

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1971

ZVEZEK-VOLUME VII

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta — Oddelek za
muzikologijo, Ljubljana, Aškerčeva 12

Izdal — Edited by: Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete —
Department of Musicology, University of Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočil Sklad SRS za pospeševanje založništva
v Ljubljani

VSEBINA — CONTENTS

Ferdo Gestrin: Piskač Andrej iz Ljubljane (ok. leta 1472) — Andreas, the Town Musician from Ljubljana (circa 1472)	5
Jože Sivec: »Ecce, quomodo moritur justus« J. Gallusa, M. A. Ingegnerija in O. di Lassa — »Ecce, quomodo moritur justus« by J. Gallus, M. A. Ingegneri and O. di Lasso	8
Hellmut Federhofer: Razmerje med posebnim in splošnim v Beethovnovih klavirskih sonatah — The Relationship between the Particular and the General in Beethoven's Piano Sonatas	20
Manica Špendal: Gostovanje igralske družbe Carla Meyerja v mariborskem gledališču — The Carl Meyer Theatre Company in Maribor	30
Koraljka Kos: Nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskega. Prispevek k analizi njegovega stila — Some Special Characteristics in the Vocal Melodics of Vatroslav Lisinski. A Contribution to the Analysis of the Composer's Style	39
Dimitrije Stefanović: Vloga prvega beograjskega pevskega društva v razvoju srbske glasbe — The Role of the First Belgrade Choral Society in the Development of Serbian Music	48
Ivan Klemenčič: Kogojeva scenska glasba »V kraljestvu palčkov« — Kogoj's Incidental Music »In the Kingdom of the Dwarfs«	53
Tomaž Šegula: Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925 — The Lieder of Slavko Osterc up to his Concert in 1925	69
Primož Kuret: Marjan Kozina. Prispevek za biografijo — Marjan Kozina. A Contribution to His Biography	90
Zmaga Kumer: »Marko skače po zelenoj trati«	102
Disertacije — Dissertations	114
Imensko kazalo — Index	117

PISKAČ ANDREJ IZ LJUBLJANE (ok. leta 1472)

Ferdo Gestrin (Ljubljana)

V petnajstem stoletju poznajo slovenske dežele že dokaj pestro glasbeno dejavnost. Vsekakor se je glasba gojila v samostanih in cerkvah, zlasti v pomembnejših župnijskih in škofijskih cerkvah, kjer so bile tudi že glasbene šole oziroma se je dajal glasbeni pouk. Toda tudi v mestih niso bili brez glasbenega življenja. Prav tako seveda ni dvomiti o glasbeni dejavnosti kmečkega ljudstva.¹ In kakor imamo v tem času na naših tleh komponiste, tako imamo še v večjem številu tudi reproduktivne glasbenike, ki jim je bila glasba poklic; žal jih po imenu le še zelo malo poznamo.

Tudi Ljubljana, ki jo A. Rijavec v 16. stoletju označuje kot »najvažnejše glasbeno središče na Slovenskem«², je že v 15. stoletju poznala take poklicne glasbenike.³ Mednje je prišteti tudi piskača Andreja, Petrovega sina, iz Ljubljane.⁴ Spomladi leta 1472 se Andrej omenja v Fanu, mestu južno od Pesara v Markah, kjer je v tistem času živelo razmeroma zelo veliko Slovanov iz vseh sedanjih zahodnih jugoslovanskih pokrajin in seveda tudi iz Slovenije. V Fano je po vsej verjetnosti prišel neposredno iz Ljubljane, kakor sodimo po njegovi oznaki v listini; bil pa je nedvomno Slovenec. Kdaj se je Andrej naselil v Fanu, moremo iz dosedanjih podatkov, ki jih o njem imamo, samo domnevati. V mestu se je do leta 1472, t. j. do časa, so se omenja, že dobro udomačil in se tudi uveljavil. Tedaj se je namreč pripravljaj na poroko z Barbaro, vdovo po Baudiciju, Mihaelovem

¹ D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, Ljubljana 1958, str. 39 sl., 41—46; A. Rijavec, Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma, Ljubljana 1967, str. 11, 13; isti, Ljubljanski mestni muziki, Muzikološki zbornik II (1966), str. 378; J. Weider, Stara ljubljanska stolnica in njen stavbni razvoj, Ljubljana 1947, str. 68 sl.; R. Egger, Die Reisetagebücher des Paolo Santonino 1485—87, Klagenfurt 1947, str. 84, 87, 95 sl.

² A. Rijavec, Glasbeno delo, o. c., str. 13.

³ Prim. I. Voje, Ljubljančan Franciscus de Pavonibus organist v Dubrovniku leta 1463, Muzikološki zbornik III (1967), str. 16—21.

⁴ Archivio di Stato — Pesaro, Sottosezione Fano, notarska knjiga P. A. Galassi Ff 415—1472 april 18 : Andreas Petri de Lubiana pifarus Magnificorum dominorum priorum.

sinu iz slovanskih krajev (»Domina Barbara vxor olim Baudicij Michaelis de Salice de partibus Sclauonie«). Nevesta mu je kot bodočemu možu za doto tedaj zapisala hišo z dvoriščem in vrtom z vsem premičnim premoženjem (»... dedit et tradidit... Andreo predicto eius sponso ac futuro viro... in dote et dotis nomine ipsius Barbare domum vnam cum cortilis et ortulo...«).⁵ Prav zaradi tega moremo sklepati, da se je v Fano doselil vsekakor že pred letom 1470. Tu je stopil v mestno službo in se označuje kot piskač plemenitih gospodov priorjev mesta Fana. Bil je torej član organiziranega glasbenega telesa, mestnega orkestra, in v njem so bili tudi muziki, ki so igrali na tube.⁶ Andrej je bil torej glasbeno dobro izšolan oziroma je imel veliko prakse, da je v tujem mestu dobil stalno plačano službo glasbenika.

Več nam vir ne pove. Toda že sam podatek, da je piskač Andrej iz Ljubljane okoli leta 1472 prebival v Fanu in tam igral, daje možnost za trditev, da je piskarje vsaj kot posameznike v Ljubljani postaviti že v drugo polovico 15. stoletja. Morda pa je že tedaj obstajalo tudi organizirano instrumentalno telo. Vsekakor je Andrej iz Ljubljane doslej najstarejši po imenu znani piskač v Ljubljani in na Slovenskem nasploh.⁷

Poleg tega se nam pri tem podatku poraja misel, ki jo gre zabeležiti ne glede na to, ali jo bo mogoče kdajkoli dokazati ali ne. Gre za naslednje. Nikjer v strokovni literaturi ni bilo izrecno postavljeno vprašanje, odkod bi mogel priti vpliv za nastanek organiziranega instrumentalnega telesa piskarjev v Ljubljani, kakor ga srečamo v prvi polovici 16. stoletja. Vsi avtorji, ki so o tem pisali, pa vendar kažejo precej nedvoumno mišljenje, da je pri nastanku kolegija ljubljanskih piskarjev iskati le vpliv severnih, nemških dežel. Prav novi podatek o piskarju Andreju iz Ljubljane pa nam daje oporo — seveda ob upoštevanju drugih podatkov — za domnevo, da je mogel pri tem imeti vlogo tudi vpliv iz Italije oziroma konkretno, vpliv mest v Markah. Pri tem morda ne bi niti šlo samo za obrobni vpliv, temveč celo za odločilni vpliv pri formiranju glasbenega telesa piskarjev v Ljubljani.

⁵ Prav tam.

⁶ Eden takih je bil »Bartholomeus olim Johannis tubator de dicte ciuitatis Fani«. Glej prav tam, not. knj. P. A. Galassi B f 469 — 1463 jan. 14 in not. knj. D f 428^v — 1469 avg. 31.

⁷ S problemom ljubljanskih piskarjev se je doslej ukvarjalo že več avtorjev: T. Elze v MHVK 13 (1863), str. 101 sl.; P. Radicz, Frau Musica in Krain, Laibach 1877, str. 18, 23 sl., 28; I. Vrhovec, Die wohllöbliche landesfürstliche Hauptstadt Laibach, Laibach 1888, str. 149; J. Čerin, Zgodovinski razvoj vojaških oziroma turških godb, Pevec 7 (1927), str. 27; isti, Mestni in deželni trobentači, Zbornik zimske pomoči, Ljubljana 1944, str. 345 sl.; A. Svetina, Ljubljanski mestni piskarji in ljubljanski mestni godbeniki, SGR 3/3—4 (1955), str. 28—9, 4/1 (1956), str. 3—5; J. Mal, Stara Ljubljana in njeni ljudje. Kulturnozgodovinski oris, Ljubljana 1957, str. 114; D. Cvetko, o. c., str. 92 sl., 203 sl., 284—6; A. Rijavec, Glasbeno delo o. c., str. 104 sl.; isti, Ljubljanski mestni muziki o. c., str. 37 sl.

Podatki v Fanu kažejo nedvomno, da je tam v drugi polovici 15. stoletja obstajal organiziran glasbeni korpus v službi mestnih samoupravnih organov. Z veliko verjetnostjo moremo trditi, da je bilo podobno tudi v drugih mestih v Markah (Pesaro, Ancona, Fermo, Recanati itd.), s katerimi je bila Ljubljana od konca 15. in vso prvo polovico 16. stoletja v izredno tesnih poslovnih zvezah. Cela vrsta ljubljanskih meščanov je imela v teh mestih stalne trgovske partnerje iz vrst najvidnejših rodbin, s katerimi so sklepali tudi dolgotrajnejše trgovske pogodbe. Posamezni ljubljanski trgovci so se v teh mestih za krajši ali daljši čas naseljevali oziroma so tam prebivali zaradi svojih trgovskih poslov. S temi vezmi so se ustvarjali široki okviri za medsebojno utrjevanje kulturnih povezav in širjenje kulturnih vplivov. O njih na glasbenem področju priča naš piskač Andrej. Dovolj utemeljena pa je tudi domneva, da so ljubljanski meščani, ki so v markizijskih mestih spoznali tamkajšnje glasbeno življenje in glasbene korpuse v službi mestnih organov, prenesli od tam misel o ustanovitvi podobne institucije v rodnem mestu. S širjenjem protestantizma, ki je res prihajal predvsem z nemških dežel, je ta ideja dobivala poglobljeno vsebino. Zato so protestantski meščani, in med njimi so bili tudi mnogi, ki so trgovali v zgoraj omenjenih mestih, mogli biti še v povečani meri neposredni podporniki in celo nosilci razširitve te ideje.

