolo iz izmenjavanja dveh not v velikih intervalnih skokih v violinah. Tremolo deluje kot povezovalna nit s prejšnjim odsekom, v katerem je bilo prav tako nenehno prisotno »migetajoče« gibanje v violinah. V točki 6 v fagotu nastopi malce modificirana prva tema. V točki 7 se z nastopom ponavljanja akordov v iregularnem vzorcu vzdušje spet spremeni. Kratek ritmično impulzivni odsek se nadaljuje z motivom b. V točki 8 zopet nastopi lirična melodija, tokrat v oboi, ponovno izpeljana iz prve teme. Spremlja jo nov ostinato, ki je tokrat sestavljen iz triol. Postopoma ostinatni vzorec prevzame vedno več instrumentov. Zadnja gradacija se prične v točki 11. Glavni gradnik tega dela je motiv c. Skladba se konča s ponovitvijo uvodnega gradiva kratkih pizzicato motivov v godalih in ponovitvijo prve teme.



Primer 29: Glavni motivični gradniki skladbe *Antichaos*

Kot je bilo že omenjeno, je skladatelj skladbo gradil po podobnem principu proste tonalnosti, kot smo ga že večkrat opazili. Tonalitete so močno zamegljene s konstantnimi modulacijami, harmonsko tujimi toni in pogostimi kromatičnimi postopi. Zelo pogoste so sekundne gradnje akordov. V *Antichaosu* sobivata dva principa: ekspresionistični slog *Štirih sporočil za godalni kvartet*, kar se odraža v gradacijah, abruptnih prekinitvah zvočnega toka in izrazitih kontrastih, in ekspresivni lirični slog, ki se kaže v zaporednem nizanju liričnih melodij. Skladba ne vsebuje nobenih modernističnih potez. Lipovšek uporablja standardni orkester in nobenih posebnih instrumentov ali številčnejše zasedbe glasov.

Niso pa vse skladbe tega obdobja odraz ekspresionističnega sloga. Ravno nasprotno, očitno je skladatelj v drugi polovici sedemdesetih let z lahkoto

posegel po čisto drugačnem glasbenem izrazu. Ponovno ga je zamikala obdelava ljudskih pesmi in skladbe tega obdobja, ki jih je napisal na ljudsko tematiko, predstavljajo popoln odmik od glasbenega sveta *Štirih sporočil za godalni kvartet* ali *Druge sonate za violino in klavir*. V teh skladbah sledi relativno dosledni navedbi ljudskih pesmi, s čimer se vrne k izrazito melodičnim glasbenim mislim in jasni harmonski sliki. Najprej je leta 1978 za klavir napisal *Pet fragmentov na ljudske motive*,<sup>126</sup> leto kasneje pa je napisal še *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*.

V skladbi *Pet fragmentov na ljudske motive* (1978) je skladatelj v vsakem stavku obdelal drugo ljudsko pesem. Vsak stavek ima izrazito samosvoj karakter in vsak izkazuje drug aspekt predelave. Prvi stavek je predelava pesmi *Sem mislil snoč' na vas iti*. Najprej skladatelj predstavi pesem v originalni melodiji, ki jo spremlja s konstantnim osminkskim gibanjem z mnogimi harmonsko tujimi toni. Nato melodijo variira in jo tokrat spremlja z alteriranimi akordi v prvem delu ter s hitrimi lestvičnimi pasažami v drugem delu. Temu sledi še tretja navedba originalne melodije, ki jo spremlja enaka spremljava kot na začetku, le v višjem registru. Drugi stavek je obdelava pesmi *Dolenjski furmani*. Tokrat skladatelj z navedbo cele melodije igrivo odlaša in najprej podaja le drobce melodije, dokler je končno ne slišimo v celoti, potem pa se zopet vrne k podajanju fragmentov melodije. Karakter je popolnoma kontrasten: medtem ko je prvi stavek fluiden, je drugi odrezav. Okruški melodije so vrinjeni med ponavljanje akordov popačene tonike in dominante (toniki je dodana sekunda, dominantni pa namesto terce sekunda) v staccato artikulaciji. Akordi se konstantno ponavljajo v osminkah, vendar skladatelj med njihovimi ponovitvami postavlja pavze, tako da akordi enkrat padejo na težko, drugič spet na lahko dobo. Poudarke spreminja tudi s spremembo taktovskega načina. Tretji stavek je obdelava pesmi *Zakaj se ti dečva ne vdaš*. Tudi tukaj skladatelj poda celotno originalno melodijo, ki jo samo harmonizira. Sledijo še tri variacije melodije, ki se spreminjajo najprej le v spremljavi, na koncu pa je transformirana tudi sama melodija.

Četrty stavek je obdelava pesmi *Nocoj pa, ah, nocoj*, ki podobno kot prvi stavek sledi shemi ABA. Najprej je predstavljena cela melodija v desni roki, v levi roki pa jo spremlja konstantno ponavljanje enega motiva na različnih tonskih višinah. Sledi še ena ponovitev melodije, vendar je ta vpeta v enakomerno lestvično gibanje osmink, ki je prepojeno s harmonsko tujimi toni. Sledi še ena ponovitev melodije, tokrat podana samo melodično, s samimi osminkami z

<sup>126</sup> Ena verzija skladbe, ki je nedokončana, je hranjena v NUK-u pod naslovom *Pet slovenskih ljudskih napevov v prosti klavirski priredbi*.

ostinatno spremljavo začetnega dela. Podobno šegava kot obdelava *Dolenjskih furmanov* je tudi obdelava pesmi *Čin, čin, čin, drežnica* v zadnjem stavku. Začne se podobno, s staccato akordi, ki naključno padajo na poudarjene ali nepoudarjene dobe. V tej predelavi je melodijo ohranil in jo je le harmoniziral. Prvima dobama prvega in drugega takta začetne fraze je dodal kromatični okrasek, melodijo pa je harmoniziral tako, da zveni popačeno, saj je akordu dodal ton, ki povzroči sekundno sozvočje ali pa sozvočje zvečane oktave.

Podobno je obdeloval ljudsko glasbo v *Petih skladbah za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov* (1979), ki jih je posvetil violinistu Roku Klopčiču. Slednji je z Lipovškom sodeloval vrsto let in je redigiral marsikateri skladateljev violinski part. Podobno kot v skladbi *Pet fragmentov na ljudske motive* je tudi tukaj harmonska slika tradicionalna in ponekod obarvana. V ospredju je violinski part, ki največkrat podaja melodijo ljudskih pesmi. Sicer pa se obdelava pesmi od skladbe do skladbe razlikuje. Tako je na primer v drugi skladbi, kjer obdeluje gradivo *Leži, leži ravno polje* in *Vuštnejša ja ni*, prvo pesem skril v pianistični part, tako da je melodija del razloženih akordov, samostojno in jasno je podana šele končna fraza pesmi. Violina ob tem igra neodvisno melodijo, ki vsebuje alterirane tone. V nadaljevanju pa violina poda čisto diatonično melodijo pesmi *Vuštnejša ja ni*, medtem ko jo klavir spremlja z občasno alteriranimi akordi. V četrti skladbi *Teče mi, teče vodica* je dosledno ohranil melodijo, ki jo v celoti poda violina, medtem ko klavir spremlja s fluidnim ostinatom. V njem si leva in desna roka izmenjujeta kratek motiv iz šestnajstink, kar lahko tolmačimo kot glasbeno upodobitev »pretakanja vode«. <sup>127</sup> V nadaljevanju se klavirski part zaostri s sekvencami, ki vsebujejo kromatične postope. Četrta skladba je dejansko le malce spremenjena priredba pesmi *Zakaj se ti dečva ne vdaš* iz klavirske skladbe *Pet fragmentov na ljudske motive*. V peti skladbi je skladatelj obdelal tri pesmi, in sicer *Drežniška*, *Ženka mi v goste gre* in *Velik grešnik*. Skladbo je oblikoval v shemi ABA. Del A je obdelava prvih dveh skladb, del B pa obdelava pesmi *Velik grešnik*. Kot v drugih skladateljevih ljudskih priredbah vsebinsko vedrih pesmi je tudi v tem primeru *Drežniško* in *Ženka mi v goste gre* upodobil s šaljivim karakterjem glasbe (staccato artikulacija, fragmentirana melodija in različni metrični poudarki). Skladatelj se je pri obdelavi ljudskih pesmi rad naslonil na tradicionalno oblikovno shemo, saj tridelno pesemsko obliko izkazuje še tretja in v manjši meri tudi četrta skladba (ponovi se le en del dela A).

---

127 Barbo, »Iz komornega opusa,« 105.



### 3.5 Zadnje ustvarjalno obdobje

V zadnjem ustvarjalnem obdobju v osemdesetih in začetku devetdesetih let se je skladatelj posvečal predvsem uglasbitvi besedil. Uglasbil je več ciklusov samospevov, nekaj zborovskih skladb in nekaj komornih skladb. Pri komponiranju samospevov je bistveno več pozornosti kot prej posvečal poenotenju tematičnega gradiva tako v makro- (povezanost samospevov, združenih v en ciklus) kakor mikropogledu (tematična povezanost med klavirsko spremljavo in vokalom). Cikluse *Pesmi iz mlina*, *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije* in *Odisej* je zložil za tradicionalno zasedbo, kjer glas spremlja klavir. Uporabil pa je tudi netradicionalne zasedbe: v ciklusu *Štiri pesmi za alt in kvartet violončelov* na besedila Svetlane Makarovič,<sup>128</sup> v skladbah *Pozabljene pesmi za glas in orkester* in *Trije recitativi za alt, violino, violončelo in orgle*. V tem obdobju je za zbor uglasbil tri sonete Kajetana Koviča, ki predstavljajo vrhunec ekspresionističnega izraza njegove zborovske ustvarjalnosti, medtem ko njegove komorne skladbe kažejo predvsem spojitev njegovega začetnega ekspresivnega liričnega sloga z ekspresionističnim slogom sedemdesetih let, ki je še trdneje zasnovan na tradicijskih oblikovnih vzorih.

Skladatelj je v ciklusu *Pesmi iz mlina* uglasbil šest pesmi iz zbirke pesmi *Srčevce* Svetlane Makarovič. Istega leta je zložil še *Štiri pesmi za alt in kvartet violončelov* na poezijo iz iste zbirke. Ni čudno, da je Lipovška pritegnila poezija Makarovičeve, saj naj bi imele njene pesmi »poudarjene glasbene lastnosti«.<sup>129</sup> Poleg muzikalnosti pa je verjetno Lipovška k uglasbitvi pesmi iz zbirke *Srčevce* pritegnil še en aspekt, in sicer, da se je pesnica pri njihovem pisanju zgledovala po ljudskem pesništvu.<sup>130</sup> Lipovšek je izbral šest pesmi, ki jih povezuje vsebinska navezanost na mlin, in jih je tako zaradi enotne tematike tudi po svoje naslovil.<sup>131</sup> Načeloma je sledil razporeditvi Makarovičeve, le pesem *V tihem mlinu* je prestavil na konec.

V tem ciklusu lahko opazimo precej elementov, ki so tudi sicer stalnica Lipovškovih samospevov. Vokalna linija je še vedno zasnovana deklamativno, medtem ko je nosilec glasbenega izraza klavir. V spremljavi so pogosti ostinati in pesmi so še vedno bolj ali manj ohlapno naslonjene na tridelno obliko. Po drugi strani pa dobijo širšo dramaturško dimenzijo, saj jih ne preveva več enoten izraz, pač pa je v njih bistveno več gradacij in kontrastov. Enotnost Lipovšek

128 Lokacija partiture ni znana, saj je ni v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice.

129 Gregor Pompe, »*Pesmi iz mlina* – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji,« v: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 77.

130 Marijan Lipovšek, opomba na partituri skladbe *Pesmi iz mlina*, ki jo hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice.

131 Prav tam.

ohranja tako kot v ostalih zvrsteh – s konstantnim variiranjem materiala. Intenzivna motivična povezanost in pa konstantno variiranje ter transformiranje gradiva sta bila dotlej značilnejša za njegovo komorno instrumentalno glasbo, medtem ko je v samospevih bodisi vzdrževal ostinatne vzorce preko cele pesmi ali pa je variiral spremljavo v ponovitvah delov, v npr. tridelnih shemah, vendar je pri tem ohranjal enako vzdušje. Izstopa tudi skladateljevo izrazito stremljenje k poenotenju motivičnega gradiva vseh samospevov, kar pravzaprav ne čudi, saj so ti samospevi tudi vsebinsko bistveno bolj poenoteni in povezani, kot so bili Lipovškovi prejšnji ciklusi samospevov (vključujoč ciklusa, ki sta izhajala iz Šarabonovih zbirk). Tako Pompe opozarja, da pravzaprav vse pesmi izhajajo iz motivičnega materiala klavirskega uvoda prve pesmi.<sup>132</sup> Poleg tega velja opozoriti tudi na motivično povezavo med vokalom in klavirsko spremljavo, ki sta bila prej večinoma neodvisna drug od drugega.

Zgodba govori o mlinarju, ki je svojo ženo prevaral s čarovnico (mlinsko veščo). Žena je od bolečine umrla (se utopila), mlinarja pa je na koncu čakala smrt v osamljenosti – brez čarovnice in brez žene. Besedilo je polno simbolizma, skladatelj pa je tudi uglasbitev napolnil z »glasbenimi simboli«.