Podatek o piskaču Andreju iz Ljubljane nam torej na prehodu iz srednjega v novi vek odpira nekatere nove poglede v glasbeno življenje v Ljubljani in na Slovenskem sploh.

SUMMARY

Among the musicians of Slovene origin, who were active abroad, the town musician Andreas from Ljubljana is mentioned in the town of Fano, south of Pesaro in 1472. Researches into the origin of town musicians in Ljubljana in the first half of the 16th century mainly point to German examples, while new information — taken in conjunction with other data — justifies the theory that the influence of Italy, especially the concrete influence of towns in the Marche could have played a certain role.

»ECCE, QUOMODO MORITUR JUSTUS« J. GALLUSA,
M. A. INGEGNERIJA IN O. DI LASSA
(Stilnokritična primerjava)

Jože Sivec (Ljubljana)

Primerjava kompozicij, ko so jih zložili na isti tekst različni avtorji, je lahko koristna, še zlasti tedaj, ko gre za dela istega obdobja. Prav ob tem se morejo pokazati v značilni luči določeni vplivi, stilne zveze in razlike. V tej smeri se odpirajo nove perspektive tudi za nadaljnje osvetljevanje ustvarjalnosti Jacoba Gallusa Carniolusa, največje osebnosti slovenske glasbene zgodovine in enega od vodilnih evropskih skladateljev renesančne glasbe druge polovice 16. stoletja. Tu prihaja za stilno analitično raziskovanje v prvi vrsti v poštev mojstrova monumentalna zbirka motetov »Opus musicum«. Ker ta temelji na številnih latinskih tekstih, ki so se stalno uporabljali po posameznih obdobjih liturgičnega leta pri bogoslužju, je gotovo, da so mnoge tekste komponirali še drugi skladatelji tistega časa. Kakor je doslej znano, je 58 besedil, ki jih vsebuje »Opus musicum«, uglasbil tudi Palestrina.¹

V naznačeni zvezi se mi zdi zanimivo vprašanje primerjave Gallusovega moteta »Ecce, quomodo moritur justus« z motetoma istega naslova skladateljev Orlanda di Lassa ter Marca Antonia Ingegnerija. To iz dveh razlogov. Najprej zato, ker je prav »Ecce, quomodo moritur justus« že stoletja v glasbenem svetu najbolj znano Gallusovo delo, ki sodi hkrati tudi med njegove umetniško najbolj popolne stvaritve.² Razen tega so vsi trije omenjeni moteti na isti tekst nastali po vsej verjetnosti v neposredni časovni bližini. Gallusov je izšel leta 1587 v Pragi v drugem zvezku »Opus musicum«, Ingegnerijev leta 1588 v Benetkah v zbirki istega avtorja, ki nosi naslov »Responsoria Hebdomadae Sanctae, Benedictus, et Improperia quatour v. et. Mise-

¹ Bole J., Stilna primerjava nekaterih motetov, ki sta jih Gallus in Palestrina komponirala na ista besedila, dipl. delo, tipkopis, Ljubljana 1967, 5—7.

² Cvetko D., Jacobus Gallus Carniolus, Ljubljana 1965, 137—138, 165, 201; Škerjanc L. M., Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina-Gallusa, Ljubljana 1963, 256—258; Reese G., Music in the Renaissance, New York 1954, 738; Leichtentritt H., Geschichte der Motette, Leipzig 1908, 291.

rere sex. v.«;³ Lassov »Ecce, quomodo moritur justus« navaja W. Boetticher med skladateljevimi nenatisnjenimi deli, ki doslej še niso izšla v modernih edicijah in tako niso znana glasbeni javnosti.⁴ Ta motet hrani Bavarska državna biblioteka v kodeksu 2749, v katerega je vključen poseben fascikel z naslovom »Responsoria 4 voci, pro Triduo Sacro in Nocturno II et III«. Na koncu tega stoji tudi datum 28. III. 1582, ki ga je pripisal kopist.

Od omenjenih motetov zbudi posebno pozornost Ingegnerijev, ker kaže presenetljivo podobnost z znamenito Gallusovo istoimensko skladbo. Ingegnerija uvršča glasbena zgodovina med pomembne severnoitalijanske komponiste zadnje tretjine 16. stoletja. Bil je učitelj Monteverdija in je dal umetniško tehtne prispevke tako na področju madrigala kot cerkvene glasbe. Med njegovimi duhovnimi deli je znanih predvsem 29 responsorijev za veliki teden, med katerimi je tudi »Ecce, quomodo moritur justus«. Dolgo časa so veljali za Palestrinovo stvaritev in še F. X. Haberl jih je vključil v 32. zvezek celotnih Palestrinovih del, čeprav pod oznako »opus dubium«. Ravno Haberl pa je pozneje odkril originalni tisk responsorijev in spoznal, da je njihov avtor Ingegneri.⁵ Kot je nadalje dokazal R. Casimiri, izključujejo posamezni kromatični postopi avtorstvo Palestrine, ker rimska šola ne pozna kromatike.⁶

Da obstajajo med Ingegnerijevim in Gallusovim »Ecce, quomodo moritur justus« določene skupnosti, je očitno že takoj, ne da bi se spustili v podrobnejšo analizo. Za obe skladbi je značilna kompaktna homofona struktura. Kompozicijski stavek členijo pogoste pavze, ki nastopajo v vseh glasovih hkrati in tako ustvarjajo kot zareze kratke miselne in oblikovne enote. Moč obravnavanih motetov je prvenstveno v zvočnosti, akordiki, medtem ko je silabična in deklamativna melodika večinoma podrejenega pomena in izhaja iz harmonije. Razen tega je tu sorodna osnovna razporeditev muzikalne materije. V enem kot v drugem primeru gre v bistvu za dvodelno zasnovo aB/cB, pri čemer predstavlja B refren, t. j. ponovitev istega napeva in besedila. Tako učinkujeta skladbi skoro pesemsko zaokroženo.

Posebno močan vtis podobnosti se nam zbudi ob poslušanju njihovih začetkov. Tako Gallus kot Ingegneri sta komponirala besede »Ecce, quomodo moritur justus« v okviru muzikalnega stavka, ki obsega 6 taktov.

Obakrat izstopa uvodni vzklik »Ecce« od nadaljevanja z uporabo daljših notnih vrednosti in oddelitvijo po pavzi. Tudi harmonska zveza je pri tem analogna. Čeprav je Gallusov motet v jonski tonaliteti in Ingegnerijev v eolski, gre vsakikrat za zvezo T-D in kvartni postop basa navzdol. Se posebno važno je to, da sta si melodiji v

³ MGG, VI, 1215.

⁴ Boetticher W., Orlando di Lasso und seine Zeit, Kassel 1958, 658.

⁵ MGG, VI, 1213–1215; Leichtentritt H., ib., 191; Reese G., ib., 491; Ursprung O., Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, 188.

⁶ Casimiri R., M. A. Ingegneri, Note d' Archivio III/1, Roma 1926.

GALLUS

Ec — ce, quo — mo — do mo — ri — tur ju — stus

ju — stus

INGEGNERI

Ec — ce, quo — mo — do mo — ri — tur ju — stus

okviru teh 6 taktov zelo podobni, le da je pri Ingegneriju na začetku g zvišan kot subsemitonium modi v gis, medtem ko je na koncu stavka še dodan fis. Melodično in harmonsko je ta kadenca povsem identična s kadenco tretjega stavka pri Gallusu. Končno naj še opozorim, da so akordi sredi stavka v obeh motetih isti: F-dur, B-dur, F-dur (v notnem primeru so označeni z $\left| \quad \right|$). Navzlic navedenim podobnostim pa se seveda pokaže pri analizi vrsta razlik. Gallusov začetek zveni za naše občutje že povsem moderno. V njem si slede akordi: T D T S T Tp6 D $\frac{6}{4}$ DD D, torej je harmonizacija docela v skladu s principi poznejše funkcionalne harmonije. Gallusova harmonizacija je preprostejša, trša in svetlejša, saj uporablja skladatelj z izjemo Tp same durove trizvoke. Zaradi uporabe kromatike in prevladovanja molovih trizvokov pa zveni Ingegnerijev harmonski stavek nekoliko barviteje in mehkeje. Zato občutimo ta pasus kljub omenjeni identičnosti akordov tudi kot otožnejši in temnejši. V zvezi s tem drugačnim izrazom so morda še določeni razločki v ritmu oziroma trajanju notnih vrednosti. Uvodni vzklik »Ecce« se zdi pri Gallusu odločnejši, izzveni bolj odrezano, ker je drugi zlog za polovico krajši od prvega. Pa tudi sicer je pri njem deklamacija zaradi punktiranega ritma pri »quomodo« ostrejša.

Besede »et nemo percipit corde« je Ingegneri uglasbil le v enem samem kratkem stavku treh taktov, medtem ko jih je Gallus oblikoval širše in to v dveh stavkih po tri takte. Vsekakor je Gallus dosegel učinkovit zvočni kontrast s tem, da je isti tekst ponovil z novo uglasbitvijo, ki jo je pomaknil v višji glasovni register. Ne glede na navedeno razliko teh pasusov pa je treba ugotoviti enake notne vrednosti v enem kot drugem motetu kakor tudi rahle sličnosti v melodični konturi soprana (gl. pri Gallusu drugi cit. stavek).

GALLUS

et ne-mo per-cipit cor-de, et ne-mo per-cipit cor-de;

INGEGNERI

et ne-mo per-ci-pit cor-de:

Kot Gallus je tudi Ingegneri muzikalno obdelal »viri justi tolluntur, et nemo considerat« v dveh stavkih po tri takte z vmesno četrtrinsko pavzo, ki se točno ujema s sintaktičnimi zarezi v tekstu. Medtem ko so notne vrednosti prvega stavka Gallusove in Ingegnerijeve uglasbitve spet iste, pa se pasusa »et nemo considerat« melodično in harmonsko razhajata.