Ciklus se začne s pesmijo *Zazibalka*, ki jo skladatelj tudi uglasbi kot uspavanko v 6/8 taktovskem načinu. Melodija v vokalu se z vsako frazo podobno začne in konča, torej se ponavlja; to ponavljanje spominja na kitično obliko uspavank. V klavirsko spremljavo je vtkan tudi motiv »zavzdih«, značilnega za uspavanke (gl. prim. 31). Ta motiv je v bistvu del osnovne motivične celice, ki jo je Gregor Pompe označil kot »glasbeno šifro za mlin« (gl. prim. 30).<sup>133</sup> Skladatelj že takoj postopoma stopnjuje napetost, s tem ko se motiv »zavzdih« tako v klavirskem partu kot v glasu pojavlja v vedno večjem intervalnem skoku. Višek nastopi na besedi »drugim«, ko se razodene glavni konflikt: »žena z drugim živi«. Osrednji del samospeva zaznamuje ostinato iz hitrih šestnajstink in izmenjevanja dveh tonov. Ta ostinato se variirano ponovi tudi v ostalih samospevih, saj simbolično prikazuje vrtenje mlinskega kolesa.<sup>134</sup>



Primer 30: Osnovna motivična celica celotnega ciklusa *Pesmi iz mlina*

132 Pompe, »*Pesmi iz mlina*,« 80.

133 Prav tam, 83.

134 Prav tam.



motiv "zavzdiha", takt 6 v *Zazibalki*izpeljava motiva v 34 taktu *Zazibalki*transformiran motiv v *Žalik ženi*

Primer 31: Motiv »zavzdiha« in njegove izpeljave

Pomenljiva je tudi povezava motiva »zavzdiha« z ženo, saj se ravno ta motiv v inverziji pojavi ob besedi »na njo« (gl. prim. 31). V *Žalik ženi* ponovno nastopi obrnjeni motiv »zavzdiha«, ko žena govori (gl. prim. 31). Ženo v *Zazibalki* označuje tudi padajoči motiv (gl. prim. 32), ki se ponovi v *Žalik ženi* (gl. prim. 32). Čarovnica, ki zapelje mlinarja, se v besedilu eksplicitno pojavi le v pesmi *Mlinska vešča* in ima tudi svoj motiv, ki se ponavlja kot ostinato (glej prim. 32). Indirektno pa se pojavi tako v besedilu kot tudi v glasbi samospeva *Mlinarica*, ki govori o ženini bolečini zaradi mlinarjeve prevare. Bolečina se prelevi v tragično smrt v *Utopljenki*. V zaključnem samospevu *V tihem mlinu* skladatelj cel cikel zaokroži s ponovitvijo vzdušja *Zazibalki*. Začne se umirjeno, kot uspavanka z motivom »zavzdiha« v spremljavi, 3/8 taktovskem načinu in s ponavljanjem melodije v frazah. Skladatelj sledi logiki besedila in glasbeno podpre vrhunec besedila »nož je zasajen v prag, v postelji leži mrtvak. Žalik ženo je izdal, večji je ime prodal«. Nož je »simbol neizbežne usode, ki jo izzove storilec sam«, <sup>135</sup> simbolizem je skladatelj prenesel v glasbo z vtakanima motivoma večje v spremljavi in žene v vokalni liniji (gl. prim. 33).

135 Marijan Lipovšek, Komentar k ciklusu samospevov *Pesmi iz mline* v koncertnem listu, Simfonični orkester Slovenske filharmonije, 4. koncert Oranžnega abonmaja, 26. in 27. 1. 1989.

motiv mlinarjeve žene

motiv mlinске veščе

Primer 32: Motiv mlinarjeve žene in motiv mlinске veščе

*poco meno mosso del precedente*

*poco meno mosso del precedente*

*più f poco affrettando*

Primer 33: Prikaz usode – vrhunec samospeva V tihem mlinu oziroma celotnega ciklusa

Ciklus je izredna stvaritev v prvi vrsti zaradi izjemno detajliranega motivičnega dela, ki je hkrati transformiran, a povezovalen, potem zaradi dramaturških napetosti, ki se odvijajo v vsakem samospevu posebej, kot tudi zaradi uresničitve dramaturškega loka celega ciklusa. Lipovšku je obenem uspelo prenesti simbolizem poezije v glasbo, saj je indirektne namige besedila preslikal z uporabo kodiranih motivov. Poleg tega glasba podaja temno, skorajda nelagodno mračnost teksta. Deloma to izhaja iz harmonije, ki se giblje v okvirih proste tonalnosti. Skladba je prežeta z različnimi intervalnimi sozvočji, med katerimi prevladujeta intervala male sekunde in tritonus.<sup>136</sup> Vzdušje pričarajo tudi druga izrazna sredstva (npr. nizek register klavirja). Leta 1988 je Lipovšek klavirski part instrumentaliziral za orkester, ki še močnejše pričara srhljivo vzdušje besedila.

V ciklusu *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije* iz leta 1981<sup>137</sup> je skladatelj uglasbil sedem pesmi iz zbirke romskih pesmi *Ciganska poezija*.<sup>138</sup> Izbral je pesmi, ki podajajo besedilo z vidika ženske, saj je ciklus namenil ženskemu glasu. Poleg tega se zdi, da sta bila dodatna kriterija tudi dolžina besedila in pa čim manj sočen tekst (v zbirki je namreč veliko pesmi z erotično vsebino). Tako je tematika raznolika, pa vendar povezana, saj govori o ženskih doživetjih od adolescence, materinstva do nesrečne ljubezni. Podobno kot pri ciklusu *Pesmi iz mlina* je tudi ta ciklus snoval s tesno motivično povezavo med samospevi in med vokalno linijo ter klavirskim partom. Nadalje se tudi tukaj največkrat opira na zaokroženo tridelno shemo z »reprizo«. Izstopa pa obravnava vokalne linije, ki ni več omejena le na podajanje besedila, pač pa sodeluje pri doseganju glasbenega izraza. Tako je zelo razgibana, ritmično pestra in obogatena s portati in melizmi. Vzrok za uporabo teh postopkov je bil verjetno predvsem neposreden in surov tekst. Harmonsko se ciklus giblje v že znanih okvirih proste tonalnosti z ogromno kromatike, alteriranih akordov in različnih intervalnih sozvočij.

Tako kot *Pesmi iz mlina* se tudi ta ciklus začne s pesmijo *Uspavanka*, ki jo je skladatelj tokrat uglasbil s celo vrsto karakterističnih glasbenih elementov uspavanke. Tako jo postavi v 6/8 taktovski način. V začetnem delu skladbe je klavirski part oblikovan v rahlo variirajočem ostinatu, zgrajenem iz motiva »zavzdih« (gl. prim. 34). Poleg tega vokalno linijo dosledno vodi s padajočo melodijo in vse fraze konča s ponavljanjem istega tona, pri čemer je zadnji ton podaljšan. Tudi to je pravzaprav del posnemanja uspavanke, ki ima venomer isto melodijo za vse kitice. V

136 Prav tam, 84.

137 Datacija se opira na skladateljevo datacijo dela v seznamu njegovih skladb v mapi Dokumenti – življenje-pisi, ki je hranjena v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice.

138 Knjiga *Ciganska poezija* je prevod zbirke romske poezije, ki sta jo uredila in zbrala Rado Uhlik in B. V. Radičević. Poezijo je v slovenščino prevedel Ivan Minatti.

samospevu je prisotno tudi konkretno tonsko slikanje. V klavirski spremljavi pri besedilu »dežek rosi [...] listje pada« najdemo v klavirju nov ostinato, ki je zgrajen iz padajočih staccato šestnajstink v višjem registru, in v vokalni liniji melizme z zibajočo melodijo pri besedilu »veter dahne zaziblje ga«.



Primer 34: Motiv »zavzdih« in njegove izpeljave

*Uspavanki* sledi *Žalostinka*. Uspavanke in žalostinke povezujejo podobne glasbene značilnosti, tako je Lipovšek tudi *Žalostinko* uglasbil s podobnim motivičnim gradivom. Skladbo začne z ostinato v klavirskem partu, ki je pravzaprav variacija ostinata iz *Uspavanke*. Prav tako vokalno linijo zaznamuje padajoča melodija, pri čemer je tu vokalna linija zasnovana bolj razgibano, saj je v melodiji veliko skokov in melizmov. Še bolj razgiban je part *Vdove*, ki vključuje veliko melizmov, portate, zelo hitro gibanje linije in znova daljše note, velike intervalne skoke ter celo redka primera parlata in glissanda. Komično besedilo vdove, ki Boga prosi za novega moža, je tukaj uglasbeno z značilnimi Lipovškovimi prijemi za uglasbitev grotesknosti – s hitrim gibanjem in staccato artikulacijo, sekundnimi sozvočji in z vstopom motivov na nepoudarjene dobe. To zaznamuje prvi del skladbe, medtem ko je drugi del zopet sestavljen s pomočjo ostinata v klavirski spremljavi. S sekvenčnim ponavljanjem in z zrcaljenjem melodije ostinata v klavirskem partu ter s počasnim dvigovanjem melodije v vokalu skladatelj stopnjuje napetost, ki se razblini s strmim glissandom v vokalu. Fraze v vokalni liniji končuje s ponovitvami istih tonov in tako ohranja motivično povezavo s prvim samospevom. *Deklico in rožo* zaznamuje ostinato, ki je prav tako izpeljan iz osnovnega motiva »zavzdih«. Tudi v tem samospevu pogosto nastopi motiv ponovitve dveh tonov v vokalni liniji.

V *Grožnji in kriku* skladatelj v klavirski spremljavi zelo dobro ponazori nemir deklice, ki ne more spati, s hitrim, živčnim izmenjavanjem istih tonov v ostinatni spremljavi, ki tudi tukaj ni dosledna, pač pa je vseskozi variirana. Živčno vzdrušje *Grožnje in krika* se v naslednjem samospevu *Hrepenenje po ljubem* umakne umirjenemu vzdrušju uspavanke, kjer je spremljava zopet zasnovana z ostinato iz motiva »zavzdih«. Nemir se vrne v končni pesmi *Ločitev*, prav tako zaznamovani s staccato artikulacijo in hitrim gibanjem v klavirju

s sekundnimi sozvočji in z iregularnimi metričnimi poudarki. Kljub temu pa je tudi tukaj material še vedno izpeljan iz osnovnih elementov *Uspavanke*, znova namreč najdemo motiv s ponovitvami tonov v vokalni liniji, natančen pregled klavirske spremljave pa pokaže, da se tudi ta spremljava napaja iz začetnega motiva »zavzdih« (gl. prim. 35).

in tempo      rubato *f*      in tempo

slim na - te      vrv      v bla - tu.  
ver - ges - sen.      Du      Schmutz flink.

*mf*      *p*      *fp*

*mf*      *dim.*

Primer 35: Klavirska spremljava, izpeljana iz motiva »zavzdih«

V *Sedmih samospevih na pesmi iz ciganske poezije* lahko torej opazujemo zelo podobne kompozicijske prijeme kot pri *Pesmih iz mlina*. Tudi tukaj cel cikel pravzaprav »zraste« iz prvih nekaj taktov skladbe. Tako izrazite povezanost med samospevi iz posameznega cikla in med instrumentalno spremljavo ter vokalno linijo v Lipovškovih samospevih prej ni bilo najti. Skladatelj uspe z glasbo zelo dobro ujeti nianse besedila in je mojster transformacije gradiva, saj kljub ponovitvam in rabi enih in istih sredstev glasba nikoli ni monotona, ravno obratno, učinkuje izjemno dramatično.

Leto kasneje je nastal še cikel *Pozabljene pesmi*, ki ga je po naročilu Slovenske filharmonije napisal za svojo hčerko Marjano Lipovšek. V ciklusu je uglasbil pet pesmi različnih slovenskih pesnikov modernistov. Naslov tokrat nima vsebinskega ozadja, saj tudi pesmi med seboj niso povezane, pač pa je bolj praktične narave. Skladatelj je imel namreč doma zbirko pesmi slovenskih pesnikov, ki jo je nekoč prejel od Društva slovenskih skladateljev (slednje je z

njo skušalo spodbuditi skladatelje k uglasbitvi teh pesmi). Ob iskanju primer-nih besedil za izvedbo naročila je tako naletel na te »pozabljene pesmi«. <sup>139</sup> Za ciklus je značilno, da se ob koncu nekaterih skladb pojavi reminiscenca na začetni del (*Verzi*, *Popotniki mimo sonca* in *Pokrajina*) ali celo uporaba instrumentalnega refrena med kiticami (*Veter* in *Pokrajina*). Vrne se k bolj deklamativni zasnovi vokalne linije, ohranja pa povezovanje samospevov s podobnim tematskim gradivom (motiv zibanja povezuje *Epigraf*, *Popotniki mimo sonca* in *Končan je spev*; punktiran ritem povezuje samospeve *Verzi*, *Popotniki mimo sonca* in *Končni spev*) in gradnjo klavirske spremljave z osti-natom (samospeva *Veter* in *Pokrajina*). Tokrat je imel že od začetka v mislih, da je spremljava pisana za orkester, tako je v instrumentalni spremljavi več melodičnih linij, zlasti v pihalih, ki ponekod samostojno spremljajo vokal.

Komorne skladbe tega obdobja kažejo, da je Lipovšek skladal za zasedbe, v katerih ima osrednjo vlogo violina. Res pa je, da komornih skladb tega ob-dobja ni skladal iz lastnega vzgiba, pač pa je skoraj vse napisal po naročilu oziroma napisal in posvetil konkretnim izvajalcem. Tako je *Sikinnis* za violino in klavir posvetil Roku Klopčiču, *Sonata za violino solo* je napisal po naročilu Tomaža Lorenza, *Tri male fantazije za violino in kitaro* za Tomaža Lorenza in Jerka Novaka, *Trio brevis* za Trio Arcadia in *Drugi trio* za Trio Lorenz.

*Tri male fantazije za violino in kitaro* je napisal leta 1981. V prvem stavku se kot osrednja kompozicijska metoda vrne razvijanje ekspresivne melodije. Osrednjo vlogo ima tako violina z melodično linijo, medtem ko kitara prevze-ma spremljevalno funkcijo večinoma v formulaciji akordov. Stavek sledi jasni tridelni pesemski obliki ABA'. V harmonskem stilu je nadaljevanje jukstapozici-je tonalnega in atonalnega sveta, tako v spremljavi kot v melodični shemi. V horizontali se občutek tonalnosti, ki je ponekod precej jasen zaradi »čiste« terčne gradnje akordov, poruši s sekundnimi sozvočji, tujimi harmonskimi toni in konstantnim kromatičnim višanjem ali nižanjem tonov. V melodični liniji pa so v ospredju intervali tritonusa in male ter velike terce. Tonalni in atonalni svet sta si v izrazito nasprotje postavljena tudi v drugem stavku (gl. prim. 36). Stavek se namreč začne s serijo dvanajstih tonov, ki se še enkrat ponovi v rakovem obratu z neposredno oktavno ponovitvijo vsakega tona – torej s permutacijo, značilno za dodekafonsko tehniko. Ko se serija konča, nastopita popolnoma diatonična melodija v violini in diatonična spremljava z razloženimi akordi v kitari (gl. prim. 36). Jasna tonalna shema se sicer spet hitro zamegli, saj se v violini skoraj dosledno ponovi dvanajsttonska tema. Skladba pa se ne nadaljuje več dodekafonsko, saj ne sledi logiki serij, pač pa

139 Marijan Lipovšek, Komentar k izvedbi skladbe *Pozabljene pesmi* v koncertnem listu, Simfonični orkester Slovenske filharmonije, 5. koncert rdečega abonmaja, 18. 2. 1983.

se začnejo določeni toni ponavljati, v spremljavi pa so še naprej razloženi akordi, ki z melodijo hipoma tvorijo »čiste« terčne akorde, le točne tonalitete ne moremo več določiti, saj se toni nenehno kromatično višajo oziroma nižajo (gl. prim. 36). V skladbi izstopa tretji stavek, ki je v popolnoma prosti obliki. Poleg tega je napisan v prostem ritmu, kar še dodatno utrdi njegov improvizacijski karakter. V duhu improvizacije violinsko linijo zaznamujejo trilčki, ponavljanja kratkih hitrih motivov in lestvice. Kot je za Lipovška značilno, vse stavke povezuje isto tematsko gradivo.