GALLUS

vi-ri ju-sti tollun-tur, et ne-mo consi-de-rat;

INGEGNERI

Vi-ri ju-sti tol-lun-tur et ne-mo con-si-de-rat:

V nadaljevanju se začenjata moteta po svojem osnovnem konceptu drug od drugega vse bolj oddaljevati. Stavek »a facie iniquitatis sublatus est justus« je Gallus členil razločno v dve muzikalni enoti, ki ju loči pavza in markanta kadenca (durov trizvok VI. stopnje s predhodno stransko dominantno). Zaključek druge zveni šibkeje, je na lahko dobo in harmonsko manj izrazit (zveza durovega trizvoka

GALLUS



a fa-cie in-i-quita-tis, sub-la-tus est jus-tus.

II. stopnje in tonike) ter tako nujno zahteva nadaljnji razvoj skladbe. Nastopno je Ingegneri komponiral ta odsek v enem brez predaha in zveze Tp Sp v sredini ni občutiti kot kadence. Pač pa je dal Ingegneri močan poudarek zaključku tega šesttaktnega stavka z avtentično kadenco D-T. Ta sklep je tako krepak, da se zdi, da bi skladba lahko končala že kar na tem mestu.

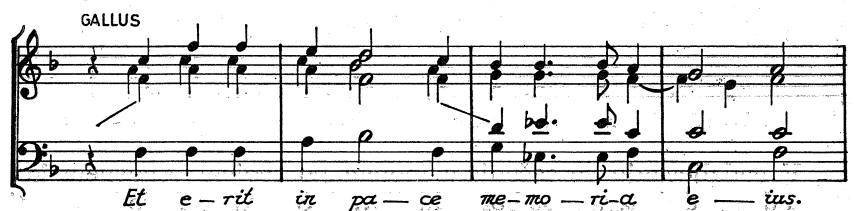
INGEGNERI



a fa-cie in-i-quita-tis subla-tus est jus-tus.

Tako je refren B («Et erit in pace memoria eius») pri Gallusu logično nadaljevanje prejšnjega (a), nekaj, kar se s tem organsko spaja v višjo enoto (I. Pars), dočim občutimo refren pri Ingegneriju kot naknadni dodatek, ki stoji na tem mestu skoro brez nujne zveze s predhodnim. »Et erit in pace memoria eius« je nedvomno ekspresivni višek Gallusove skladbe. Tu se melodija soprana široko razpne v značilnem krepkem postopku kvarte navzgor (c^2-f^2), nakar se polagoma spušča po tonih jonske lestvice vse do druge stopnje navzdol. Razen tega ima ta pasus tudi harmonsko nenavadno moč, ki je dosežena predvsem s smotrno uporabo dvojne subdominante. Res redki primer v glasbeni literaturi, da je zgoščeno toliko izraza v melodiji in harmoniji pičlih štirih taktov. Zato se zdi toliko bolj upravičeno, da jih je Gallus že takoj ponovil in s tem še stopnjeval moč zaključka prvega dela kakor tudi pozneje sklepa celotne kompozicije.

GALLUS



Et e-rit in pa-ce me-mo-ri-a e-ius.

V primerjavi z Gallusovim je Ingegnerijev refren izrazno šibkejši in ne prinaša glede na prejšnji del (a) niti zvočnega niti melodičnega kontrasta. Kot poprej je tu melodija ozko stisnjena, razen tega pa

tudi akordi močneje ne učinkujejo. Značilno je, da refren ne izzveni na toniki, ampak neodločno brez modulacije na dominantni, kar daje vtis v zraku lebdečega sklepa, ki je za naše občutje tuj, a za tedanji čas ni tako neobičajen.

INGEGNERI

Et e — rit in pa — ce me — mo — ri — a e — ius.

Kljub temu, da je torej po osnovnem muzikalnem konceptu stavek »a facie iniquitatis sublatus est justus« pri obeh skladateljih že toliko različen, pa je vendar zanimivo, da sta si melodiji soprana na besede »sublatus est justus« ene kot druge uglasbitve kar precej podobni. Razlika se pokaže le v obravnavi besede »justus«. Če je dal Gallus poudarek tej že takoj na začetku z uporabo melizma v altu in tenorju (prim. takt 4—5), je to storil Ingegneri šele zdaj, ko je odel njen prvi zlog v krajši melizem (gis kot subsemitonium modi a-gis-a), ki ga je dodelil sopranu.

Čeprav je doslej obema skladbama skupen tip melodike, ni težko opaziti, da je mestoma Gallusova melodična linija izrazitejša, spevnejša in se odvija v širšem loku. To velja še posebno za refren »et erit in pace memoria«, pa tudi za pasus »et nemo percipit corde«. Tu napravi melodija na začetku prve fraze korak g^1a^1 , od koder gre postopoma na kvarto navzdol, medtem ko se začne druga fraza za kvarto višje (a^1) z vzponom na c^2 , nakar sledi postopno spuščanje do fis^1 . Tako je v območju tega pasusa skrajni razmak melodije mala seksta, medtem ko je v refrenu kar mala septima.

Če obstaja v oblikovanju vse do zaključka refrena vrsta bolj ali manj zaznavnih skupnosti, pa se skladbi zatem povsem razideta. Temu je vsaj deloma vzrok uporaba različnega besedila. Za komponiranje naslednjega c-dela je Ingegneri vzel tekst »Tamquam agnus coram tondente se obmutuit et non aperuit os suum: de angustia et de iudicio sublatus est«, ki je znatno daljši od tistega na ustreznem mestu Gallusovega moteta (»In pace factus est locus eius, et in Sion habitatio eius«). Zato je tudi razumljivo, da je Ingegneri ta del izpeljal muzikalno obsežnejše. Po strukturi kot tematiki predstavlja močan kontrast. Grajen je preimitirano in je namenjen le trem visokim glasovom (I. in II. sopran in alt). V skladu s takšno zasnovo so zdaj med seboj prepletajoče se melodične linije izrazitejše, razvijajo se v širših intervalih in imajo večji ambitus. Tako učinkuje c tudi lahkotneje nasproti prejšnji kompaktnosti glasbenega stavka. Za razliko od Ingegnerija pa je grajen ta del pri Gallusu enako kot ostala kompozicija: je ostro členjen in akordski, a melodija je deklamativnega značaja.

1. Soprano: Tam — quam a — gnus

2. Soprano: Tam — quam a — gnus co — ram ton — den — te se ob —

Alto: Tam — quam a — gnus co — ram ton — den — te se

1. Soprano: co — ram ton den — te se ob — mu — tu — it

2. Soprano: mu — tu — it, coram ton den — te se ob — mu — tu — it

Alto: ob — mu — tu — it

Ob tej primerjavi se nam vsekakor zastavlja vprašanje, odkod omenjene podobnosti med eno in drugo skladbo. Res je sicer, da je Gallusov »Ecce, quomodo moritur justus« izšel leto prej kot Ingegnerijev. Vendar je ta časovni presledek premajhen, da bi bilo verjetno, da je Ingegneri spoznal znamenito Gallusovo skladbo v tisku drugega zvezka zbirke »Opus musicum«, predno je morda začel komponirati svoj motet. Seveda je tudi možno, da je Ingegnerijev »Ecce, quomodo moritur justus« celo nekoliko starejši kot Gallusov, saj nikakor ni nujno, da je delo, ki je izšlo pozneje, mlajše. Doslej ni znano leto nastanka ne Gallusovega in ne Ingegnerijevega moteta, pa tudi njune stilne značilnosti ne dajo nikakršne podlage za ugotavljanje njune morebitne majhne starostne razlike. Vse kaže, da sta skladatelja komponirala isti tekst v neposredni časovni bližini ali morda celo istočasno drug od drugega neodvisno in tako ne moremo govoriti o vplivu niti v eni niti v drugi smeri. Bila sta pač sodobnika, ki sta se stilno v določenem smislu stikala. Kot sem že omenil, je Ingegneri deloval v Veroni, nedaleč od Benetk, medtem ko je imela odločujoč vpliv na oblikovanje Gallusove skladateljske fiziognomije prav italijanska renesansa in to še posebno beneška stilna smer. Vsekakor pa izhaja največ sorodnosti med obema kompozicijama iz dejstva, da sta se skladatelja odločila za enak osnovni način uglasbitve istega teksta, namreč za preprosto akordiko in deklamativnost, kar je skoraj nujno moralo diktirati podobno razporeditev glasbene materije in njenega členjenja ter sorodno melodično zasnovo. Koincidence, kot jih kažeta začetka Ingegnerijeve in Gallusove skladbe,

lahko najdemo v glasbeni literaturi tudi v primerih, ko ne obstaja možnost določenega posnemanja.

Od pravkar obravnavanih motetov se po svojem značaju in gradnji močno razlikuje »Ecce, quomodo moritur justus« nizozemskega mojstra Orlanda di Lassa. Ta starejši sodobnik Gallusa in Ingegnerija je vzel za svoj motet le prvi del teksta responsorija istega naslova za officium na velikonočno soboto. Zato je razumljivo, da je njegova kompozicija znatno krajša. Kolikor je mogoče ugotoviti na podlagi zbirke liturgičnih napevov »Liber usualis«, tudi Lasso svoje kompozicije ni gradil na koralnem cantusu firmusu.⁷ Lassov »Ecce, quomodo moritur justus« je pretežno polifonski in oblikovan kot ena sama večja celota, pri čemer ni členjenje zdaleč tako pogosto in različno. Kolikor že nastopi, je prikrito s tem, da se premor nikoli ne pojavi v vseh glasovih hkrati oziroma da njihovo gibanje nikjer povsem ne zastane. Glede na kadenciranje in pavze lahko skladbo smiselno razčlenimo v tri stavke, od katerih končujeta prvi in drugi na dominantni oziroma toniki osnovne jonske tonalitete, medtem ko modulira zadnji stavek v dorski način. Če je pri Gallusu in Ingegneriju težišče na akordiki, stopa pri Lasso v ospredje melodija oziroma linija posameznih glasov. Ne glede na to zveni glasbeni stavek še vedno dovolj polno in masivno, kar je skladatelj dosegel z uporabo popolnih trizvokov, ki nastopajo pretežno v temeljni obliki.