The image displays a musical score for Violin and Guitar, labeled 'Primer 36'. The score is written in 12/8 time and consists of three systems. The first system shows the Violin and Guitar parts. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 10. The Violin part features a melodic line with trills and chromatic movement. The Guitar part features a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Primer 36: Jukstapozicija tonalnega in atonalnega sveta

Dokončno se Lipovšek tonalnih spon reši v skladbi za klavirski trio *Trio brevis*, ki je nastala leta 1982. V tej skladbi ne prevladujejo več terčni akordi, pač pa sta pogosti kvartna in sekundna gradnja akordov, prav tako ni v središču kakšnega tonalnega centra. Skladatelj gradi stavek v prosti atonalnosti. Zdi se, da je njegovo razmišljanje pri ustvarjanju glasbenega toka večinoma linearno. Skladba je enostavna in sestavljena iz treh jasno definiranih delov. Začne se s počasnim uvodom, v katerem sodelujeta le violina in violončelo, ki neodvisno eden od drugega podajata vsak svojo linijo. V tem dialogu se instrumenta pogosto imitirata ali pa sta si komplementarna (v enem glasu linija



pada navzdol, v drugem se dvigne; izvajata motive v inverziji). Njun dialog je sestavljen iz več fraz. Ob vsakem »izdihu fraze« se oglasi klavir s kratkim staccato motivom, ki postane pomemben gradnik v nadaljevanju stavka. Drugi del skladbe skriva notranjo tridelnost in bežno spominja na sonatno shemo, kajti vse tri dele zaznamuje nastop prve teme, osrednji del pa ima tudi karakter izpeljave. Zadnji del pa skladatelj oblikuje kot passacaglio, pri čemer upošteva tradicionalne značilnosti zvrsti in skladbo napiše v ternarnem metrumu. Tema je oblikovana kot melodični vzorec, brez ritma, v samih četrtnkah. Skladatelj uporabi deset tonov, od katerih se nekateri ponovijo. Tema se skoraj dosledno pojavlja kot ostinatni bas v klavirskem partu, nad katerim se odvijajo variacije. Material za variacije godali jemljeta iz uvoda in srednjega dela stavka. Baročne variacijske oblike so skladatelja zelo pritegnile, saj je zadnji stavek *Sonate za violino solo* oblikoval kot ciaccono.

*Sonata za violino solo* iz leta 1983 izkazuje, kako v eni skladbi skladatelj združuje različne kompozicijske sloge, ki jih prej, z izjemo *Druge rapsodije za violino in klavir*, ni povezoval. Skladba je zasnovana atonalno, hkrati pa se je pri snovanju druge teme opiral na ljudske elemente, čeprav jih je precej izmaličil z disonančnimi sozvočji. Skladatelj je v uporabi proste atonalnosti še bolj nujno potreboval jasno določeno formo, tako da ni presenetljivo, da se je še vedno opiral na tradicionalne oblike. V komentarju v koncertnem listu ob prvi izvedbi je napisal, da je prvi stavek oblikovan po sonatnem principu.<sup>140</sup> To shemo bi brez skladateljevega napotka težko prepoznali, saj je že prva tema v reprizi precej spremenjena, druga pa je neprepoznavna. Tako motive prve tematske skupine prosto spreminja v reprizi, pri tem pa ohranja njihove tonske višine in obrise njihovega melodičnega poteka, medtem ko jih avgmentira, jim spreminja ritem ali izpušča kakšen ton. Nastop druge teme v reprizi vtke v pasaže. Druga tema ima tako najbolj »ljudski zven« v izpeljavi, ko se jasno sliši ljudska melodika v lestvičnih postopih, preprostem ritmu ter terčnih dvojemkah, vendar le za kratek čas, saj jo zatem hitro variira, tako da se sozvočja terc spremenijo v bolj disonančna sozvočja sekunde in septime. Pomemben uvid v skladateljev način komponiranja v prosti atonalni zasnovi pa pokaže konstruiranje prve tematske skupine. Tam se namreč pokaže, da glasbeni tok gradi predvsem s ponavljanjem istih vzorcev, ki jim dodaja posamezne tone, oziroma uporablja iste tone in jih ritmično spreminja (gl. prim. 37). Elementi prve tematske skupine so izredno pomembni, saj zaznamujejo tako drugi kot tretji stavek. Motivi prve teme začenjajo tako drugi kot tretji stavek, v nadaljevanju stavkov pa se pojavijo kot pomembni tematski gradniki. Pri tem se

<sup>140</sup> Marijan Lipovšek, Komentar k skladbi *Sonata za violino solo* v koncertnem listu, Koncertni atelje DSS, 18. sezona, 164. koncert, 30. 1. 1984.



najpogosteje pojavljata intervala tritonus in mala sekunda. Ponovno lahko torej opazujemo, kako je Lipovšku pomembna motivična povezanost, saj je celotna skladba zgrajena iz motivičnega gradiva začetne teme prvega stavka.



*Primer 37: Dva primera konstrukcije glasbenega toka s ponavljanjem istih tonov v različnih ritmičnih vzorcih*

Tudi drugi stavek je zasnovan tradicionalno in po karakterju sledi naslovu – *Scherzo*. Oblikovno zelo jasno sledi shemi ABCC'A'B, pri čemer se trio bistveno loči od delov A in B po vpeljavi dvojemk. Tretji stavek je zasnovan kot ciaccona, torej kot serija variacij. Kot že rečeno, stavek uvaja kratek uvod z motivičnim materialom prve teme prvega stavka. Nato sledi tema, ki je, sledeč pravilom zvrsti, kratka, štiritaktna in v tridobnem metrumu. Matjaž Barbo je izpostavil, da je tema sestavljena iz permutacij prvega takta teme.<sup>141</sup> Tudi v eni izmed sledečih variacij se tema pojavi v rakovem obratu.<sup>142</sup> Variacije so precej dosledne in le redkokdaj je štiristavčna tema razširjena v šest taktov. Variacije temo postopoma transformirajo do neprepoznavnosti. Nastopi teme v najbolj originalni obliki (enkrat v rakovem obratu in enkrat transponirana za cel ton navzdol) pa skladbo delijo na tri dele. V prvem delu je tema v variacijah najbolj ohranjena in je večkrat sestavljena iz diminucije tonov in podvajanja tonov. Izstopajoče so četrta, peta in šesta variacija iz prvega dela skladbe (takti 18 do 29), ki so očiten hommage Bachovi znameniti ciacconi iz *Partite št. 2 v d-molu* (gl. prim. 38). V nadaljnjih variacijah se toni teme hitro izmenjujejo z drugimi toni v enostavnem sekvenčno ponovljenem ritmičnem vzorcu. V drugem delu skladbe variacije zaznamujejo motivi iz prvega stavka (punktiran ritem, triole in mnogi motivi iz prvega stavka). Zadnji del je sestavljen kot gradacija: najprej se odvijajo sekvenčne ponovitve ene kratke pasaže, v nadaljevanju nato vstopijo dvojemke in v zadnjih variacijah celo akordi.

<sup>141</sup> Barbo, »Iz komornega opusa,« 113.

<sup>142</sup> Prav tam.



Primer 38: *Hommage Bachovi ciacconi*

V prosti atonalnosti je komponiran tudi *Drugi trio*, ki je ena redkih skladb, v kateri se tema začne z vsemi dvanajstimi toni. Kljub temu pa tudi v drugem triu ni moč razbrati, da skladatelj operira z vrstami, prav tako ni videti, da bi operiral s permutacijami, kot je to delal v *Sonati za violino solo*. Melodični tok je skladatelj v tej skladbi naslanjal predvsem na lestvične oziroma kromatične postope, ki so prisotni skozi celo skladbo (gl. prim. 39 na naslednji strani). Celotno skladbo prežema polifona tekstura. Skladatelj pri snovanju glasbenega toka razmišlja linearno, ob tem pogosto nastajajo kvartna in kvintna sozvočja. Tudi tukaj se opira na jasne tradicionalne oblikovne sheme. Drugi trio ima tri stavke, ki si sledijo v tradicionalni shemi hitri – počasni – hitri. Značilni sta tesna motivična povezanost stavkov in konstrukcija glasbenega stavka s konstantnim variiranjem in z razvijanjem materiala. Prvi in zadnji stavek sta oblikovana v obliki rondoja, medtem ko tretji stavek sledi pesemski obliki s kodo, ki prinese temo prvega stavka.

Zborovsko ustvarjalnost tega obdobja zaznamuje izrazita dvojnost. Po eni strani se v zborih *Lirični intermezzo* in *Soneti Kajetana Koviča* nadaljujejo ekspresionistične tendence zborov sedemdesetih let, po drugi strani pa se Lipovšek v skladbah *Rodovnik vina*, *Z Jezusom na rajžo* in *Dekle in romar* z opiranjem na prvine ljudske glasbe od njih močno oddalji, medtem ko je tradicionalno zasnoval tudi *Pet mešanih zborov na protestantske korale*. Slednji so nastali leta 1983 in gre za priredbe koralov. Vzel je besedila in napeve, ki so jih zbrali in prevedli ključni slovenski protestantski pisci, in sicer dva koralna Primoža Trubarja, po enega od Sebastijana Krelja in Jurija Dalmatina ter enega neznanega avtorja. Pri tem je obdržal koralno melodijo in modus, transponiral pa jih je v obsege, za katere je menil, da so za pevce lažje obvladljivi kot obsegi v originalnem zapisu.<sup>143</sup> Pri tem je vsako pesem priredil v drugačni obliki, vendar z upoštevanjem

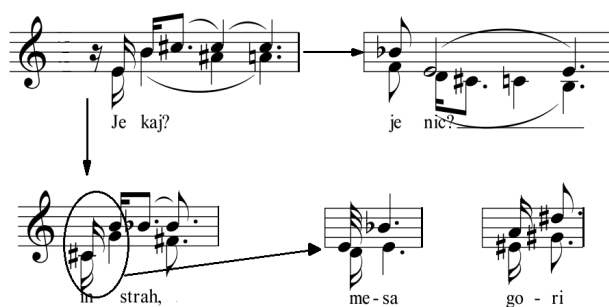
143 Marijan Lipovšek, »Komentar na ‚Pet slovenskih protestantskih pesmi‘,« tipkopis, mapa Koncertni komentarji – lastne skladbe, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK, 3.

tradicije prirejanja koralov v šestnajstem stoletju. Tako je *Prošna za mir* prikaz enoličnega strogega homoritmičnega in homofonega glasbenega stavka. V *Ne daj oče naš lubi* je prvo kitico uglasbil v strogem kancionalnem stavku, medtem ko je v drugi kitici postavil cantus firmus v tenor, potem pa je oktavno podvojil še bas. Nad njima melodijo v osminski figuraciji podajata ženska glasova. Podobno z osminko figuracijo ponekod okrašuje kancionalni stavek v *Ena druga lepa pejsen zuper sovražnika Turka*, le da se tu osminko okraševanje pojavlja vedno v drugem glasu. V skladbi *Tožba inu molitov* pa je združil vse teksturne rešitve. Skladbo začne z imitacijskim postopkom, nato vpelje osminko figuracijo v ženskih glasovih nad melodijo, medtem ko je preostali del skladbe pretežno homoritmičen s krajšim polifonim izsekom.

The image displays a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the Violin, Cello, and Piano parts. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Cello part provides a harmonic foundation with eighth notes and triplets. The Piano part includes both treble and bass staves, with the bass staff featuring a prominent triplet pattern. The second system continues the musical development, with the Violin part showing a melodic phrase starting with a fermata. The Cello and Piano parts continue their respective harmonic and rhythmic roles, with the Piano part showing more complex triplet patterns in both hands.

Primer 39: Kromatični postopi narekujejo glasbeni tok

*Soneti Kajetana Koviča* so vsekakor med skladateljevimi najtežjimi zborovskimi skladbami in so vrhunec njegovega ekspresionističnega izraza v zborovskem stavku. Za uglasbitev je izbral tri pesnikove sonete *Je...?*, *Oznanjanje* in *Pan*. Za izvedbo so tako zahtevni predvsem zaradi drzne harmonije, saj se terčna sozvočja menjavajo z drugimi intervalnimi sozvočji, med katerimi je tudi precej disonanc (tritonusa in malih sekund), ki morajo biti precizno izvedene, in ritmične razgibanosti. Izjemno pogosti so tudi kromatični postopi. Značilna je razgibana tekstura, v kateri se glasovi večkrat gibajo v polifonem stavku s prekrivanjem besedil. Nadalje so skladbe napisane v prostem ritmu, pri čemer glasbeni pou-darek zapoveduje besedilo. Poleg uvedbe metrične svobode je precej očitnejša tudi motivična enotnost skladb. Tako je cel zbor *Je...?* zgrajen iz dveh motivičnih celic. Na začetnem motivu je grajen praktično cel drugi del zbora, medtem ko motiv dvigajoče se in padajoče lestvice zaznamuje prvi del skladbe. Začetni motiv zaznamujeta začetni skok in nato zadržan ton, pod katerim si sledijo padajoči kromatični zdrsi (gl. prim. 40). Na začetku ta motiv dvakrat ponovi, tretjič pa ga že variira, s tem da je skok namesto navzgor obrnjen navzdol. V nadaljevanju vidimo, da je iz tega razvit tudi pomemben krajši motiv šestnajstinke in osminke s piko v drugem delu zbora (gl. prim. 40). Najpomembnejši postopek gradnje tako tudi tukaj postane variiranje. Skladba se opira na klasično uravnoteženost in se tako konča s štirikratno ponovitvijo prvega motiva.



Primer 40: Osnovni motiv in njegove izpeljave

V zboru *Oznanjene* prevladuje polifona tekstura s samostojnimi melodičnimi linijami in prekrivajočim se podajanjem besedila. Tudi tukaj je prisotno variiranje motivičnega gradiva. Nadalje je s citiranjem motiva zadržanega tona in kromatičnimi zdrsi vzpostavljena tudi povezava s prvim sonetom. V *Oznanjenju* je manj ekskurzov v gradnjo akordov z drugimi intervali, vendar je kljub temu veliko alteracij in kromatičnih postopov. Prav tako se tudi ta zbor konča z reminiscenco na začetek. Zbor preveva enotno umirjeno vzdušje s počasnim ritmom, saj se

glasbeni tok v glavnem premika v četrtnkah in osminkah. Pomemben pa je tudi začetek *Oznanjenja*, saj se podobno začne tudi zadnji zbor *Pan*. Podlaga za glasbeno navezanost se skriva v besedilu, saj sta *Oznanjene* in *Pan* v skladateljevi interpretaciji nasprotni utelešenji istega pojma: »Skoraj bi rekel, da govorita o nadzemski in zemski ljubezni in nikoli še nisem naletel na lepšo, čistejšo [...] podobo brezmadežne device, kakor je prvi od teh dveh sonetov. In njegovo nasprotje – poganski vrtnčasti ples Satirov in pastiric, ki jih omamni zvok Panove piščali žene v brezumno naslodo.«<sup>144</sup> *Oznanjenje* se začne z ostinatom v altu, nad katerim se vije melodija v sopranu. Tudi *Pan* se začne podobno umirjeno, tokrat s počasnim ostinatom v vseh treh spodnjih glasovih, medtem ko se nad njim vije melodija, izpeljana iz začetne sopranove melodije *Oznanjenja*. Meditativno stanje se sicer v *Panu* prekine z uvedbo motiva hitrih šestnajstinskih triol, ki si ga sprva moški in ženski glasovi antifonalno izmenjujejo. Glasbeni tok se nato stopnjuje z obsesivnim tutti ponavljanjem triol, kar naj bi prikazovalo stopnjevanje vrtnčastega plesa. Stavek se nato zopet upočasni in v glasbeni tok se počasi tihotapi kromatični motiv zbora *Je...?*, ki skladbo tudi zaključuje.

Glasbeni stavek v *Liričnem intermezzu* (1984), ki ga je skladatelj zložil na besedilo Zore Tavčar za moški zbor, je v primerjavi z uglasbitvami sonetov preprostejši. Harmonija je malce bolj umirjena, prevladujeta homoritmična in homofona tekstura ter enostavnejša ritmična zasnova. Kljub temu pa zbor s soneti povezujejo pogosti kromatični postopi in svobodna ritmična zasnova. Na popolnoma drugem polu pa je lahkoten in veder zbor *Rodovnik vina*, ki je izšel v *Naših zborih* leta 1985. Lipovšek je v *Rodovniku vina* priredil slovensko ljudsko pesem, tako da je uporabil originalno pesem, ki jo je v nadaljevanju skladbe variiral. Gre za preprost tonalni glasbeni stavek, ki je večinoma homoritmičen in homofon. Ljudska pesem je bila tudi iztočnica pri komponiranju zbora *Z Jezusom na rajžo*, ki jo je uglasbil leta 1986. Skladatelj je skladbo oblikoval v obliki rondoja. Za refren je vzel kratko ljudsko pesem *Z Jezusom na rajžo grem*, za katero je po zgledu ljudskih pesmi sam skomponiral melodijo, saj napev za to pesem ni ohranjen.<sup>145</sup> Epizode sestavljajo tri druge ljudske pesmi s podobno vsebino (*Jezus je vsmiljenega srca, Kaj s boš pa za nga tovarša zbral* in *Mladenč se bom na pot podav*), ki imajo pripisane napeve in ki jih je skladatelj uporabil in priredil.<sup>146</sup> Stavek tega zbora je napisan v tradicionalni harmoniji s posameznimi harmonsko tujimi toni v pretežno homoritmični in homofoni teksturi s poudarkom na jasnem deklamativnem podajanju besedila in je tako veliko bližje Lipovškovi zgodnejši zborovski ustvarjalnosti. V podobnem

144 Marijan Lipovšek, »Vizitke k objavljenim skladbam,« *Naši zbori* 37, št. 1–2 (1985): 10.

145 Marijan Lipovšek, »Marijan Lipovšek: Z Jezusom na rajžo grem,« tipkopis, mapa Nastopi, izvedbe – 1966 in dalje, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.

146 Prav tam.

glasbenem stavku, sicer s številnimi polifonimi odseki, je uglasbena tudi pesem *Dekle in romar* iz leta 1985. Tudi to besedilo je pravzaprav ljudska pesem, ki pa je vzeta iz zbirke angleških ljudskih balad *Stare angleške pesmi*. Mračnjaško balado o ženski, ki je ubila šest svojih otrok, je skladatelj s pomočjo različnih tekstur in rabe posameznih glasov dramaturško uglasbil. Skladbo pričenjata ženska glasova in moški glasovi vstopijo šele, ko besedilo omeni prihod romarja. Tudi pogovor med dekletom in romarjem je uglasben tako, da uporablja različne kombinacije glasov. V popolnoma tonalnem stavku pa za poudarjanje mračnega besedila uporabi disonančna sozvočja septim, kromatiko in interval tritonusa. Tako npr. besedilo »sedem let mi kamen bodi« zaznamuje interval tritonusa, disonančni akord sozvočja septim poudari besedo »devet« (rodila je devet otrok), kromatični zdrsi pa podajajo besedilo »tri pod vroči kotel dala«. Tudi to skladbo Lipovšek zaokroženo zaključi z izhodiščnim motivičnim materialom.

Lipovškova poslednja skladba je ciklus samospevov *Odisej*, ki je nastajal med letoma 1990 in 1992. V njem je uglasbil tri pesmi iz zbirke pesmi *Odisej* Gregorja Strniše. V samospevih se odraža skladateljeva komorna ustvarjalnost zadnjih let, saj je tudi ciklus samospevov zasnovan atonalno. Grajen je podobno kot obravnavane komorne skladbe, s pogostimi lestvičnimi postopi, z inverzijami, rakovimi obrati in s ponavljanjem istih tonov v različnih ritmičnih vzorcih. Še vedno prevladuje silabično oblikovanje vokalne linije, ki je melodično bolj razgibana v prvih dveh samospevih in z razgibanostjo, s fragmentarnostjo in težkim ritmom spominja na zadnje ciklese osemdesetih let. Vokalna linija je zasnovana precej zahtevno, saj ni diatonična, zato je melodija pevske linije velikokrat vtkana tudi v klavirski part.

Ciklus se začne z uvodom, v katerem glas citira Homerja: »Enkrat še videl bi rad vsaj dim nad Itako rodno.« Citat je kot posvetilo pred prvo pesmijo v zbirko vključil tudi sam Strniša. Kot uvod v zgodbo se skladba začne s počasno padajočo linijo v klavirskem partu, ki jo potem prevzame pevski glas. V taktu 11 se začne klavirski uvod v prvo pesem. Glasba sledi poteku besedila. Vokalna linija odraža besedilo ter je tako razgibana in hitra, kadar to narekuje besedilo (npr. pri besedah »vetrovnih nočeh«). V klavirskem partu sta prisotna dva ostanatna vzorca, ki prikazujeta valovanje morja. To odraža besedilo pesmi, saj Odisej sedi na bregu in opazuje valovanje ter razmišlja. Prvi ostanatni vzorec je zgrajen iz melodije, ki se najprej dvigne in nato pade (gl. prim. 41), drugi pa je zgrajen z izmenjevanjem dveh tonov (gl. prim. 42). Skladatelj ju v nadaljevanju samospeva variira. Oba vzorca pa se pojavljata v klavirskem partu tudi v drugih dveh samospevih. Poleg tega je pomembna še motivična celica, ki nastopi v vokalni liniji ob besedah »se dviga in pada«, saj nastopi v klavirski spremljavi tudi v drugih dveh samospevih (gl. prim. 42).



Primer 41: Prvi motiv valovanja morja in njegove izpeljave



Primer 42: Drugi motiv valovanja morja in njegove izpeljave



Primer 43: Tretji pomembni motiv v ciklusu Odisej

Tudi samospev *Dežela mrtvih* se začne podobno kot prvi samospev: s kratkim uvodom in z deklamativno, počasno padajočo vokalno linijo, ki zopet

predstavlja uvod v zgodbo – zaradi besedila, ki ima uvajalno vlogo: »Nekoč na daljnih potovanjih, je prišel do zemlje mrtvih.« Skladatelj je v klavirskem partu uspel zelo dobro uglasbiti temačno vzdušje dežele mrtvih. To je dosegal na naslednje načine: s sozvenečimi sekundami in z uporabo zelo nizkega registra v klavirju; z vpeljevanjem motiva »zavzdiha«, ki ga najdemo tudi v zadnjem samospevu; s fragmentiranjem linije; z uporabo staccato artikulacije in s pogostim sozvenenjem sekund in septim. Vsa navedene elemente pa je uporabil v klavirski spremljavi k najbolj temačnemu delu besedila »in daroval sencam njeno kri«.

Zadnji samospev z naslovom *Otok siren* je skonstruiran na podoben način kot prejšnja dva. Začne se z instrumentalnim uvodom, katerega motivi služijo za gradnike klavirskih interludijev med kiticami, transformirani pa so vtkani v klavirsko spremljavo kitic. Vokalna linija je večinoma zasnovana deklamativno, z lestvičnimi postopi in majhnimi intervalnimi razdaljami. Skladatelj tudi tukaj transformira motive, tako da ponavlja iste tone, vendar jih podaja v različnih ritmičnih preoblikah. Nemirna klavirska spremljava je sestavljena iz hitrih in zapletenih ritmičnih vzorcev in disonančnih sozvočij, ki slikajo ostre čeri in neprijazni otok, ter se v končnih taktih razveže. Samospev se konča z diatonično linijo, ki je zasnovana zelo deklamativno (spet zaradi besedila »tako pripoveduje, kdor je plul«). Tudi spremljava se tukaj »zjasni«, saj je zgrajena iz terčnih akordov, ki jih lahko funkcijsko razložimo v C-duru. Kljub »divji« zasnovi poslednjega dela Lipovšek tudi tokrat ni bil popolnoma pripravljen prestopiti meje in pretrgati niti s tradicijo.



## 4 Izsledki

Ob skladanju se je Marijan Lipovšek posvečal številnim drugim dejavnostim in zadolžitvam, ki so pogosto zahtevale precejšen del njegovega časa, zato ne preseneča, da njegov opus spada med manjše. Če povzamemo besede Dragotina Cvetka, je kvaliteta vendarle pomembnejša od kvantitete: »Opus Marijana Lipovška ni bog ve kako velik, je pa po kvaliteti izjemen.«<sup>147</sup> Največji delež Lipovškovega opusa predstavljajo komorna dela, med katerimi prevladujejo tradicionalne zasedbe in zvrsti. Med njimi je največ skladb za inštrumente iz skupine godal. Poleg komornih del osrednje mesto v skladateljevi ustvarjalnosti zavzemajo še samospevi. Največ jih je napisal za tradicionalno zasedbo glasu in klavirja, v sedemdesetih in osemdesetih letih pa je eksperimentiral z različnimi zasedbami. Skladatelja je zelo privlačila vokalna glasba, zato v njegovem opusu najdemo tudi veliko zborovskih kompozicij, ki so večinoma nastale za mešani zbor. Orkestralna dela predstavljajo najmanjši del skladateljevega opusa. Zdi se, da je bila Lipovšku bolj pri srcu »intimna« glasba manjših zasedb, medtem ko mu je pisanje za velike zasedbe nekoliko manj ustrezalo. Tako je napisal le pet skladb, ki so bile od osnutka naprej snovane za simfonični orkester, ter tri skladbe za godalni orkester. Njegova ostala orkestralna dela so predelave komornih del. Lipovšek tako nikoli ni posegel na področje operne umetnosti, najbližje tej zvrsti je prišel z uglasbitvijo kantate *Orglar*. Pisal je tudi za mladino: ustvaril je nekaj otroških zborov s klavirsko spremljavo, dragoceno zbirko *Dvajset mladinskih pesmi za klavir* in nekaj skladbic za violino, ki jih je napisal za svojo vnukinjo,<sup>148</sup> ter kantato *Medo Brumček*, ki vključuje otroški zbor.

### 4.1 Ključne kompozicijske tehnike

Osrednji Lipovškov kompozicijski princip, ki ga v njegovi ustvarjalnosti vseskozi srečujemo, je uporaba tradicionalnih form. Tako v njegovih delih najdemo številne primere sonatnega stavka, tridelne pesemske oblike in rondoja. Pri sonatnih stavkah načeloma velja, da je izpeljava v primerjavi z ekspozicijo in reprizo zelo kratka oziroma krajša kot ostala dva segmenta. Sonatna oblika je v stavkih mnogokrat dosledno izpeljana, pogosto pa služi le kot nekakšna okvirna shema, ki jo skladatelj po svoji volji prireja.

---

<sup>147</sup> Cvetko, »Ličnost Marijana Lipovška,« 71.

<sup>148</sup> Kartin, »Naš skladatelj,« 13.

Tridelna pesemska oblika je v zgodnejših kompozicijah realizirana precej dosledno, tudi v zvesti ponovitvi dela A, medtem ko v kasnejšem obdobju sedemdesetih in osemdesetih let ohranja zaokroženost le z reminiscenco na začetno gradivo, in sicer s ponovitvijo teme ali motivov. Tak tip zaokroženosti skladb pogosto najdemo v samospevih, ki so sicer načeloma prekomponirani. Skladatelj se pogosto opira tudi na izrazito baročne oblike (fuga, variacijske oblike). Izjemno pomembna pa je skladateljeva lastna oblikovna pogruntavščina – oblika variacijskega rondoja, ki jo najdemo v večini njegovih instrumentalnih skladb. Oblika sestoji iz predstavitve melodične teme, ki se v nadaljevanju večkrat ponovi. Začetek teme (prvih nekaj taktov oziroma najpomembnejši motivi) se vedno dosledno ponovi, medtem ko nadaljevanje teme skladatelj prosto variira. V tej formi je glasbeni tok načeloma zgrajen iz kontinuiranega variiranja ene melodične linije, ki je postavljena v ospredje. Isto formulo pogosto uporablja tudi za gradnjo manjših enot, npr. kot del A v tridelni pesemski obliki.

V Lipovškovi ustvarjalnosti je stavkov s prosto formo izjemno malo. Praktično vse skladbe se opirajo na jasno shemo; celo pri tistih, ki na prvi pogled delujejo prosto, se v resnici v ozadju skriva tradicionalna oblikovna shema. Lipovšek se jasnih tradicionalnih shem poslužuje skozi vsa ustvarjalna obdobja. Tudi v zadnjih instrumentalnih delih iz osemdesetih letih, ko sklada v okvirih proste atonalnosti, se ravno zaradi tega, ker gradi harmonijo brez jasnega sistema, navezuje na jasne oblikovne sheme. Glasbeni tok je v samospevih načeloma prekomponiran, skladatelj pa samospeve pogosto zaokroži z reminiscenco na motive z začetka. V zborih pa je po drugi strani tak tip ponovitve redek in glasbeni tok narekuje besedilo.

Skladatelj se največkrat naslanja na tradicionalne zvrsti. Tako v njegovem opusu najdemo sonate, suite, godalne kvartete, simfonijo itn. Pri teh skladbah dosledno sledi zaporedju stavkov, značilnemu za posamezno zvrst. Tudi »abstraktno« (ne kot tradicionalna zvrst) naslovljene skladbe največkrat sledijo tradicionalnim zaporedjem karakterjev stavkov (npr. *Štiri sporočila za godalni kvartet*, *Tri pravlјice za klarinet in klavir* (sonata), *Trije impromptuji* (sonata).