Nedvomno je izrazita melodična linija soprana, ki se razpne v ambitusu sekste in vključuje poleg postopnega gibanja tudi terčni in kvartni skok, tisto, kar že takoj na začetku najočitneje razlikuje prvi stavek Lassovega moteta od ustreznega pasusa Gallusove in Ingegnerijeve skladbe. Sicer pa je ta stavek tudi pri Lasso v bistvu homofonske strukture, le da učinkuje njegova homofonija manj kompaktno, ker so posamezni glasovi že vse od tretjega takta dalje ritmično diferencirani.

Ec — ce quo — mo-do mo — ri-tur ju — stus

Ec — ce quo — mo-do mo — ri-tur ju — stus

Ec — ce quo — mo-do mo — ritur ju — stus

Ec — ce quo — modo mo — ri-tur ju — stus

Ostala kompozicija je grajena polifonsko v smislu svobodnega kontrapunkta. Na začetku drugega stavka, kjer se melodična linija

⁷ Liber usualis, Tournai 1964, 767—768.

soprana še bolj razpne, je skladatelj dosegel razredčitev zvočnega tkiva na ta način, da je dodelil daljši premor basu. Ta se pridružuje ostalim glasovom z ekspresivno melodično frazo šele na tekst »et viri iusti tolluntur«, kjer podpira proti kraju izraznost še kromatsko

et ne — mo per — ci — pit cor — de et
 stus et ne — mo per — ci — pit cor — de et
 stus et ne — mo per — ci — pit cor — de et
 stus et vi —

vi — ri ju — sti tol — lun — tur
 vi — ri ju — sti tol — lun — tur
 vi — ri ju — sti tol — lun — tur
 ri ju — sti tol — lun — tur et ne

obarvana harmonija (sosledje akordov g-mol, A-D-G-dur). Po zasnovi je prejšnjemu podoben tretji stavek. Tudi tu je značilna na začetku razredčitev zvočnega tkiva, le da je tokrat premor v sopranu, na koncu pa harmonska okrepitev, ki je izvedena z modulacijo v dorsko tonaliteto. (Prim. notni primer na str. 17.)

Po izvedeni analizi in primerjavi motetov »Ecce, quomodo moritur justus«, ki so jih napisali skladatelji Gallus, Ingegneri in Lasso, postane vse bolj jasno, zakaj je med temi prav Gallusov tisti, ki je že skozi stoletja deležen nezmanjšane slave. Čeprav gre v vseh treh primerih za umetniško vredne kompozicije, se nam ni težko odločiti, da postavimo glede tehtnosti na prvo mesto Gallusovo stvaritev. Vsekakor ta presega ostale znatno po neposrednosti in moči svojega izraza, zaradi česar nas najbolj prevzame in pretrese. V njej čutimo močno zavzetost avtorja, hkrati pa tudi neko stoičnost. Posebna odlika te skladbe je nedvomno v tem, da združuje preprosto, logično in vseskozi napeto gradnjo z nenavadno intenziteto izraza in globino izpovedi. Tako deluje ob Gallusovem motetu istoimenski in po strukturi sorodni motet M. A. Ingegnerija, ki je po značaju otožnejši, meh-

et ne — mo con-si-de-rat a — fa-ci-e in-

et ne-mo con-si-de-rat a fa-ci-e in-

et ne — mo con-si-de-rat a fa-ci-e in-

i-qui-ta — tis sub-la-tus est ju — stus.

i-qui-ta — tis sub-la-tus — est ju — stus.

i-qui-ta — tis sub-la-tus est ju — stus.

i-qui-ta — tis sub-la-tus est ju — stus.

kejši in temnejši, skoraj blede. Lassov »Ecce, quomodo moritur justus«, ki ga označuje objektivnost in svetlost izraza, pa je ob prevladujoči polifonski gradnji po svoji strukturi in značaju že tako različen od Gallusovega, da tu primerjava skoraj ni več mogoča; še manj bi bilo mogoče ocenjevanje s skupnega gledišča. Ta skladba je bila napisana v obdobju velikega vala Lassovega ustvarjanja, ki je trajal od leta 1580 do 1585. Tedaj je nastala poleg nenatisnjene himnarija in pasijonov še vrsta del za interno uporabo bavarske dvorne kapele, ki jih mojster bržkone ni nameraval objaviti. Čeprav po sodbi W. Boetticherja natisnjene kompozicije verjetno ne dosejajo višine znanih motetov, ki so bili zasnovani v istem času, nikakor ne gre za rutinske produkte, ampak za dela, ki se očitno razlikujejo od povprečnega stila münchenske kantoriije.⁸

Ker spada responsorij »Ecce, quomodo moritur justus« med splošno razširjene obredne speve velikega tedna, se zdi verjetno, da ga je v Gallusovem času komponiralo še več skladateljev. Nadaljnje iskanje v tej smeri bi lahko odkrilo še druge uglasbitve istega teksta⁹, kar bi v primerjavi utegnilo omogočiti tudi novo stilnokritično osvetlitev omenjene Gallusove skladbe.

⁸ Boetticher W., ib., 658.

⁹ Doslej sta mi poleg obravnavanih motetov znana le še »Ecce, quomodo moritur justus« Gesualda di Venose in istoimenski motet salzburškega skladatelja Andreasa Hoferja, ki pa je deloval že kasneje, v drugi polovici 17. stoletja. Hoferjev motet je objavil S. Lück v zbirki *Compositionen für die Kirche*, V. Prim. še Fétis F. J., *Biographie universelle des musiciens*, IV. Paris 1874, 343.

SUMMARY

There are two reasons why the author of the present paper decided to compare Gallus's motet „Ecce, quomodo moritur justus” with the motets of the same title by the composers Orlando di Lasso and Marc Antonio Ingegneri. Firstly because just this „Ecce, quomodo moritur justus” has been the most well-known work of Gallus's in the world of music for centuries, and is without doubt one of his artistically most perfect creations. Secondly because all three motets were probably composed within a very short time of each other. Gallus's appeared in 1587 in Prague in the second volume of „Opus musicum”, Ingegneri's in 1588 in Venice in his collection „Responsoria Hebdomadae Sanctae, Benedictus, et Improperia quatour v. et Miserere sex. v.” Lasso's „Ecce, quomodo moritur justus” has not yet been printed. It is housed in the Bavarian state library in the fascicle which was dated at the end by the copyist 28/3/1582.

Among these motets Ingegneri's demands especial attention, because it displays a number of similarities with Gallus's famous composition. A compact homophonic structure is characteristic of both works. They are subdivided by frequent rests which appear in all the parts simultaneously and, as ceasuras, build short units of form and thought. The power of the motets dealt with is primarily in their chordal texture, whereas their syllabic and declamatory melody is mostly of secondary importance and springs from harmony. In addition the basic disposition of the musical material is similar. In both cases we have to do with a two-part form, aB/cB, where B is a refrain i. e. the repetition of the same tune and text. So the compositions are rounded off like a song. The likeness between the two works is without doubt most evident in the first six bars, where the melodies of the soprano are nearly identical. Besides this, a melodic similarity can also be observed to some extent in two other passages of the first part.

Although Gallus's „Ecce quomodo moritur justus” appeared a year earlier than Ingegneri's, the interval which separates them is too short for it to be probable for Ingegneri to have got to know Gallus's famous composition, as printed in the second volume of „Opus musicum”, before beginning to write his own motet. Of course, it is also possible that Ingegneri's „Ecce quomodo moritur justus” is even a bit older than Gallus's for a work which appears later is not necessarily younger. At the present, we do not know the actual year of origin of either Gallus's or Ingegneri's motets, and nor do their stylistic characteristics afford any basis for establishing their possible small difference in age. Everything points to the probability of the composers' having set the same text to music at nearly the same time or even simultaneously, but completely independent of one another and so we cannot speak of any mutual influence. They were certainly two contemporaries which were in a way stylistically connected. Ingegneri worked in Verona, not far from Venice, while it was the Italian Renaissance, and especially the Venetian school, which had a decisive influence on the formation of Gallus's physiognomy as a composer. At any rate the majority of the similarities between both works spring from the fact that both composers decided on the same basic method of setting the same text to music — namely on a simple chordal and declamatory style — which must necessarily have dictated a similar disposition of musical material and its subdivision and a related melodic concept. However, there are a number of examples of coincidence in musical literature, as shown by the beginnings of Ingegneri's and Gallus' composi-

tions and such coincidences are also to be found in cases where no possibility of imitation exists.

The motet „Ecce quomodo moritur justus” by O. di Lasso differs strongly from the other two just dealt with by its character and structure. For this motet the composer took only the first part of the responsory of the same title, to be sung on Easter Saturday. It is therefore clear that his composition is considerably shorter. It is predominantly poliphonic and formed as one larger unity only, whereby the subdivision is not so clear and discernible by far.

Although all three cases are of artistic value, it is not difficult to see that Gallus's creation takes first place. At any rate it considerably surpasses the other two by directness and power of its expression and therefore we are most moved by this one. Its special merit is to combine a simple, logical and continuously tense structure with uncommon intensity of expression and profundity of contents. So, the structurally similar motet by Ingegneri, which is softer, more sombre and melancholic in character, has a paler effect beside Gallus's work, in spite of the fact that it belongs to the well-known compositions of this Northern Italian master. O. di Lasso's „Ecce quomodo moritur justus”, which is characterized by objectivity and clarity of expression, is, by its structure and character, already so different from Gallus's that it is almost no longer possible to establish points of similarity between the works.

RAZMERJE MED POSEBNIM IN SPLOŠNIM V BEETHOVNOVIH KLAVIRSKIH SONATAH

Hellmut Federhofer (Mainz)

Za tistega, ki govori ob posebni priložnosti o Beethovnu, bi lahko sumili, da je hvalilec diktirane potrošnje, sentimentalnosti, zastarelih norm, skratka, da je zagovornik pozicij družbe blagostanja, ki so jih napredne sile že davno opustile. Ta sum se lahko stopnjuje do očitka, da je tradicija, če govorimo na splošno, v napoto sodobni glasbi, ker zavira pojavljanje novih slušnih orientacij. Ali se dá take argumente ovreči s protiargumenti? Obstaja opravičilo za tradicionalno kultiviranje glasbe, ki presega historične, pedagoške in družbene reprezentativne namene? Do takšnega vprašanja nas sili današnja estetska situacija, ki je povsem nova, ker ni več zaključene glasbene kulture, na katero mislimo, kadar govorimo npr. o baroku, klasiki ali romantiki.

Zaključena glasbena kultura zahteva glasbeno govorico, ki je v nekem kulturnem krogu splošno obvezna. Podobno kot v gramatiki in sintaksi so tudi v glasbi sistemi, ki se ne porajajo iz ad hoc izmišljene konvencije, ampak so nastajali kot nekaj splošnega in objektivnega v teku večkrat dolgih obdobj skupno s tedanjo glasbo, njenimi zvrstmi in oblikami. Splošno je prisotno npr. kot oblikovalni tip v načelu vzorcev maquam arabskih, perzijskih in turških melodij ali kot modalnost v evropski glasbi srednjega veka. Podobno nastane v naprednejšem štadiju večglasja tonalnost, ki temelji na načelu kadcenciranja in vključuje ritmično-metrične norme. Norme pa utemljujejo glasbene nazore z ekskluzivnim značajem.¹ Razmerje med po-

¹ J. S. Bach označuje npr. generalbas kot »najpopolnejši fundament glasbe in tako naj bo enako kot glasba tudi generalbas konec in začetek vzroka in služi le v čast božjo in za okrepcilo duše. Kjer se tega ne upošteva, ni več prave glasbe, ampak le hudičevo dretje in lajnjanje«. Philipp Spitta, John. Seb. Bach, zv. 2, Leipzig 1921, 915. Razširitev našega obzorja s spoznavanjem drugih glasbenih kultur, kar ima za posledico izgubo navidezne naivnosti Bacha, moramo plačati s preprosto in splošno znano resnico, da ne more danes nastati nobeno delo, ki bi bilo npr. na ravni Matevževega pasijona.

sebnim, subjektivnim in splošnim, objektivnim določa muzikalni smisel in dovoljuje sodbo o kvaliteti in izvirnosti glasbe.

Ni dvoma, da je v današnji glasbi to razmerje omajano, bodisi da je posebno v celoti ali znatno absorbiralo splošno, kot v avantgardni glasbi, bodisi da je posebno zdrknilo pod splošno, kar se v marsičem dogaja v novi zabavni glasbi, ki se je izrodila v stereotipno praznino. Tisto nemoteno razmerje nam ni več spontano dano, čeprav ga — kot se zdi — ne moremo pogrešati, ne da bi bil umetniški instinkt zadovoljen. To pa opravičuje vprašanje, kako je pravzaprav s posebnim in splošnim. Morda lahko s tega vidika pojasnimo naš odnos do tradicije, o katerem se vprašujemo. Če je za ta namen, ki zahteva preudarnost in objektivnost, posebno primerno Beethovnovno delo, je primerno zato, ker mu že od nekdaj niso oporekali izvirnosti. To se razodeva pri Beethovnu ne le v tematski invenciji in motivičnem delu, ampak v najširšem smislu v slehernem oblikovalnem impulzu, ki ga daje posebno splošnemu. Tonaliteta in z njo povezana akcentna ritmika utelešujeta tisto splošno, ki stopa v ploden medsebojen odnos do posebnega, subjektivnega v umetnini, s čemer se ta kot takšna tudi izkaže. Simbioza zajema vse plasti od najmanjšega muzikalnega smiselnega elementa do celotne oblike. Zato je splošno prav tako udeleženo pri oblikovanju motiva, teme, stavka in periode kot pri nastajanju tonskoprostornih zvez, ki rezultirajo iz enovitnosti vodenja glasov in harmonije. Te zveze pa so tiste, ki najbolj občutljivo reagirajo na napačno razmerje obeh kategorij. Tematsko motivične zveze in ustreznosti so še možne tudi pri izginevanju ali popolni odsotnosti tonalitete, tonskoprostorne pa ne. Slednje so najbolj gotov kriterij za sporazumevanje med splošnim in posebnim. Iz tega razloga naj posvetim predvsem pozornost temu problemu, ki so ga doslej pogosteje prezrli kot prepoznali.

Med najbolj znane klavirske sonate spada tako imenovana sonata »Les Adieux« op. 81 a, ki je nastala za časa Francozov v letih 1809 do 1810 in ima za program odhod in vrnitev Beethovnovnega učenca nadvojvode Rudolfa, kateremu je tudi posvečena. Walter Riezler jo označuje kot edino res programsko Beethovnovno sonato, katere prvi stavek obvladuje simfonično v celoti začetni motiv »Zbogom« (»Lebewohl«) na pristno Beethovnov način.² Že Hugo Riemann opaža, da »motiv očitno vlada ne le v svoji začetni podobi, ampak tudi v svoji inverziji ... in tudi z boleznim udarcem navzgor poslednje note.«³ Močna motivična koncentracija, ki je postala kasnejšim skladateljem edini vzor, je vsekakor očitna, vendar pa ta pri vsej preprostosti vodilnega motiva skoro ne pojasni, da bi bilo stalno ponavljanje posebno zanimivo. To postane zanimivo šele, ko je vezano na tonskoprostorni

² Riezler W., Beethoven, Zürich (6/1944), 88.

³ Riemann H., Analyse von Beethovens Klaviersonaten III, Berlin 1919, 188.

red, ki se sicer poraja iz motivičnega elementa, a je sam več kot ta, ker je tudi v njem obseženo splošno v širokem smislu besede. Tako se tritonski vodilni motiv, ki se spušča postopoma od g^1 na es^1 in so mu podloženi zlogi »Le-be-wohl« ne ponavlja in variira na poljubni stopnji, ampak je povezan v ekspoziciji s stalnim izmenjavanjem med g in ges kot prvotnima krajnima tonoma. To nasprotje se dramatsko zaostruje od takta 35 dalje. Namesto stranske teme se pojavi tu vodilni motiv v basu z ges kot krajnim tonom, medtem ko prinese zgornji glas ta motiv v protipostopu, tako da doseže ges tudi omeneni glas, čeprav je zdaj motiv položen v dominantni tonski način. Posebno intenzivnost, ki jo ima krajni ton g^3 v taktu 48, je pripisovati korekturi gesa v g , ki izbrano visoko lego najboljše podpira. Vendar se ges še ne vda. V taktih 50—56 oziroma 54—56 se pojavi, ustrezno vstopu I. stopnje dominantnega tonovskega načina (B-dur), tritonski vodilni motiv sicer na kvinti ($d^2-c^3-b^2$ oziroma $d^2-c^2-b^1$), medtem ko celinke odgovarjajo četrtinkam motiva v uvodu. Toda ges tudi tu nastopa vedno znova, čeprav ne več na ekspaniranem mestu, ampak le v srednjih glasovih (takti 51, 55, 58, 60), in je stalno korigiran v g (takti 52, 56, 62, 64). Dramatsko nasprotje med g in ges , ki vlada v ekspoziciji Allegra, je že pripravljeno v počasnem uvodu tako, da njegov dodatek doseže z varljivim sklepom območje istoimenskega molovskega načina. S tem nastopi ges^2 amesto g^2 kot krajni ton v taktu 10, kar hkrati povzroči prestavitev v višjo dvočrtano oktavo, ges^2 je preklican z g^2 šele v 5. taktu (takt 21) Allegra, prav tam, kjer se spet pojavi tonika, medtem ko potek kompozicije od takta 12 naprej teži za zgornjo menjalno noto od g^2 , tj. za dominantno septimo as^2 , ki je konsonantno pripravljena s IV. stopnjo.⁴

Izpeljava, ki neposredno sledi, podvrže gosti motivični splet novi tonskoprostorni ideji, namreč horizontalizaciji dominantne septime as^2-b^1 . Tonu as^2 , ki je dosežen kot na začetku Allegra, je dodan vodilni motiv tako, da se razvije v gornjem glasu postopoma padajoča melodična linija, ki seže do b^1 (Takt 88). Čim je dosežen b^1 in s tem V. stopnja, se spet pojavi as^2 kot glavni ton.⁵ Po njem se usmeri ostali del izpeljave. As gre navzdol iz dvočrtane oktave v enočrtano; to je igra lege, ki hkrati služi pomnožitvi vsebine. Od vodilnega motiva preostane nazadnje le prav ta ton, nakar sledi vzpon k reprizi; s tem pa je dosežen ponovno g v zgornjem glasu (takt 114).

Ta primer naj bi pokazal, da porodi motivika — naj bo ta uporabljena še tako koncentrirano kot v pravkar obravnavanem sonatnem stavku — tonsko prostorne zveze, ki so spojene s splošnim, ker imajo korenine v tonaliteti. Učinkovitost jedrnih tonov je očitna, tonov, ki sicer predstavljajo motiviko, a niso z njo istovetni. Če gledamo površno, se zdi, da zasidranost v tonskem prostoru skladatelja

⁴ Schenker H., *Der freie Satz*, izdal in predelal Jonas O., Wien-Zürich-London 2/1956, 156, 161 in dodatek, figura 119, 7; 124,4.