Glasbeni stavek skladatelj največkrat gradi z variiranjem in s transformiranjem gradiva. Značilna je izrazita tematska povezanost med posameznimi temami znotraj stavkov, pa tudi medstavčna tematska povezanost. Veliko večino stavkov bi lahko označili kot monotematske. Tako so velikokrat tudi teme v sonatnih stavkih med seboj motivično povezane. V obliki variacijskega rondoja pa se isto gradivo nenehno ponavlja in variira. Močno tematsko povezanost

najdemo že v Lipovškovem prvem zrelem delu, *Godalnem kvartetu v f-molu*, ta princip pa ostane stalnica vse do njegovih zadnjih instrumentalnih del v osemdesetih letih. Pri gradnji glasbenega stavka skladatelj pogosto uporablja princip ostinata, ki je ključnega pomena tudi pri gradnji klavirske spremljave samospevov. Motivična povezanost klavirskega parta in linije v samospevih je do sedemdesetih let dokaj redka, prav tako motivična povezanost samospevov znotraj istega ciklusa. Izrazita tematska povezava med samospevi istega ciklusa se prvič pojavi v *Treh fragmentih za srednji glas in klavirski trio*, medtem ko so samospevi znotraj ciklusov *Pesmi iz mlina*, *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije* in *Odisej* vsi motivično izjemno povezani. V zborovskem stavku se motivična povezanost med posameznimi skladbami kaže le v ciklusu *Pesmi o naši deželi* in *Soneti Kajetana Koviča*. Zbori so oblikovani popolnoma prekomponirano, motivi pa se v njih načeloma ne ponavljajo.

Lipovšek motive mojstrsko obdeluje. Uspe jih variirati na tak način, da obdrži njihove ključne elemente, tako da so nam slušno znani, obenem pa jih spremeni, da skladba ne deluje enolično. Prav izjemno je, kako uspe iz istega materiala narediti tako zanimivo glasbo. Po drugi strani pa gradivo včasih tako močno transformira, da šele natančna analiza pokaže, da gre pravzaprav za isti material. Gradnja glasbenega stavka je tako izjemno natančna, detajlirana in nikoli prepuščena naključju.

Tematika je pri Lipovšku načeloma oblikovana iz ekspresivne melodične linije, ki je izhodišče za nadaljevanje kompozicije: skozi cel stavek se lahko kontinuirano razvija ena melodična linija, lahko je stavek sestavljen iz več kontrastnih odsekov, v katerih je ta linija ob vsakem nastopu transformirana (*Antichaos*), ali pa je vključenih več daljših liričnih tem (*Domovina*, *Simfonija*). Ravno izrazito lirična in ekspresivna melodična linija, največkrat zgrajena s tehniko konstantnega variiranja, je ena poglobitvenih značilnosti Lipovškovega sloga. Za kratek čas se je temu odrekel le v sedemdesetih letih, ko je eksperimentiral z raziskovanjem sozvočij (*Sedem miniaturnih za godala*) in fragmentirano, izrazito kontrastno tematiko (*Štiri sporočila za godalni kvartet*).

Pomemben vir tematske inspiracije je bila za Lipovška ljudska glasba. V instrumentalnih kompozicijah je po eni strani obdeloval konkretne ljudske pesmi, in sicer tako, da so ohranile jasno prepoznavno melodijo (*Voznica*, *Prva rapsodija za violino in klavir* itn.), ali pa je melodijo ljudske teme že v izhodišču transformiral do nerazpoznavnosti (*Druga rapsodija za violino in klavir*). Po drugi strani pa je lahko lastne motivične zamisli oblikoval po principih ljudske glasbe (drugi temi v skladbah *Sonata za violino solo* in *Druga sonata za violino in klavir*). Podobno je postopal tudi pri komponiranju zborovskih skladb,

kjer je uporabil konkretne ljudske pesmi (*Z Jezusom na rajžo, Rodovnik vina*), uglasbil ljudsko besedilo z lastno glasbeno idejo (*Kresnice*) ali vpeljeval elemente ljudske glasbe kot odsev besedila (*Letski motiv I*).

Obravnava harmonije je pri Lipovšku nihala. Večino svoje ustvarjalnosti se je naslanjal na tradicionalno harmonijo, ki jo je bolj ali manj »barval« s harmonsko tujimi toni, z alteriranimi akordi in disonančnimi sozvočji ter z dodajanjem sekund terčno grajenim akordom. Moduliral je zelo hitro v zelo oddaljene tonalitete. Razkranjanje tonalnosti je konec petdesetih let začel zaostrovaťi, tako da je poleg terčno grajenih akordov uporabljal tudi kvartno in sekundno gradnjo akordov. Na tej stopnji je bilo tujih tonov že toliko, da se ni več dalo določiti jasne tonalitete, vendar je pri gradnji harmonije in akordov še vedno ohranjal centralni ton in terce. Skladatelj je to označil kot skladanje v prosti tonalnosti. Gregor Pompe pa izpostavlja, da Lipovšek »izhaja iz napetosti med različnimi intervalskimi kvalitetai« in pri tem sledi »hindemitovski harmonski logiki«, kjer so si ob bok postavljene disonance in konsonance.<sup>149</sup> Skozi leta je Lipovšek vpeljeval vedno več sozvočij sekund, septim in tritonusa; v sedemdesetih letih je tako v skladbe vgrajeval atonalne odseke, ki so vključevali vseh dvanajst tonov kromatične lestvice. Šele v osemdesetih letih se je popolnoma odpovedal navezovanju na tonalna središča. Podobno razgrajevanje se je odvijalo tudi v Lipovškovi obravnavi funkcijske harmonije. Tudi v šestdesetih letih je sosledje akordov narekovala funkcijska logika, ki pa je postajala zaradi oblice alteriranih in dodanih tonov skozi leta vedno bolj »zamegljena«. V sedemdesetih letih je pričel snovati posamezne dele skladb tako, da akordi niso izkazovali funkcijske logike. Dokončno pa se je spon funkcijske harmonije rešil šele v osemdesetih letih.

Skladatelj se ni posluževal operiranja z vrstami, čeprav je v osemdesetih letih uporabljal operacije, značilne za dodekafonsko tehniko – inverzija, rakov obrat (*Tri male fantazije, Sonata za violino solo*). V prosti atonalnosti je stavek gradil tako, da so linije največkrat sledile lestvičnim postopom in da je ponavljal iste tone v različnih ritmičnih shemah z različno artikulacijo (*Drugi trio, Odisej*).

Lipovškova zborovska ustvarjalnost je verjetno še najbolj homogena. Zbori so večinoma zasnovani homofono in homoritmčno v okvirih tradicionalne harmonije, v sklopu katere kromatika in disonance služijo za poudarjanje besedila. Linije so zasnovane deklamativno, v ozkem ambitusu, z redkimi skoki in v enakomernem ritmu. To je posledica skladateljevega prepričanja o pomembnosti besedila:

---

149 Pompe, »Pesmi iz mlina,« 84.

Bolj kot barvitosti vokalnega stavka – ta je po svoje tudi važna – je pomembna dikcija teksta, saj se mu podreja celotna glasbena gradnja. Mislim, da je treba komponirati tako, kot bi človek pojoč govoril. Pri komponiranju zborov sem ostal v mejah tonalnost, saj to brez dvoma olajša pevnost in obenem omogoča bolj neposreden izraz besedila.<sup>150</sup>

Tako njegovi zbori odsevajo idejo, da je glasba podrejena besedilu. Pomembno pa mu je tudi, da glasba podaja izraz besedila. To doseže s tonskim slikanjem ali tako, da posamezni glasovi prinesejo besedilo, pa tudi tako, da vsako frazo uglasbi drugače (drugačna tekstura, drugačna tonaliteta, hitrejši ali počasnejši ritem itn.). Od zgoraj omenjenih karakteristik odstopajo štirje ženski zbori na besedila Srečka Kosovela, *Pesem Šimna Sirotnika*, *Pesmi o naši deželi* in *Soneti Kajetana Koviča*. Te skladbe imajo za razliko od ostalih bolj ekspresionistični izraz in so tudi harmonsko bolj zanimive. Med njimi so najbolj drzni in divji *Trije soneti*, ki so tudi izvajalsko najbolj zahtevni. Pri uglasbitvi zborov je Lipovšek največkrat posegal po pesmih Srečka Kosovela, po poeziji, vezani na doživljanje vojne in domovinsko tematiko, ter ljudskih pesmih.

Tudi za Lipovškove samospeve velja, da je skladatelju pomembno jasno podajanje besedila. Tako je vokalna linija največkrat zasnovana silabično in deklamativno, nosilec glasbenega izraza pa je klavir. Za razliko od zborov pa se je v samospelih nenehno odsevalo skladateljevo vse intenzivnejše rahljanje tradicionalne harmonije in vpeljevanje vedno drznejšega disonančnega jezika, ki kulminira v odpovedi tonalnemu sistemu v ciklusu *Odisej*. V samospelih lahko opazujemo tri tipe gradnje klavirske spremljave. Najzgodnejši samospeli izkazujejo težnjo po tonskem slikanju besedila, v štiridesetih in petdesetih letih se ta princip umakne poenotenju vzdušja, kar skladatelj doseže z uporabo ostinotov. Od šestdesetih let dalje pa Lipovškovi samospeli izkazujejo vedno izrazitejši ekspresionističen izraz, kar se kaže v bolj razgibani vokalni liniji, močnejših kontrastih in stopnjevanju intenzivnosti glasbenega izraza. Med njimi po izrazni plati izstopa izjemno močan cikel samospelov *Pesmi iz mlina*. Posebno mesto v njegovem opusu pa predstavlja cikel *Sončece sij*, ki je izjemno dovršen in zanimiv primer glasbe, namenjene mladim poslušalcem.

## 4.2 Opredelitev kompozicijskega sloga

Lipovškovega sloga ni mogoče enoznačno opredeliti, saj njegova ustvarjalnost ni homogena. Njegov kompozicijski slog se je, razumljivo, razvijal, vendar ne moremo določiti enega »slogovnega« razvojnega loka, saj se je pogosto

---

<sup>150</sup> Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 163.

vračal k prejšnjim slogom oziroma je sočasno skladal v več slogih. Prav tako ne moremo z enim slogom označiti njegovega celotnega opusa, saj pri skladanju instrumentalne in vokalne glasbe ni uporabljal iste kompozicijske logike. Tako lahko opazujemo, kako se je skozi šestdeseta in sedemdeseta leta stopnjevala dekonstrukcija tonalnosti, ki se je zaključila s končno predajo prosti atonalnosti v osemdesetih letih. Hkrati pa nas preseneča nekonsistentnost tega procesa, saj je obenem ves čas ustvarjal povsem tradicionalne skladbe.

Lipovškov slog je zato stroka vedno označevala dvopolno. Ivan Klemenčič je tako izpostavil, da je bila skladatelju »sprva in še pozneje [...] blizu aktualnost neoklasicizma v novobaročni različici [...], pa tudi klasicizem v beethovnovski različici in neoklasicizem v ožjem pomenu sploh [...], medtem ko se je pozneje v šestdesetih letih [...] z zbirko *Verzi* nedvoumno preusmeril v disharmonijo in duhovnost sicer kompozicijsko tehnično svobodnega ekspresionizma.«<sup>151</sup> Andrej Rijavec je menil, da je treba njegovo stilno naravnost iskati »nekje med neoklasicističnimi ideali in novodobnim ‚romantičnim‘ (beri: izrazito muzikalnim) liričnim ekspresionizmom«,<sup>152</sup> medtem ko Aleš Nagode izpostavlja komplementarne značilnosti njegove glasbe: »oblikovno dovršena, a ekspresivna, kozmopolitska, a vendar oprta na elemente slovenske folklore, sodobna, a zasidrana v tradiciji.«<sup>153</sup> Vse naštetje oznake tudi držijo, kar potrjuje tudi kratek pregled razvoja Lipovškovega sloga, ki obenem prikaže, kako so na Lipovškovo ustvarjalnost do neke mere vplivale širše kulturne smernice.

Prve Lipovškove kompozicije so nastale v okvirih tradicionalne harmonije. Na začetku tridesetih let, v času študija pri Ostercu in Suku, so nastala dela, ki so se približevala atonalnemu stavku, z mnogimi disonancami in zelo zamegljeno tonalnostjo. V ospredju je bila usvojitev polifonega stavka. Lipovška pa ta kompozicijski princip ni prepričal (gl. pogl. 2) in v času študija pri Caselli je opustil drzni harmonski jezik in je vključevanje disonanc v harmonijo zelo omilil. Po Casellovem zgledu je napisal skladbe v neobaročnem stilu (*Prva suita za godala, Trije impromptuji*). Vendar pa ga tudi glasbeni izraz neobaroka ni zares prevzel. Še vedno je iskal lastni slog in ga našel v začetku štiridesetih let v skladbah *Sonata za violino in klavir* in *Balada za violončelo in klavir*. V njih se opira na tradicionalne oblike (ostanek tako Osterčevega kot Casellovega vpliva), harmonija temelji na tradicionalni funkcijski logiki, vendar je »obarvana« (nejasen tonski spol, alterirani akordi, hitre modulacije v oddaljene tonalitete, nejasna

151 Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo* (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000), 209.

152 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 156.

153 Nagode, *Spremna beseda k zgoščenki Slovenska zborovska glasba* 45.

tonaliteta z dodajanjem harmonsko tujih tonov), v ospredju gradnje stavka pa je izrazito lirična in ekspresivna melodična linija.

Po vojni so na Lipovškovo ustvarjalnost močno vplivale estetske smernice socialističnega realizma. V petdesetih letih je večina skladateljev skladala v tradicionalni tonalnosti,<sup>154</sup> kar se v Lipovškovi ustvarjalnosti kaže kot omejitvev harmonskih sredstev (omiljena raba disonanc in kromatike ter harmonsko tujih tonov) in pri stvaritvi več skladb, ki se opirajo na ljudsko glasbo. Vpliv socialističnega realizma se je odražal v repertoarni politiki, saj so naročila dajala prednost skladbam s številčnejšo zasedbo – zborovskim delom, kantatam in simfoničnim skladbam.<sup>155</sup> Ni torej naključje, da je Lipovšek ravno leta 1949 nadaljeval s komponiranjem *Simfonije*, napisal kantato *Orglar* in leto kasneje še simfonično pesnitev *Domovina*. Te skladbe izstopajo iz Lipovškovega opusa, saj se najbolj približujejo poznoromantični dediščini, kar je bil zagotovo dobrodošel in primeren glasbeni idiom tistega časa. V petdesetih letih je poleg tega ustvarjal tudi skladbe v neoklasicističnem slogu (*Druga suita za godala*, *Sonata za klavir*). V uporabi neoklasicističnih slogovnih potez ni bil osamljen, pač pa so v tem slogu pisali tudi njegovi sodobniki Primož Ramovš, Uroš Krek in Dane Škerl.