⁵ *Ib.*, 107 in dodatek figura 62,4.

veže, v resnici pa mu dovoljuje, da doseže sicer nedosegljivo bogastvo strukturnih zvez.⁶

Jedrni toni razodevajo idejo ogrodnega stavka. Ta ideja teži za zvočno uresničitvijo. Za primerjavo jo lahko demonstriramo na načelu variacije, ki je možna le, ker se za njeno zunanjo pojavo skriva téma. Ta predstavlja sistem tonskih in zvočnih zvez, katerim se podrejajo tiste, ki nastopijo v variacijah. Variacija pa nadalje ponazarja načelo pridobivanja tonskega prostora. Prav ta oblika mora izčrpati vsa sredstva kontrasta, če hočemo, da vrsta variacij ne utruja, ampak pokaže témo stalno v novi osvetlitvi. Za to daje menjava leg in razširitev tonskega prostora odlično možnost. Zaključek sonate op. 109, ki je oblikovan kot variacijski stavek, pokaže npr. v zadnji variaciji takšno tonskoprostorno razširitev, ki se povrne nazadnje spet na nevarirano témo izhodišča. Zvočnobarvno lesketanje, ki ga povzroči trilček deloma obeh rok, je mestoma tako močno, da se zdi spoznavna zvezna linija z avantgardnimi tvobrami, npr. z »Atmosphères« G. Ligetija, kjer je razširjanje in krčenje zvočnih ploskev prav tako konstitutivno. Zveza je tu seveda zunanja. Pri Beethovnu nastopa barva kot akcidents, pri Ligetiju pa se osvobodi tonskega prostora, ki utone v šumu in mešanici zvokov, ne da bi bil zaznaven v redu zvočnih zgoštitev in razredčitev ter njihovih različnih mešanic nov sistem, s čemer bi se edino dalo rešiti splošno. Tu preostane le posebno. Posebno pa samo zase ne dá nobene izvirnosti, temveč se približuje samovoljnosti in naključju ali pa je s tem identično. Kako zelo nasprotno izvornost omogoča povezavo posebnega s splošnim, dokazujejo klavirske sonate Beethovna, od katerih ima vsaka svoje posebno obličje. Tu pomaga način oblikovanja, ki zlasti odlikuje sonatno obliko v ožjem smislu kot vodilno formo klasike, namreč povezovanje pesemskega elementa z improvizacijo. Beethovnovе klavirske sonate so klasične ne nazadnje zato, ker sta si obe načeli v ravnotežju.

Posebno učinkovito povezavo pesemskega in improvizacijskega elementa kaže npr. prvi stavek omenjene sonate op. 109. Prva misel je oblikovana pesemsko, izlije pa se v varljivi sklep — označen je z novim tempom —, ki uvaja improvizacijsko zasnovani del. Namen varljivega sklepa je, da prepreči nastop pričakovane dominante, ki bi bil tu v smislu sonatne oblike dosti prezgoden. Kot harmonsko presenečenje pripravlja hkrati sledeči improvizacijski pasus, ki vsebuje drugo misel in razpade v dva dela (takti 9—11, 12—15). Kar je predvsem nenavadno, je stroga tonskoprostorska vezanost in to kljub

⁶ Tako se začenja npr. prvi stavek Waldsteinske sonate op. 53 s štiritaktno mislijo. Njena ponovitev na naslednji nižji stopnji se vključuje v vodenje glasov, ki gre navzdol kromatično od tonike c do dominante g in ustvari enovitost začetka stavka. Podobno je oblikovan začetek stavka Adagio molto iste sonate. Prim. Jonas O., *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks*, Wien 1934, 172; Federhofer H., *Die Funktionstheorie H. Riemanns und die Schichtenlehre H. Schenkers*, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, izdal E. Schenk, Graz-Köln 1958, 186.

improvizacijski svobodi.⁷ Osnova prvemu delu, ki se končuje s polsklepom v H-duru, je od a^2 do cis^2 postopoma padajoča linija zgornjega glasu. Drugi del se sicer poslužuje novih diminucij, opisuje pa pravzaprav isti le za oktave navzgor in navzdol razširjeni tonski prostor. Pri tem se vrine v postopnem spuščanju zgornjega glasu, ki poteka prav tako od a^2 navzdol, med gis in fis ton $fisis$, kar omogoča v taktu 13 vstop Dis-dura, ki je voden kromatsko dalje do sekstakorda V. stopnje. Navidezno nameravana modulacija v Gis-dur je s tem ovržena in na začetku takta 14 imamo le oktavno razširjeno pozicijo takta 11, tako da se razkrije kromatična zgostitev od $g^2-gis^2-fis^2$ (takti 9—11) v $a^2-gis^2-fisis^2-fis^2$ (takti 12—14) primarno ne kot zvočnobarvna, ritmično intenzivirana varianta, kar sekundarno tudi je, ampak kot fenomen glasov, ki služi korespondiranju prvega in drugega stavka. Medtem ko konča prvi stavek s polsklepom, vzpostavi šele drugi, ki prvega glede tonskega prostora posnema, popolni sklep v svoji končni tonaliteti. Šele v taktu 15 nastopi dotlej prihranjena V. stopnja (H-dur) v tisti poziciji — namreč s h^2 v zgornjem in H^1 v spodnjem glasu —, ki bi jo pričakovali že v 9. taktu, a jo tam varljivi sklep preprečil. Za ponazoritev naj služi tale skica tonskega prostora:

Sekunda ais^2-h^2 je spremenjena v septimo ais^2-h^1 . Da pa se vendarle pojavi tudi h^2 v taktu 15, s čimer je skladatelj ustregel nasprotju lege, je pripisovati premiku zgornjega glasu za oktavo navzgor vse od takta 12 dalje. Wilhelm Furtwängler, edinstveni interpret Beethovne glasbe, govori o daljinski zvezi, ki odlikuje klasično mojstrovino, in o poslušanju iz daljave, ki ga zahteva⁸. Tu imamo vzorni primer za to, kako oboje učinkuje.

⁷ Beethoven-Schenker, Erläuterungs-Ausgabe der letzten fünf Sonaten, sonata v E-duru op. 109,26 in dalje. Schenker H., ib., 123, dodatek, figura 89, 1; 117,2. Avtograf te sonate je ponovno izšel v faksimilu s predgovorom O. Jonasa. Izdala ga je The Robert Owen Lehman Foundation, New York City/65.

⁸ Furtwängler W., H. Schenker, ein zeitgemäßes Problem v publikaciji Ton und Wort istega avtorja, Wiesbaden 1954, 201 in dalje.

Izpeljavo, ki sledi, obvladuje motivično povsem začetni del, katerega gradivo je še docela neizrabljeno. Neprekinjeno stopnjevanje — povezano s tonskoprostorsko ekspanzijo — vodi na dinamičnem višku k reprizi, ki je v primerjavi z ekspozicijo v marsičem spremenjena. Je bogatejša zaradi pridobljenega izkustva v izpeljavi in tudi improvizatorsko oblikovani pasus je spremenjen, čeprav je po tonskoprostorski ideji z ekspozicijo zelo soroden.⁹

Če se začinja ta sonata s pesemsko mislijo, ki jo podobno kot v prvem stavku sonate op. 110 zamenja improvizatorska misel, pa lahko nasprotno označujemo začetek sonate op. 31 št. 2 kot notirano improvizacijo, iz katere se téma šele razvije. Značilen je tako rekoč v smislu preludija navrženi arpedžirani sekstakord A-durovega trizvoka, čigar sekstni prostor cis-a je šele postopoma izpolnjen v naslednjih taktih Allegra z vključitvijo zgornje menjalne note b v spodnjem glasu. Cis kot najgloblji ton arpeggia stopi v zvezo z basovsko noto E v taktu 7, nad katero se pojavi sekstakord C-durovega trizvoka. To je evidentno iz analognega oblikovanja obeh taktov Larga. Neposredno zatem koraka e v mali oktavi postopoma kromatično prek f-fis-g-gis dalje k a kot naslednjemu končnemu tonu basa, nad katerim se pojavi kvartsekstakord I. stopnje d-mola. Višek napetosti, ki jo doživljamo sedem in pol taktov, je zdaj dosežen, pri čemer je končno priveden kvartsekstakord po padajoči diminuciji v prostor velike oktave. Razvez je v drugi polovici takta 20, v taktu 21 pa se pojavi tonika z osnovnim tonom D v veliki oktavi. Lahko bi si predstavljali, da se sonata začinja šele na tem mestu z ostro in energično témo v basu. To bi bilo glede na detajl tudi možno in je izvedeno v reprizi, kjer se del, ki sedaj sledi (takti 21—40), sploh več ne pojavi, medtem ko je improvizatorski uvod tokrat skrbno izoblikovan in — razširjen od 20 na 28 taktov — vodi neposredno v drugo misel. Zato je moral Beethoven izkazati prav temu uvodu posebno pozornost, tako da se postavlja vprašnje o njegovi funkciji. Harmonsko ogrodje uvoda se opira na basovske tone Cis (takt 1) — E (takt 7) — A (takt 17), ki skupaj utelešujejo prav tisti sekstakord A-durovega trizvoka, ki kot arpeggio v prvem taktu začinja sonato. Toda istočasno se iz ideje lomljenja zvokov Cis-E-A porodi tudi téma D-F-A-d, ki nastopi v taktu 21. Ta je sama po sebi tako preprosta, da bi jo lahko skupno z njenim nadaljevanjem v zgornjem glasu (izpisano obigravanje kvintnega tona a s pomočjo spodnje in zgornje menjalne note) prisodili vsakemu skladatelju Beethovnovnega časa. Svojo zvišenost dobi šele iz konteksta kot posledice lomljenja zvokov Cis-E-A in figure dvojnega priložka (takt 6 Adagia), ki ga imitira zgornji glas v taktih 22-24.

V reprizi podčrtavajo improvizacijski značaj uvoda recitativne interpolacije, ki jih natančneje opiše oznaka »con espressione e semplice«. Harmonično ogrodje se opira kot v ekspoziciji na basovske tone cis (takt 143) — e (takt 153) — a (takt 171), ki dajo skupaj horizontalno razstavljen sekstakord V. stopnje. Najpomembnejšo spre-

⁹ Beethoven-Schenker, Erläuterungsausgabe der letzten fünf Sonaten, 31 in dalje.

membo doživi pot od 2. k 3. basovskemu tonu, namreč od e k a. To pot premeri skladatelj sicer tako kot v ekspoziciji, tj. kromatično in postopoma navzgor, vendar jo izpolni z drugimi prehajalnimi akordi, za kar da spodbudo enharmonična zamenjava f v eis v taktih 158 do 159. Nadalje nastopi že tam, kjer je dosežen v basu končni ton a (takt 171), druga misel. Da se Beethoven odpoveduje v reprizi prvi misli, ki je praktično izpolnila izpeljavo in je zato že močno izrabljena, je jasno v celoti šele iz pomena improvizacijskega dela.