Prehod v šestdeseta leta prinese v slovensko kulturo bolj odprto ustvarjalno ozračje. Za slovenske skladatelje je bila pomembna predvsem vzpostavitev stika z novimi glasbenimi strujami avantgarde in modernizma, ki so ga gojili predvsem preko obiskov festivala sodobne glasbe Varšavska jesen in Bienala sodobne glasbe v Zagrebu.<sup>156</sup> Leta 1960 je bila ustanovljena tudi skupina *Pro musica viva*, v okviru katere je ustvarjala mlajša generacija skladateljev, ki je predstavljala avantgardno jedro modernističnega gibanja na Slovenskem in tako močno vplivala na slovensko glasbeno ustvarjalnost konec petdesetih in šestdesetih let.<sup>157</sup> Odras novih okoliščin lahko vidimo v tem, da so v Lipovškovo glasbo vedno močneje prodirali elementi ekspresionističnega izraza, kar se kaže v fragmentirano zastavljeni tematiki, kromatiki in alternativni gradnji akordov. Ekspresionistični slog je sprva sobival ob neoklasicističnem v skladbah *Tre-tja suita za godala* in *Drugi duo za violino in violino*. Pomembna prelomnica je bila skladba *Sedem miniatur za godala*. V njej namreč prevladujeta kvartna in

154 Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991* (Ljubljana: Študentska založba, 2012), 311.

155 Leon Stefanija, »Totalitarnost režima in glasba: iz arhiva Društva slovenskih skladateljev v petdesetih letih 20. stoletja,« v: *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel in Metoda Kokole (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004), 144–145.

156 Ivan Klemenčič, »Music and the Totalitarian State in Slovenia,« v: *Glasba in družba v 20. stoletju. Slovenski glasbeni dnevi 1998*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 1999), 60.

157 Matjaž Barbo, *Pro musica viva* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001), 203–207.



sekundna gradnja sozvočij, skladba pa je izrazito nekarakteristična za Lipovška, saj deluje bolj kot študija sozvočij, pri kateri je v ospredju igra intenzivnosti disonanc. Sprememba v glasbenem izrazu se ne odraža le v instrumentalnih skladbah, pač pa je vidna tudi v zborovski skladbi *Pesem Šimna Sirotnika* in še bolj v ciklu samospevov *Verzi*, ki je skomponiran v popolnoma ekspresionističnem slogu, saj ciklus prežemajo konstantna disonančna sozvočja in bolj razgibana vokalna linija. Tudi klavirski part je zasnovan nekarakteristično: fragmentirano, iz nepovezanih in kontrastnih motivov. Ta kompozicijski slog pa ne prevlada, saj konec šestdesetih let Lipovšek piše priredbe ljudske glasbe v okvirih tradicionalne harmonije, napiše pa tudi popolnoma tradicionalen zbor *Moj grob*.

V skladbah prve polovice sedemdesetih let Lipovšek poseže po še bolj drastičnih harmonskih potezah. V skladbi *Štiri sporočila za godalni kvartet* opusti metode, s katerimi je prej ohranjal vez z občutkom tonalnosti. Sozvočja nastajajo predvsem z linearnim vodenjem glasov, ki največkrat zvenijo v sekundah. Poleg tega je skladba zgrajena s fragmentiranim in zelo kontrastnim tematskim gradivom. Nekaj tega izraza se je preneslo v zborovsko ustvarjalnost, v zборе iz *Pesmi o naši deželi*. Kot v šestdesetih letih tudi tokrat ta »divji« glasbeni izraz ni prevladal. Ekspresionistični slog namreč popolnoma negirajo skladbe, ki so nastale iz navezave na ljudsko glasbo (*Pet fragmentov na ljudske motive*, *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*).

Osemdeseta leta in ciklus *Odisej* z začetka devetdesetih let predstavljajo kulminacijo skladateljevega ekspresionističnega sloga, sicer še vedno zasidranega v tradicionalnih oblikovnih rešitvah. *Sonata za violino solo* kaže zanimivo spojitve ekspresionističnega sloga v prosti atonalnosti z ljudsko tematiko – glasbenim svetom, ki je bil prej izrazito drugače obravnavan (z izjemo *Druge sonate za violino in klavir*). V tem obdobju tako med skladbami ni več drastičnega razhajanja v slogu. K tradicionalnemu stavku pa se kljub temu vrne v zborih *Rodovnik vina*, *Z Jezusom na rajžo* in *Dekle in romar*.

Kratek kronološki razvoj Lipovškovega sloga tako razgrinja, da se je njegova ustvarjalnost sprva razvijala večtirno, ob koncu njegovega komponiranja pa se je poenotila. V petdesetih letih tako nastajajo neoklasicistična dela, simfonična dela, oprta na poznoromantični izraz, dela, oprta na ljudsko glasbo, in komorne skladbe liričnoekspresivnega izraza. V šestdesetih in sedemdesetih letih se ta pluralnost zoži na dva prevladujoča sloga: na eni strani se liričnoekspresivni izraz razvija v »pravi« ekspresionistični slog (z disonancami prepletena harmonija in fragmentirane, kontrastne tematike), medtem ko v zborih in instrumentalnih skladbah, oprti na ljudsko glasbo, Lipovšek ohranja povsem tradicionalni glasbeni stavek. V osemdesetih letih se, z izjemo treh zborov, njegov slog



homogenizira kot kulminacija ekspresionističnega sloga, še vedno oprtega na tradicionalne oblike; jezik je vedno bolj atonalen, medtem ko se v instrumentalne skladbe vrne nekoliko bolj lirična zasnova tematike.

#### 4.3 Mesto Lipovškovega opusa v zgodovini slovenske glasbe

Lipovšek je slovenski glasbi največ doprinesel na področju komornih skladb in samospevov: prispeval je izjemno zakladnico močno ekspresivnih komornih glasbenih del, medtem ko so njegovi samospevi izjemno doživete uglasbitve, ki so uspele glasbeno uloviti esenco besedil. Pavle Merkù je, očaran nad Lipovškovo uglasbitvijo Murnove pesmi *Zimska pesem*, zapisal: »Da ni napisal Marijan Lipovšek nič drugega mimo tega samospeva, bi že bil eden naših vélikih skladateljev.«<sup>158</sup> Poleg tega so dragocene inovativne in dovršene priredbe ljudskih pesmi v zbirki samospevov *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*. Po vojni se je zelo razmahnila zborovska poustvarjalnost, ki je v skladu s povojnim duhom v ospredje postavljala nacionalno pripadnost z izvedbami priredb ljudske glasbe. Prav zato so Lipovškove priredbe ljudskih pesmi za zbor tako pomembne, saj se je ljudska glasba na koncertnih odrih preko njih pojavljala v prefinjeni in kvalitetni glasbeni preobrazbi, kar je ponujalo odlično alternativo starim enoličnim priredbam. Pomemben doprinos so tudi skladbe za »zapostavljene« inštrumente oziroma komorne zasedbe, ki še danes zapolnjujejo vrzel v slovenskem repertoarju teh zasedb (*Koncert za trobento in orkester*, *Tri pravljice za klarinet in klavir*, *Tri male fantazije za violino in kitaro*, *Groteska za bas in klavir*, *Legenda za violino in klavir*).

Pri ocenjevanju »vrednosti« opusov skladateljev je mnogokrat najpomembnejši vidik sodobnost skladateljevih del. To je še zlasti značilno za slovensko glasbeno zgodovino, ki je pogosto z zamudo sledila evropskim smernicam. Lipovšek v svoji ustvarjalnosti res ni bil pretirano inovativen in ni posegal po nobenem avantgardnem kompozicijskem slogu, vendar nas to ne sme zaslepiti do te mere, da bi spregledali dejansko vrednost njegovih skladb. Problem pri ocenjevanju »zmernih« modernistov je namreč ravno v tem, da njihova dela ob primerjavi s sočasno evropsko ustvarjalnostjo nekoliko zbledijo. V kolikor pa jih opazujemo sama po sebi, lahko odkrijemo, da so te skladbe prav tako umetniški dosežki. Ta pristop je smiselno ubrati tudi zato, ker je sam skladatelj menil: »Nesmisel je imeti katera koli sredstva za edino nova, edino pravilna. Ne čutim le približno in megleno, temveč sem trdno v najgloblji zavesti prepričan, da je mnogo načinov sodobnega izpovedovanja. Vem,

<sup>158</sup> Merkù, »Portreti slovenskih umetnikov,« 78.

da je tudi moj način eden od njih.«<sup>159</sup> Lipovškova odlika se obenem kaže tudi v njegovi navezavi na tradicijo – po eni strani v uporabi tradicionalne forme in citiranju del skladateljev, ki jih je občudoval skozi vsa leta svojega ustvarjanja, po drugi strani pa skozi spoštljiv odnos do slovenske ljudske glasbe. Zaradi skladateljeve izrazite vpetosti v sodobno družbeno glasbeno delovanje v kontekstu izobraževanja, koncertiranja in najrazličnejših sodelovanj je njegov odklon do modernističnega zavračanja povezav s tradicijo še toliko lažje razumeti.

Omenili smo, da zgodovinski pregledi slovenske glasbe načeloma izpostavljajo Lipovškove neoklasicistične oziroma neobaročne stvaritve (suite za godala) in *Simfonijo* ter simfonično pesnitev *Domovina*. Te skladbe pa so bile pravzaprav le postojanke v njegovem kompozicijskem slogu. Skrajni čas je, da dobijo zaslužen priznanje tudi druga dela in da se primerno ovrednoti Lipovškovo ustvarjalnost od šestdesetih do devetdesetih let, ko je nastala vrsta izjemnih kompozicij: *Druga rapsodija za violino in klavir*, *Druga sonata za violino in klavir*, *Štiri sporočila za godalni kvartet*, *Sonata za violino solo*, ciklusa samospevov *Pesmi iz mlina* in *Odisej* in druge. Četudi te skladbe ne nosijo najsodobnejšega glasbenega izraza, še ne pomeni, da niso zanimive, saj gre namreč za izjemna dela, v katerih Lipovšek izkazuje, da je bil kompozicijsko-tehnično izdelan skladatelj, ki je v navezovanju na tradicijo izoblikoval lasten kompozicijski slog, za katerega bi lahko rekli, da je kljub »zadržanosti« do novih kompozicijskih tehnik unikaten in zanimiv. Predvsem pa drži oris Lipovškove ustvarjalnosti, ki ga je izpostavil Pavle Merkù: »Lipovšek je predvsem lirik, pesnik malih oblik, mojster samospeva in krajših komornih skladb. Te so vedno zaokrožene, oblikovno neoporečne, izrazno dognane. [...] Žive so te skladbe in zato lahko učinkujejo in svoje življenje prenesejo na poslušalca. Tako postanejo kulturna dobrina.«<sup>160</sup>

159 Komentar k skladbi *Tretja suita za godala* v koncertnem listu. Citirano po Ivan Florjanc, »Orkestralna dela Marijana Lipovška,« v: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 170.

160 Merkù, »Portreti slovenskih umetnikov,« 77.

## Povzetek

Namen pričujoče monografije je prikaz temeljnih kompozicijskih tehnik in razvoja kompozicijskega sloga Marijana Lipovška. V prvem delu knjige je na kratko načrtana Lipovškova življenjska pot, v nadaljevanju pa sledi kratek oris njegove poetike. Lipovšek je kompozicijo študiral pri Ostercu. V primerjavi z drugimi Osterčevimi učenci je bil Lipovšek še najbolj zadržan do novih stilnih tokov. V skladateljevih zapisih o glasbi in kompozicijskem procesu izstopajo tri ključne misli: prvič, da mora skladatelj izhajati iz svoje notranjosti in je torej treba slediti notranjemu navdihu; drugič, da mora biti vsak kompozicijski proces utemeljen in da se ne sme nečemu novemu slediti samo zato, ker je novo; in tretjič, da mora kompozicija sloneti na trdni obliki oziroma kompozicijski metodi. Notranji svet, o katerem Lipovšek toliko govori in iz katerega izhaja, je pri njem tesno navezan na izročilo in tradicijo zahodnoevropske glasbe. Lipovšek je iz te glasbe črpal navdih in je bil nanjo močno navezan, zato je zagotovo ni želel negirati, se ji odpovedati oziroma prekiniti stika z njo.

Osrednji del knjige predstavlja pregled skladateljevega opusa, in sicer v obliki analiz skladb. Glede na Lipovškovo vsestransko delovanje in delovno obremenjenost ne preseneča, da njegov opus spada med manjše opuse. Največji delež predstavljajo komorna dela, med katerimi prevladujejo tradicionalne zasedbe in zvrsti. Med njimi je največ skladb za inštrumente iz skupine godal. V skladateljevi ustvarjalnosti poleg komornih del osrednje mesto zavzema še samospevi. Lipovška je zelo privlačila vokalna glasba, zato v njegovem opusu najdemo tudi veliko zborovskih kompozicij, ki so večinoma nastale za mešani zbor. Orkestralna dela predstavljajo najmanjši del skladateljevega opusa. Ta medij je bil Lipovšku očitno najmanj ljub oziroma najmanj »domač«. Na področje operne ustvarjalnosti ni Lipovšek nikoli posegel, najbližje tej zvrsti je prišel z uglasbitvijo kantate *Orglar*.

Osrednji kompozicijski princip, ki prevladuje v Lipovškovi ustvarjalnosti, je uporaba tradicionalnih form. Tako v njegovih delih najdemo številne primere sonatnega stavka, tridelne pesemske oblike in rondoja. Skladatelj se pogosto opira tudi na izrazito baročne oblike (fuga, variacijske oblike). Izjemno pomembna pa je skladateljeva lastna oblikovna pogruntavščina – forma variacijskega rondoja, ki jo najdemo v večini njegovih instrumentalnih skladb. V obliki se začetek teme (prvih nekaj taktov oziroma najpomembnejši motivi) vedno dosledno ponovi, medtem ko nadaljevanje teme skladatelj prosto variira. Lipovšek se največkrat naslanja na tradicionalne zvrsti. Tako najdemo v

njegovem opusu sonate, suite, godalne kvartete, simfonijo itn. Pri teh skladbah dosledno sledi stavčni shemi, ki je značilna za posamezno zvrst.

Glasbeni stavek najpogosteje gradi z variiranjem in s transformiranjem gradiva. Značilna je izrazita tematska povezanost med posameznimi temami znotraj stavkov, pa tudi medstavčna tematska povezanost. Tematika je pri Lipovšku načeloma oblikovana iz ekspresivne melodične linije, ki je izhodišče za nadaljevanje kompozicije. Ravno izrazito lirična in ekspresivna melodična linija je ena izmed pglavitnih značilnosti Lipovškovega sloga. Pomemben vir tematske inspiracije mu je predstavljala tudi ljudska glasba.