To pa spet obrača pozornost na razmerje med improvizacijo in témo v ekspoziciji. Med obema vlada tonskoprostorski odnos, ki ga sicer sproži poseben domislek, a suponira tonaliteto kot splošno. Če omejimo splošno na funkcionalno harmoniko in povezovanje vseh zvokov z osrednjo toniko, bi se lahko zdelo, da je povzročila izguba splošnega, do katere je ta čas dejansko že prišlo, le stilno spremembo, kakršne so bile številne prejšnje. Če pa priznamo, da je odvisen od njegove eksistence tudi celoten tonskoprostorski sklad, ki vključuje vodenje glasov, moramo tolmačiti njegovo izgubo, ki spodreže same korenine, kot žrtvovanje muzikalne oblike. Zato je poskus Paula Hindemitha, da reši splošno za novo glasbo, razumljiv. Vendar je tu gotovo upravičena kritika Theodora W. Adorna, da splošno ne more biti stvaritev posameznika.⁴⁰ Arnold Schönberg je poskušal nadomestiti splošno z dvanajsttonsko tehniko, ki je že postala historična. Adorno je to iluzijo zgodaj prepoznal, čeprav je, kot je mislil dialektično, hkrati zagovarjal Schönberga. Že leta 1940/41 piše: »Tako je v Schönbergovih rondojih praksa, da skladatelj prinese pri vsakem nastopu rondoja v ritmu téme novo melodično serijo, s čimer doseže učinek, ki je podoben variacijam... Dojeti pa se vsekakor ne dá nič več kot to, da so intervali k ritmu téme drugačni, kot so bili prvič; nekega smisla se iz melodične modifikacije ne dá več slišati... Najbolj nevaren pri tem je tisti način melodične približnosti, ki sicer ohranja obrise stare melodije — torej postavi ustrezno velikemu ali majhnemu skoku na analognem ritmičnem mestu tudi prav takšnega — toda le v kategorijah kot sta velik in majhen, ne da bi bilo pri tem vsaj malo važno, ali je karakteristični skok velika nona ali decima.«⁴¹ S temi besedami je nedvomljivo izražena izguba tonskega prostora in tonskoprostorskih odnosov z zakrnitvijo vsega splošnega. V istem smislu pravi tudi Rudolph Stephan, ki spada v ožji Adornov krog, naslednje: »V novi glasbi posebno žre splošno. Zato se dá najenostavneje prikazati zgodovino nove glasbe kot zgodovino razpada tradicionalne glasbene govornice«;⁴² ta glasba je privedla do tega, da so komponisti danes »praznih rok«.⁴³ Uporabljali so in še uporabljajo številne nove

⁴⁰ Adorno Th. W., Ad vocem Hindemith v Adorno Th. W., *Impromptus*, Frankfurt 1968, 70 in dalje.

⁴¹ Morthenson J. W., *Nonfigurative Musik*, predgovor: Metzger H. K., Stockholm 1966, 11.

⁴² Stephan R., *Das Neue der Neuen Musik v Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, izdal Reinecke H. P., Mainz 1969, 50.

⁴³ *ib.*, 63.

rede; vsi ti pa imajo tako kot že dvanajsttonska tehnika A. Schönberga in njegove šole značaj posebnega. Njihovo naglo izmenjavanje jih razkrinkuje kot modno pogojene. Heinz-Klaus Metzger, zagovornik »nefigurativne glasbe« govori naravnost o »brezupni serializaciji vseh parametrov zvočnega fenomena«. ¹⁴ Vsekakor si skuša poslušalec celo tam, kjer mu dozdevno zveni kaos, še vedno ustvariti nek red, pa naj bo ta še tako boren. »Cageov učenec Christian Wolff je kmalu izrazil pomembno izkustvo, ko je dejal, da se bo, pa naj se v kompozicijsko tehničnem pogledu še tako prizadevamo za porušenjem muzikalne zveze, čez nekaj časa iz vsega tega vendarle pojavila melodija.« ¹⁵ Tisto, kar označuje Nicolai Hartmann kot »umetniški čudež skladbe, ko se ustvari sredi njenega časovnega zaporedja enovitost celotne tvorbe in se ta sukcesivno napolni, zaokroži in strne v zgradbo«, ¹⁶ išče in obupno poskuša poslušalec še celo tam, kjer se tega komponist (v kolikor še zasluži to ime!) zavestno izogiba. Ali se dá v takih okoliščinah estetsko uresničiti tudi le v najbolj skromnih mejah materialno miselnost namesto dosedanjega oblikovalnega mišljenja, ki mu lahko sledimo nazaj vse skozi tisočletja, je zelo dvomljivo. Obstaja sum, da ostanemo v skrajnem primeru pri grobem akustičnem dejstvu, ki ne vodi niti k razširitvi zavesti niti h kreativnemu procesu, ampak da lahko vsak producira kot pač hoče. Pred tem pa ne varuje niti bogokletna prevzetnost kretenj obupa in absurdnega niti provokatorsko negriranje. Oboje v osnovi le zasmehuje človeka ne da bi mu pomagalo.

Znani dirigent Leonhard Bernstein je dejal nekoč v intervjuju s »Spiegrom«, da so najboljši umetniški dosežki Schönberga, Antona Weberna in Albana Berga tam, kjer najmočneje udarja na dan hrepenenje po izgubljeni tonalnosti. Neprestano je bil naziranja, da je smisel za tonalnost že v človeka vgrajen. ¹⁷ Zdi se, da mu daje glasbena zgodovina prav. Izguba splošnega je v našem času sicer nesporno in očitno pogojena po tem, da smo v eri tehnike in manipulacije v marsičem zavrgli in pokopali duševne sile, medtem ko je hrepenenje za splošnim živo in morda iz navedenih razlogov še močneje kot kadarkoli poprej. Na tem pa temelji upanje tradicije. Ta lahko dá človeku, kar mu sedanjost pridržuje in mora pridrževati kot zgodovinsko pogojena usoda. In zato se Beethovnu ne moremo odpovedati. V njegovi glasbi iščemo in odkrivamo tisto, kar potrebujemo, a v sedanjosti več ne najdemo oziroma premalo najdemo. In v tem je globlji smisel Beethovnovе umetnosti v našem času.

¹⁴ Morthenson J. W., *Nonfigurative Musik*, 9.

¹⁵ Morthenson J. W., *ib.*, 7.

¹⁶ Hartman N., *Ästhetik*, Berlin 1953, 119.

¹⁷ *Das Orchester* 15, 1967, 117.

SUMMARY

The present aesthetic situation is completely new because a self-contained musical culture, which we think of when we speak about Baroque, Classicism or Romanticism, no longer exists. Hence the question arises of the justification of the traditional cultivation of music which goes beyond historical, educational and socially representative aims. A self-contained musical culture requires a musical idiom which possesses a general fixed framework for a particular culture. Just as in grammar and syntax, there are musical systems which do not spring from any ad hoc devised convention but which arise as something general, and objective in the course of longer periods of time together with the music of the period, its types and forms. The general element is present, for instance, as types in the Maquam principle of Arabic, Persian and Turkish melodies or as modality in European mediaeval music. In a similar way, tonality, based on a principle of cadences, which implies rhythmic-metrical norms, arises in an advanced phase of polyphony. Musical ideologies with an exclusive character are founded by norms. The relationship of the particular and subjective to the general and objective qualifies the musical sense and permits us to judge the quality and originality of the music. There is no doubt that this relationship has been upset in present-day music, be it that the general has been completely or mostly absorbed by the particular, such as in avant-garde music which no longer recognizes a tonal language, or be it that the particular has fallen behind the general, such as in many parts of modern popular and light music which is degenerating into empty formulae. We no longer spontaneously receive this undisturbed relationship, although — as it seems — we cannot miss it without leaving the artistic instinct unsatisfied. This justifies the question of the particular and general. If Beethoven's work is especially appropriate for an undertaking which demands insight and objectivity, then this is because his originality has never been disputed. This is evident in Beethoven not only in his thematic invention and motivic work, but, in the widest sense, in every impuls of creation which the general receives from the particular. Tonality and the rhythmic accents which are bound with it, personify that general quality which enters into a fertile interrelation with the particular subjective element of a work of art, and by which it proves itself to be such. The symbiosis refers to all strata, from the smallest musical element to the total form. The general element participates in the same way to the construction of motif, phrase, theme and period as in the realisation of tone-space relations, which result from the unity of counterpoint and harmony. These react most sensitively to a disproportion of both categories. Thematic-motivic contexts are still feasible even in disappearing or completely absent tonality, but tone-space connections are no longer possible. They are the surest criterion for an understanding between the general and the particular.

The way the work can be bound to a tonal order as a general phenomenon by means of motivics as the particular in each case is illustrated in several examples from Beethoven's piano sonatas. The effectiveness of pivotal tones, which require motivics but which are not identical with them, becomes obvious. The anchoring of motivics in tonal space seems — when superficially considered — to impose restrictions on the composer, but in reality it allows him to link on an otherwise unattainable profusion of structural connections. Pivotal tones reveal the idea of a frame-

work. This idea strives for a tonal realisation. It could be demonstrated by the principle of variation which is only possible because it conceals a theme behind its external appearance.

New music, however, is threatened by the loss of order in tonal space. This danger was recognised by Paul Hindemith, and Arnold Schoenberg tried to overcome it by means of dodecaphony. Yet all more recent systems of order have a character of particularity and approach arbitrariness and chance. The loss of a general element in our time is indisputably and obviously conditioned by a far-reaching displacement and suffocation of spiritual forces in the age of technology and manipulation, but the longing for this is as real as ever. On this rests the change of tradition and our love for Beethoven, which as yet has not been shattered by any kind of manipulation.