V svoji ustvarjalnosti se je Lipovšek večinoma naslanjal na tradicionalno harmonijo, ki jo je bolj ali manj »barval« s harmonsko tujimi toni, alteriranimi akordi in disonančnimi sozvočji ter z dodajanjem sekund terčno grajenim akordom. »Zameglitev« tonalnosti je konec petdesetih let začel zaostrovati, tako da je poleg terčne gradnje akordov uporabljal tudi kvartno in sekundno. Na tej stopnji je bilo že toliko tujih tonov, da se ni več dalo določiti jasne tonalitete, vendar je pri gradnji harmonije in akordov še vedno ohranjal centralni ton in terce. Šele v osemdesetih letih se je popolnoma odpovedal navezovanju na tonalna središča. Skladatelj se ni posluževal operiranja z vrstami, čeprav je v osemdesetih letih uporabljal operacije, značilne za serialno tehniko – inverzija, rakov obrat (*Tri male fantazije*, *Sonata za violino solo*).

Lipovškovi zbori so večinoma zasnovani homofono in homoritmčno v okvirih tradicionalne harmonije, v sklopu katere kromatika in disonance služijo za poudarjanje besedila. Linije so tako zasnovane deklamativno, v ozkem ambitusu, z redkimi skoki in v enakomernem ritmu. Od zgoraj omenjenih karakteristik odstopajo štirje ženski zbori na besedila Srečka Kosovela, *Pesem Šimna Sirotnika*, *Pesmi o naši deželi* in *Soneti Kajetana Koviča*. Te skladbe imajo bolj ekspresionistični izraz in so tudi harmonsko zanimivejše od preostalih. Kot za zборе tudi za samospeve velja, da je skladatelju pomembno jasno podajanje besedila. Tako je vokalna linija največkrat zasnovana silabično in deklamativno, nosilec glasbenega izraza pa je klavir. Nasprotno od zborov pa Lipovškovi samospevi nenehno odsevajo njegovo vse intenzivnejše rahljanje tradicionalne harmonije in vpeljevanje vedno drznejšega disonančnega jezika, ki kulminira v odpovedi tonalnemu sistemu v ciklusu *Odisej*.

Kratek kronološki razvoj Lipovškovega sloga tako razgrinja, da se je njegova ustvarjalnost sprva razvijala večtirno, v zadnjih letih njegovega komponiranja pa se je poenotila. V petdesetih letih tako nastajajo neoklasicistična dela, simfonična dela, oprta na poznoromantični izraz, dela, oprta na ljudsko glasbo, in komorne skladbe liričnoekspresivnega izraza. V šestdesetih in sedemdesetih

letih se ta pluralnost zoži na dva prevladujoča sloga: na eni strani se lirično-ekspresivni izraz razvija v »pravi« ekspressionistični slog (z disonancami prepletena harmonija in fragmentirane, kontrastne tematike), po drugi strani pa v zborih in instrumentalnih skladbah, oprtih na ljudsko glasbo, ohranja povsem tradicionalni glasbeni stavek. V osemdesetih letih se, z izjemo treh zborov, njegov slog homogenizira in doseže višek v ekspressionističnem slogu, oprtem na tradicionalne oblike, njegov jezik je vse bolj atonalen, medtem ko se v instrumentalne skladbe vrne nekoliko bolj lirična zasnova tematike.

Najbolj dragocen Lipovškov doprinos slovenski glasbi je na področju komornih skladb in samospevov. Zgodovinski pregledi slovenske glasbe načeloma izpostavljajo Lipovškove neoklasicistične oziroma neobaročne stvaritve (suite za godala) in *Simfonijo* ter simfonično pesnitev *Domovina*. Te skladbe pa so bile pravzaprav le postojanke v njegovem kompozicijskem slogu. Skrajni čas je, da dobijo zaslužen priznanje tudi druga dela in da se primerno ovrednoti Lipovškovo ustvarjalnost od šestdesetih do devetdesetih let, ko je nastala vrsta izjemnih kompozicij: *Druga rapsodija za violino in klavir*, *Druga sonata za violino in klavir*, *Štiri sporočila za godalni sonet*, *Sonata za violino solo*, ciklusa samospevov *Pesmi iz mlina* in *Odisej* in druge.



## Abstract

This monograph aims to present key compositional techniques and development of the compositional style of Marijan Lipovšek. The first part of the publication briefly outlines the composer's life path, followed by a short representation of his poetics. Lipovšek was studying composition under Slavko Osterc and, compared to his colleagues, remained the most reserved regarding new stylistic currents. In his writings on music and the compositional process, Lipovšek highlights three key aspects that he developed during his creative endeavours. Firstly, a composer must follow his inner world and trust one's inner inspiration. Secondly, every composition process must be justified – one should not simply implement a novelty only because it is new. Thirdly, the composition must be based on a solid compositional form and/or compositional method. Lipovšek's inner world, however, was rooted in the classical music of Western culture. From this music, he drew his inspiration; his powerful attachment to it prevented him from negating its code or completely breaking ties with this tradition.

The central part of the publication is an overview of the composer's work in the form of analyses of his compositions. The majority of his oeuvre constitutes chamber works, mostly written in traditional genres for traditional ensembles. Compositions for string instruments prevail in this opus. Lipovšek also wrote a large number of solo songs. He was drawn to vocal music and wrote a number of choral compositions, which are mostly created for mixed choirs. Orchestral works represent the smallest part of his oeuvre. It appears that Lipovšek preferred writing in the realm of "intimate" music for smaller groups; writing for larger ensembles did not appeal to him as much, therefore it is not surprising that he never wrote an opera. His closest approach to this genre was the cantata *Orglar (Organist)*.

The key compositional principle prevailing in the entire creativity of Marijan Lipovšek is the use of traditional forms. Thus, we find numerous examples of the sonata form, ternary form and rondo form in his works. Additionally, Lipovšek often relies on distinctly Baroque forms (fugue, variations). However, his own version of a variation rondo, found in the majority of his instrumental compositions, is of extreme importance. The beginning of the theme (the first couple of measures or the most important motifs) is repeated consistently, while the composer freely varies its continuation. The composer also often relies on traditional genres. Consequently, in his opus we find

numerous sonatas, suites, string quartets, a symphony, etc. In these compositions he consistently follows the scheme of movements specific to the particular genre as well as remaining faithful to the character of the movements.

Lipovšek's main compositional techniques are developing variation and thematic transformation. He incorporates motivic relationships between the themes of a movement. He also uses the same motivic material to unify all of the movements within a single composition. Lipovšek forms his themes as expressive melodic lines, which are mainly constructed with the process of developing variation. An extremely lyrical and expressive melodic line is one of the main characteristics of the composer's style. Another important source for his musical inspiration is Slovene folk music.

Lipovšek relied mostly on traditional harmony, which he more or less distorted with nonharmonic tones, altered chords, and dissonances as well as added-note chords. He would very quickly modulate to very distant tonalities. At the end of the 1950s, he began to sharpen the distortion of traditional tonality by implementing quartal and secundal harmony. At this stage, he implemented so many nonharmonic tones that the tonalities are impossible to define, nevertheless Lipovšek never gave up the presence of a central tone nor chords by triads. It was not until the 1980s that he would completely abandon the connection to tonal centres. He never adhered to the rules of the twelve-tone technique, however, in the 1980s he did use some techniques characteristic of dodecaphony like inversion and retrograde (*Tri male fantazije (Three Little Fantasies)*, *Sonata for Solo Violin*).

Lipovšek's choirs are mostly homophonic and homorhythmic, composed within the frames of traditional harmony, in which chromaticism and dissonances are used to emphasize the text. Pervasive use of syllabic declamation within a narrow ambitus and an even rhythm is characteristic. Four female choirs based on the texts of Srečko Kosovel as well as *Pesem Šimna Sirotnika (Song of Šimen Sirotnik)*, *Pesmi o naši deželi (Songs of our Land)* and *Soneti Kajetana Koviča (Sonnets by Kajetan Kovič)* deviate from the characteristics mentioned above. These compositions are written in a more expressionist style and are therefore more interesting. While writing choir compositions as well as solo songs, Lipovšek's main concern was that the text is clearly expressed. The design of vocal lines in his solo songs is therefore syllabic and declamatory, while the piano remains the main carrier of musical expression. Contrary to the choirs, Lipovšek's lieder reflect the composer's increasing loosening of traditional harmony by incorporating an ever more daring dissonant harmonic language, which finally culminates in the atonal song cycle *Odisej (Odyssey)*.



The chronological development of Lipovšek's style reveals that he at first wrote in multiple styles, which finally unified in his last compositions. In the 1950s his neoclassical works were created as well as symphonic compositions revealing late Romantic expression, works based on folk music, and chamber compositions of an expressive lyrical nature. In the 1960s and 1970s this plurality narrows into two dominant styles: on the one hand, the expressive lyrical expression develops into a "true" expressionist style (a harmony intertwined with dissonance, fragmented and contrasted themes), and on the other hand pure traditional harmony is preserved in choirs and instrumental compositions based on folk music. In the 1980s, with the exception of three choir compositions, his style is homogenized as the culmination of his expressionist tendencies, in which the composer remains attached to traditional forms, but uses atonality, while more lyrical themes return to the instrumental compositions.

Lipovšek's most valuable contribution to Slovene music is in the field of chamber music and solo songs. Historical reviews of Slovene music generally focus on his Neoclassical and/or Neo-Baroque creations (the three suites for strings) and his two symphonic compositions the *Symphony* and the symphonic poem *Domovina* (*Homeland*). However, these were only stepping stones in the evolution of his compositional style. It is high time that his other works also receive well-deserved recognition and that his oeuvre from the 1960s to 1990s, when a series of exceptional works emerged (*Second Rhapsody for Violin and Piano*, *Štiri sporočila za godalni kvartet* (*Four Messages for String Quartet*), *Sonata for Solo Violin*, the cycle of solo songs *Pesmi iz mlina* (*Songs from the Mill*) and *Odisej* (*Odyssey*), receives proper validation.



## Literatura

- Andrejčič, Igor, ur. Komentar k skladbi v koncertnem listu. VI. Festival sodobne komorne glasbe v Radencih, 12.–22. 11. 1968.
- Bagarič, Alenka. »Seznam glasbenih del Marijana Lipovška.« V: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 181–217.
- Barbo, Matjaž. »Iz komornega opusa Marijana Lipovška.« V: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 99–116.
- Barbo, Matjaž. *Pro musica viva*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- Bedina, Katarina. *Sonata: fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir*. Ljubljana: Slovenska matica, 1989.
- Beličič, Vinko. »Z glasbenikom Marijanom Lipovškom po pismih.« *Mladika* 41, št. 10 (1997): 228–233.
- Cvetko, Dragotin. »Ličnost Marijana Lipovškega.« *Zvuk* št. 1 (1980): 69–73.
- Florjanc, Ivan. »Orkestralna dela Marijana Lipovška.« V: Koter, *Marijan Lipovšek 1910–1995*, 155–179.
- Kartin, Monika. »Naš skladatelj: Marijan Lipovšek.« *Glasbena mladina* 10, št. 7 (1980): 12–13.
- Kartin - Duh, Monika. »Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška.« *Muzikološki zbornik* 13 (1977): 68–76.
- Klemenčič, Ivan. »Music and the Totalitarian State in Slovenia.« V: *Glasba in družba v 20. stoletju. Slovenski glasbeni dnevi 1998*, ur. Primož Kuret, 51–65. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1999.
- Klemenčič, Ivan. *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000.
- Koter, Darja, ur. *Marijan Lipovšek (1910–1995)*. Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 15. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011.
- Koter, Darja. »Portretna skica Marijana Lipovška – čas mladosti in zorenja.« V: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 7–28.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Lipovšek, Marijan. »Glasba in beseda.« Tipkopis. Mapa Koncertni komentarji – lastne skladbe, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.

- Lipovšek, Marijan. »Jugoslovanska vokalna glasbena ustvarjalnost in poustvarjalnost 20. stoletja.« Tipkopis radijske oddaje. Mapa Koncertni komentarji – lastne skladbe, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.
- Lipovšek, Marijan. »Komentar na ‚Pet slovenskih protestantskih pesmi‘.« Tipkopis. Mapa Koncertni komentarji – lastne skladbe, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.
- Lipovšek, Marijan. »Marginalije o letošnji glasbeni sezoni.« *Ljubljanski zvon* 57, št 5–6 (1937): 267–275.
- Lipovšek, Marijan. »Marijan Lipovšek: Z Jezusom na rajžo grem.« Tipkopis. Mapa Nastopi, izvedbe – 1966 in dalje, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.
- Lipovšek, Marijan. »Naše koncertno življenje in njegova kulturna politika.« *Ljubljanski zvon* 58, št. 6 (1938): 365–370.
- Lipovšek, Marijan. »O našem glasbenem življenju.« *Slovenska glasbena revija* 1, št. 1 (1952): 2–6.
- Lipovšek, Marijan. »Podrobnejše poročilo o umetniški, pedagoški in družbeno-politični dejavnosti.« Tipkopis. Mapa Dokumenti – življenjepisi, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.
- Lipovšek, Marijan. »Poti slovenske glasbe.« *Ljubljanski zvon* 55, št. 5 (1935): 276–280.
- Lipovšek, Marijan. »S stališča lastnih skladb.« Tipkopis. Mapa Koncertni komentarji – lastne skladbe, Zapuščina Marijana Lipovška, Glasbena zbirka, NUK.
- Lipovšek, Marijan. »Slovenska klavirska glasba,« *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 65–75.
- Lipovšek, Marijan. »Vizitke k objavljenim skladbam.« *Naši zbori* 37, št. 1–2 (1985): 10.
- Lipovšek, Marijan. Komentar k ciklusu samospevov *Pesmi iz mline* v koncertnem listu. Simfonični orkester Slovenske filharmonije, 4. koncert Oranžnega abonmaja, 26. in 27. 1. 1989.
- Lipovšek, Marijan. Komentar k izvedbi skladbe *Pozabljene pesmi* v koncertnem listu. Simfonični orkester Slovenske filharmonije, 5. koncert Rdečega abonmaja, 18. 2. 1983.
- Lipovšek, Marijan. Komentar k izvedbi skladbe *Simfonija* v koncertnem listu. Simfonični orkester Slovenske Filharmonije, 2. koncert Oranžnega abonmaja, 12. in 13. 11. 1987.
- Lipovšek, Marijan. Komentar k skladbi *Antichaos* v koncertnem listu. Simfonični orkester Radiotelevizije Ljubljana. 2. koncert Zelenega abonmaja. 20. 12. 1978.

- Lipovšek, Marijan. Komentar h kantati *Orglar* v koncertnem listu, Simfonični orkester Slovenske filharmonije, 7. koncert Rumunega abonmaja, 8. 5. 1981.
- Lipovšek, Marijan. Komentar k skladbi *Sonata za violino solo* v koncertnem listu. Koncertni atelje DSS, 18. sezona, 164. koncert, 30. 1. 1984.
- Lipovšek, Marijan. *Pesmi iz mlina za glas in klavir*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ed.DSS 1034, 1983.
- Lipovšek, Marijan. *Sonata za violino solo*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ed.DSS 1122, 1985.
- Lipovšek, Marijan. Spremna beseda k izdaji *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ed.DSS 1091, 1984.
- Lipovšek, Marijan. *Zbori*. Izbrana dela slovenskih skladateljev 30. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1988.
- Merkù, Pavle. »Portreti slovenskih umetnikov: Marijan Lipovšek.« *Sodobnost* 18, št. 1 (1970): 75–78.
- Nagode, Aleš. »Samospevi Marijana Lipovška.« V: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 69–75.
- Nagode, Aleš. Spremna beseda k zgoščenki *Slovenska zborovska glasba 45: Marijan Lipovšek*. Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, SKZ 1155, 2008.
- Nagode, Aleš. Spremna beseda k zgoščenki *Slovenska zborovska glasba 46: Marijan Lipovšek*. Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, SKZ 1156, 2008.
- Paul, Catherine. »Ezra Pound, Alfredo Casella and the Vivaldi Revival.« Dostopano na naslovu: <http://www.lcm.unige.it/ricerca/pub/15/05.pdf> (citirano 6. 12. 2017).
- Ploj, Živa. »Seznam glasbenih del Marijana Lipovška.« Diplomaska naloga, Univerza v Ljubljani, 2002.
- Pokorn, Danilo. »Odmev poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi.« *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 123–133.
- Pompe, Gregor. »*Pesmi iz mlina – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji*.« V: Koter, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, 77–88.
- Pompe, Gregor. Spremna beseda k zgoščenki *Poulenc – Lipovšek – Beethoven*. Ljubljana: Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 2015, RTS 113826.
- Rijavec, Andrej in Ivan Klemenčič. »Lipovšek, Marijan.« V: *Grove Music Online*. Dostopano na: <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016729> (citirano 1. februar 2017).

- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Salada, Corinne M. »“A Music Unquestionably Italian in Idiom”: Nationalism as an Evolutionary Process in the Music of Alfredo Casella.« Magistrska naloga, Univerza Amherst v Massachusettsu, 2012. Dostopano na naslovu: <https://scholarworks.umass.edu/theses/855> (citirano 13. 1. 2017).
- Smrekar, Borut. »Marijan Lipovšek: Kantata *Orglar*.« V: Koter, Marijan *Lipovšek (1910–1995)*, 147–154.
- Stefanija, Leon. »Marijan Lipovšek in poustvarjalnost.« V: Koter, Marijan *Lipovšek (1910–1995)*, 55–67.
- Stefanija, Leon. *O glasbeno novem. Ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*. Ljubljana: Študentska založba (KODA), 2001.
- Stefanija, Leon. »Totalitarnost režima in glasba: iz arhiva Društva slovenskih skladateljev v petdesetih letih 20. stoletja.« V: *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel in Metoda Kokole, 135–146. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.
- Šivic, Pavel. »Marijan Lipovšek sedemdesetletnik.« *Delo*. 26. 1. 1980.
- Šivic, Urša, ur. Spremna beseda k izdaji *Odisej: ciklus samospevov za srednji glas in klavir na pesnitev Gregorja Strniše*. Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena matica, 2014.
- Waterhouse, John C. G. in Virgilio Bernardoni. »Casella, Alfredo.« V: *Grove Music Online*. Dostopano na naslovu: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005080> (citirano 7. 12. 2017).
- Zlobec, Marijan. »Ljubim moderno glasbo, ne maram šarlatanov: ob 85-letnici skladatelja Marijana Lipovška.« *Delo*. 27. 1. 1995.
- Zlobec, Marijan. »V gorah najdem moč, glasba pa je moj notranji svet.« *Delo*. 28. 1. 1989.

## Imensko kazalo

### A

Aškerc, Anton 23

### B

Bach, Johann Sebastian 7, 17, 53–54, 65, 93–94

Bagarič, Alenka 5, 22, 23, 42

Barbo, Matjaž 17, 33, 64, 82, 93, 107

Bartók, Béla 8, 17, 65

Bedina, Katarina 45, 47

Beethoven, Ludwig van 7, 13, 34, 65, 75

Beličič, Vinko 14, 19, 76

Bethges, Hans 23

Brahms, Johannes 17

### C

Casella, Alfredo 10–11, 27, 30–31, 40, 106

Chopin, Frédéric 34

Cvetko, Dragotin 12, 101

### D

Dalmatin, Jurij 94

Dvořák, Antonín 17

### G

Gradnik, Alojz 25

### H

Hába, Alois 9, 27

Homer 98

### K

Kartin - Duh, Monika 47, 49, 64, 101

Klemenčič, Ivan 71, 106–107

Klopčič, Mile 66

Klopčič, Rok 82, 90

Kogoj, Marij 17

Kosovel, Srečko 37, 44, 62, 105

Koter, Darja 5, 7, 8–13, 17–19, 21, 40, 58, 83, 107, 110

Kovič, Kajetan 83, 94, 96, 103, 105

Kozak, Ferdo 39

Krek, Uroš 107

Krelj, Sebastijan 94

Kumar, Srečko 7

Kurz, Vilém 9

### L

Lorenz, Tomaž 90

### M

Makarovič, Svetlana 83

Marx, Josef 11

Menardi, Pia 10

Merkù, Pavle 42, 109, 110

Mozart, Wolfgang Amadeus 7, 17, 21, 41

Murn, Josip 17, 109

Mussolini, Benito 11

### N

Nagode, Aleš 12, 19, 24–25, 37, 42, 44, 77, 106

Novak, Jerko 90

### O

Osterc, Slavko 8–9, 15, 25–26, 31, 106

Ozim, Igor 13

## **P**

Pavčič, Josip 7  
Po, Li Tai 23  
Pokorn, Danilo 17, 107  
Pompe, Gregor 17, 34, 83–84, 104  
Prešeren, France 14, 19, 38

## **R**

Ramovš, Primož 15, 107  
Ravnik, Janko 8  
Rijavec, Andrej 18, 28, 39, 71–73,  
105–106  
Rudolf, Vida 42

## **S**

Schönberg, Arnold 8  
Smrekar, Borut 19, 39  
Stefanija, Leon 13, 79, 107  
Strauss, Richard 17  
Stravinski, Igor 8  
Strniša, Gregor 12, 98  
Suk, Josef 9, 27, 106

## **Š**

Šarabon, Mitja 11–12, 19, 37–38, 65, 84  
Šivic, Pavel 13, 15–16  
Škerjanc, Lucijan Marija 8  
Škerl, Dane 107  
Šturm, Franc 15  
Švara, Danilo 15

## **T**

Tavčar, Zora 97  
Trubar, Primož 94  
Turel, Bor 12  
Turel, Mirjana 12

## **V**

Vinšek, Stana glej Rudolf, Vida  
Vipotnik, Cene 62

## **W**

Werner, Nils 66

## **Ž**

Župančič, Oton 23



## Kazalo skladb

### A

*Abend* 23

*Angleški valček* 22

*Antichaos: Simfonična skica* 78–80,  
103

### B

*Balada za violončelo in klavir* 32, 34,  
52, 106

*Bil sem žalosten in sam* 38

*Brzpolka* 22

### Č

*Češminov grm* 77–78

### D

*Dekle in romar* 94, 98, 108

*Deklica in roža* 88

*Devet samospevov* 23, 34–35, 42

*Dežek* 43

*Dežela mrtvih* 99

*Dežne kapljice* 32

*Domovina* 11, 17, 39–40, 103, 107,  
110

*Druga pesem o račkah* 43

*Druga rapsodija za violino in klavir*  
17, 64–65, 92, 103, 110

*Druga sonata za violino in klavir*  
73–76, 81, 103, 108, 110

*Druga suita za godala* 6, 40–41, 52,  
107

*Drugi duo za violino in violi* 53–55,  
107

*Drugi trio* 90, 94, 104

*Dvajset mladinskih skladb za klavir*  
32, 101

*Dvanajst ljudskih pesmi za glas in  
klavir* 66–67, 109

*Dvojni cvet* 42

### E

*Ena druga lepa pejsen zuper sovra-  
žnika Turka* 95

*Epigraf* 90

### F

*Fantazija za klavir* 7, 21–22

### G

*Galebi so odleteli* 76

*Glad* 44

*Godalni kvartet v f-molu* 26, 27, 45, 103

*Groteska za bas in klavir* 109

*Grožnja in krik* 88

### H

*Hrepenenje po ljubem* 88

### J

*Japonski cvet* 42

*Je...?* 96, 97

*Jutro v gorah* 78

### K

*Kaj bi jaz tebi dal* 41

*Ko psi zalajajo* 21

*Ko smo spali* 23

*Ko sveti duh po svetu gre* 37

*Koncert za trobento in orkester*  
67–70, 109

*Kresnice* 35, 36, 37, 104

*Krim o sebi* 42, 65

## **L**

*Legenda za violo in klavir* 109  
*Letski motiv I* 44–45, 104  
*Letski motiv II* 17, 44  
*Leži, leži ravno polje* 67  
*Lirični intermezzo* 94, 97  
*Ločitev* 88

## **M**

*Medo Brumček* 66, 101  
*Meglice (iz ciklusa Sončece sij)* 43  
*Meglice dol' popadajo* 66–67  
*Mejnik* 42  
*Melanholija* 25  
*Metulj in trobentica* 42  
*Micica* 43  
*Miniatura št. 1* 47  
*Miniatura št. 2* 47  
*Miniatura št. 5* 63  
*Miniatura št. 6* 63  
*Mlinarica* 85  
*Mlinska vešča* 85  
*Moj grob* 108  
*Moj očka so mi rekli* 41–42  
*Mrkvica, mrkvica* 67

## **N**

*Na obzorju se počasi premika* 76  
*Na trati* 43  
*Ne daj oče naš lubi* 95  
*Nocoj pa, ah, nocoj* 67  
*Nočna pesem* 22

## **O**

*Ob Bachu* 65  
*Ob Beethovnu* 65  
*Ob Tagoreju* 65  
*Odisej: ciklus samospevov na pesni-  
tev Gregorja Strniše* 12, 14, 83,  
98–100, 103–105, 108, 110

## **Oreh** 44

*Orglar* 12, 19, 37–39, 101, 107  
*Osamljena* 25  
*Otok siren* 100  
*Oznanjanje* 96, 97

## **P**

*Pan* 96, 97  
*Pesem* 44  
*Pesem Ajše* 34–35  
*Pesem gorske zvončice* 32  
*Pesem grobov* 32  
*Pesem mladih vojakov* 32  
*Pesem oblakov* 32  
*Pesem sapice* 32  
*Pesem stare mame* 32  
*Pesem Šimna Sirotnika* 53, 62–63,  
67, 78, 105, 108  
*Pesmi iz mlina za glas in klavir* 17,  
83–87, 89, 103, 105, 110  
*Pesmi o naši deželi* 19, 76–77, 103,  
105, 108  
*Pet fragmentov na ljudske motive*  
81–82, 108  
*Pet mešanih zborov na protestantske  
korale* 94, 95  
*Pet skladb za violino in klavir z gradi-  
vom slovenskih ljudskih napevov*  
81–82, 108  
*Pet slovenskih ljudskih napevov v  
prosti klavirski priredbi glej Pet  
fragmentov na ljudske motive*  
*Pokrajina* 90  
*Polžek* 43  
*Pomladna* 43  
*Popotniki mimo sonca* 90  
*Poslednje pismo* 23  
*Povožena ptica* 77–78  
*Pozabljene pesmi za glas in orkester*  
83, 89–90

*Pri zibelki* 23

*Prišel čas je krog Božiča* 42

*Prošna za mir* 95

*Prva pomlad* 23

*Prva rapsodija za violino in klavir* 17, 49–50, 64–65, 103

*Prva suita za godala* 10, 17, 27–29, 106

*Prvi duo za violino in violo* 50–52

## R

*Richepinov motiv* 44, 45

*Rodovnik vina* 94, 97, 104, 108

*Rondo za godalni kvartet* 27, 55

## S

*Sedem miniatur za godala* 55–58, 64, 103, 107

*Sedem samospevov* 42

*Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije za mezzosopran in klavir* 17, 83, 87–89, 103

*Sikinnis* 90

*Simfonija* 5, 10, 11, 30–31, 40, 103, 107, 110

*Slovo* 42

*Sonata za klavir* 45–47, 107

*Sonata za violino in klavir* 17, 32–34, 106

*Sonata za violino solo* 17, 18, 90, 92–94, 103–104, 108, 110

*Sončece sij: ciklus pesmi za sopran in klavir na besedilo Stane Vinšek* 42–43, 66, 105

*Sončece, sij!* 53

*Soneti Kajetana Koviča* 94, 96–97, 103, 105

*Starka za vasjo* 44

*Suita Dan* 22

*Sveti Štefan* 37

## Š

*Še ob Bachu* 65

*Šestnajst samospevov za visoki glas in klavir na pesmi Matije Šarabona iz ciklusa pesmi Bolečina* 11, 19, 37–38

*Štiri pesmi za alt in kvartet violončelov* 83

*Štiri skladbe za violino in klavir* 49

*Štiri sporočila za godalni kvartet* 71–73, 80–81, 102–103, 108, 110

## T

*Tebi* 24

*Tempo di marcia* 22

*Tempo di tango* 22

*Toccata quasi apertura* 17, 52–53

*Točila je čarno vince* 67

*Tožba inu molitev* 95

*Tretja suita za godala* 58–62, 64, 107

*Tri male fantazije za violino in kitaro* 90–91, 104, 109

*Tri narodne za bas (bariton) in klavir* 12, 41

*Tri pravljice za klarinet in klavir* 70–71, 109

*Trije fragmenti za glas in klavirski trio* 76, 78, 103

*Trije impromptuji za klavir* 32, 102, 106

*Trije recitativi za alt, violino, violončelo in orgle* 83

*Trio brevis* 90–92

## U

*Uspavanka (iz ciklusa Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije)* 87–89

*Uspavanka za klavir* 22

*Utopljenka* 85

## V

*V Martuljku – V Martuljških Kotlih*

65

*V tihem mlinu* (iz ciklusa *Pesmi iz mlina*) 83, 85–86

*Včas' sem zmiraj mislil* 41–42

*Vdova* 88

*Večer* 23

*Verzi* (iz ciklusa *Pozabljene pesmi*) 90

*Verzi: 6 pesmi na verze iz pesnitve Mitje Šarabona »Misli«* 53, 65, 106, 108

*Veter* 90

*Vihar, vihar* 44

*Voznica* 47, 48, 103

*Vrata* 34–35

## Z

*Z Jezusom na rajžo* 94, 97, 104, 108

*Zazibalka* 84–85

*Zimska pesem* 42, 109

*Zvečer* 23, 24

## Ž

*Žalik žena* 85

*Žalostinka* 88

*Žalostna zgodba* 34–35