GOSTOVANJE IGRALSKE DRUŽBE CARLA MEYERJA
V MARIBORSKEM GLEDALIŠČU

Manica Š p e n d a l (Maribor)

V sezonah 1840/41 in 1841/42 je gostovala v mariborskem gledališču igralska družba Carla Meyerja. Predstave gostujočih gledaliških družb, domačega Diletantskega društva pa tudi koncertni nastopi in druge kulturne prireditve so bile v obdobju od 1806 do 1852 v kaj neprimernem prostoru — v opuščeni cerkvi sv. Duha, ki je stala na mestu današnje pošte I na Slomškovem trgu 10.¹

Iz virov je razvidno, da Carl Meyer, ki je imel enterprizo v mariborskem gledališču v omenjenih dveh sezonah, ni identičen s slovitim komikom in gledališkim direktorjem Carlom Meyerjem (roj. l. 1750), ustanoviteljem dunajskega Theatra in der Josefstadt (l. 1788), ker je le-ta 13. V. 1930 umrl v 80. letu starosti.² Skoraj gotovo pa je Carl Meyer, ki je gostoval v letih 1840/41 in 1841/42 v Mariboru, isti impresarij, ki je imel dvakrat enterprizo v zagrebškem gledališču, v sezonah 1830—1834 in 1838/39, kar potrjuje primerjava nekaterih njegovih uprizoritev v mariborskem oziroma v zagrebškem gledališču kot npr. del F. Raimunda in J. Nestroya.³

¹ Že konec 18. stol. so po nalogu cesarja Jožefa II. nekatere opuščene mariborske cerkve sekularizirali — med njimi tudi cerkev sv. Duha v Cerkvni ulici (Kirchgasse) pri tedanji bolnišnici, t. j. na prostoru današnje pošte I na Slomškovem trgu 10. V njej je delovalo mariborsko gledališče od 1806 do 1852. Vladimir Kralj opisuje v svojem prispevku »Preteklost mariborskega gledališča« podobo nekdanjega mariborskega gledališkega hrama takole: »Poslopje je bilo mračno in že v razpadanju. Gledališki prostor se je bočil nad nekdanjimi grobnicami, med katerimi so domovale podgane. Mesta je bilo v njem za 300 oseb, parter in lesena galerija, ki so jo nosili leseni stebri, sta štela 104 sedeže. Oder je bil tako nizek, da so igralci s čelom zadevali ob njegov oboj in jim pri viteških igrah ni bilo videti vihrajočih perjanic«. Gl. Kralj V., Preteklost mariborskega gledališča, Kronika slovenskih mest IV, 1937, str. 14.

² Prim. Rommel O., Die Alt Wiener Volkskomödie, Wien 1952, str. 425; Kosch W., Deutsches Theater Lexikon II, Klagenfurt 1960, str. 1394.

³ Prim. Breyer B., Das Deutsche Theater in Zagreb 1780—1840, Zagreb 1937, str. 74 in 82.

Meyerjeva gledališka družba je bila od dotedanjih najkvalitetnejša tako glede programa kakor tudi glede reprodukcije. Da v Mariboru njegovo ime že pred enterprizo ni bilo ravno neznano, spoznamo iz besed gledališkega poročevalca R. Puffa v *Aufmerksamam*: »Velik sloves, ki ga uživa sedANJI podjetnik tukajšnjega gledališča Carl Meyer kot človek in direktor, bo nedvomno spoznala tudi naša, za umetnost zainteresirana publika.«⁴

Jasno je, da se Meyerjeva prizadevanja glede repertoarja v Mariboru niso mogla razvijati v enaki smeri kot v Zagrebu, kjer je uvrstil v sporede tudi pomembnejša operna dela. V Mariboru so mogla biti na programu le odrska dela, ki so ustrezala miselnosti in zahtevam provincialnega občinstva. To so bili razni igrokazi s petjem, veseloigre ipd. V začetku sezone 1840/41 je Meyer med drugim uprizoril *Die magische Eilwagenreise durch die Komödienwelt*,⁵ *quodlibet* v šestih delih J. Nestroya; *Das Turnier zu Kronstein*,⁶ veliko romantično veseloigro v petih dejanjih F. von Holbeina, in *Christina, Königin von Schweden*,⁷ lirično tragedijo v treh dejanjih P. A. Wolffa.

Z začetkom leta 1841 se je stanje v Meyerjevi družbi kvantitativno in kvalitativno še nekoliko izboljšalo s prihodom dveh novih članov *Materne* in *Olefkega*.⁸ V spored je Meyer med drugim uvrstil tudi

⁴ Prim. *Der Aufmerksame*, 1840, št. 151, str. 4.

⁵ Prim. *Der Aufmerksame*, 1840, št. 156, str. 4. Skladatelj v poročilu ni omenjen. K večini Nestroyevih del je napisal glasbo Adolf Müller sen., vendar pa v nadrobnejšem seznamu Müllerjevih del. A. Bauerja (*Verzeichnis der Theaterkompositionen von Adolf Müller sen.*) to delo ni navedeno.

⁶ Prim. *Der Aufmerksame*, 1840, št. 156, str. 4. Skladatelj v poročilu ni naveden. F. Hadamowsky označuje *Das Turnier zu Kronstein* oder *Die drey Wahrzeichen* kot veliko romantično veseloigro — spektakel v petih dejanjih F. von Holbeina z glasbo Andreasa Scutte; prva izvedba je bila 7. VI. 1834 v *Theatru in der Leopoldstadt*. Andreas Scutta je naveden v delu *Die Alt Wiener Volkskomödie* O. Rommela le kot eden vidnejših igralcev dunajskega gledališča *Theater in der Leopoldstadt* v 30. letih prve pol. 19. stol. Kot skladatelj ni omenjen v leksikalni literaturi. Pisal je priložnostno tudi glasbo k odrskim delom kot npr. k Raimundovi pravljici *Moiasur's Zauberflucht*. Prim. Hadamowsky F., *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781—1860*, Wien 1934, str. 265; Rommel O. ib., str. 748; Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II*, Ljubljana 1959, str. 274.

⁷ Prim. *Der Aufmerksame*, 1840, št. 156, str. 4. *Christina, Königin von Schweden* (*Cristina, di Svezia*) je omenjena v Stiegerjevem opernem leksikonu kot opera v treh dejanjih z imeni manj znanih ital. skladateljev (iz l. 1836), ki pa je ostala nedokončana. V katalogu glasbene zbirke dunajske Narodne knjižnice (*Musiksammlung der Nationalbibliothek*) pa je omenjena kot *Christina di Swezia, tragedia lirica di Felice Romani*, posta in *musica di S. Thalberg, la rappresentazione nel Teatro di Corte a Porta Carinzia*, la primavera 1855. Prim. Stieger F., *Opernlexikon*, ms., 1934, ÖNB, S. M. 8960, str. 212; *Katalog der Abendländischen Handschriften der ÖNB Wien* 1965.

⁸ Prim. *Der Aufmerksame*, 1841, št. 8, str. 4.

dve znani, v tem času na vseh avstrijskih odrih zelo priljubljeni burki in eno romantično igro: 3. januarja 1841 *Der Kirchtage in Petersdorf* oder *Die beyden Nachtwächter*,⁹ lokalno burko v dveh dejanjih K. Meisla z glasbo W. Müllerja; 6. januarja 1841 *Preciosa* oder *Das spanische Zigeunermädchen*, romantično igro v štirih dejanjih P. A. Wolffa z glasbo C. M. von Webra, in to v korist igralke Amtmannove; ¹⁰ 28. januarja 1841 *Die falsche Primadonna* oder *Catalanis Triumfeinzug* in *Krähwinkel*, komično opereto v dveh dejanjih A. Bäuerla z glasbo W. Müllerja — v korist igralca Langa. Ob koncu prvega dejanja je orkerster, pomnožen s člani Diletantskega društva; s solistom A. Langom izvedel veliko bravurozno arijo princeze iz komične opere *Jean de Paris* F. Boiëldieuja, quodlibet s spremljavo kitare, arijo *Una voce poco fa* iz opere *Seviljski brivec* G. Rossinija ter finale iz opere *Sonnambula* V. Bellinija.¹¹ Meyer je bil eden prvih impresarijev, ki so v Mariboru kljub težkim materialnim razmeram in celo kljub okusu občinstva vsaj občasno predstavili tudi tehtnejša dela; to dokazuje predvsem uprizoritev *Webrove Preciose*. Ta se je prav zaradi *Webrove glasbe*, ki sodi med najpomembnejše stvaritve, kar jih je Weber

⁹ Prim. MPA, (Mariborski pokrajinski arhiv), zbirka vabil na prireditve 1790—1949, mapa Mestno gledališče Maribor, vabila in plakati 1798; *Der Aufmerksame*, 1841, št. 8, str. 4. *Der Kirchtage in Petersdorf* oder *Die beyden Nachtwächter* je na lepaku omenjena kot podeželska burka v dveh dejanjih K. Meisla in z glasbo W. Müllerja; prva izvedba je bila 21. VIII. 1819 v *Theatru in der Leopoldstadt*. Prim. Bauer A., *Oper und Operette in Wien, Graz — Köln* 1955, str. 57; Rommel O., *ib.*, str. 4.

¹⁰ Prim. MPA, zbirka vabil na prireditve 1790—1839, mapa Mestno gledališče Maribor, vabila in plakati 1798; *Der Aufmerksame*, 1841, št. 8, str. 4.

¹¹ Prim. MPA, zbirka vabila na prireditve 1790—1839, mapa Mestno gledališče Maribor, vabila in plakati 1798. *Die falsche Primadonna*, prvoten naslov *Die falsche Catalani* je burka v dveh dejanjih A. Bäuerla in z glasbo I. Schusterja, ki vsebuje satirično ost proti pretirani slavi in čašenju tedanje slovite pevke Angelice Catalani. Ker je cenzura prepovedala prvotni naslov burke, so dejanje prestavili v *Krähwinkel* ter delo imenovali *Die falsche Primadonna in Krähwinkel*; prva izvedba je bila 18. XII. 1818 v *Theatru in der Leopoldstadt*. Na mariborskem lepaku je delo naslovljeno *Die falsche Primadonna oder Catalanis Triumfeinzug in Krähwinkel* A. Bäuerla z označbo komična opereta v dveh dejanjih, z glasbo W. Müllerja. Verjetno gre za glasbo, ki jo je Müller napisal k čarobni igri *Die Fee in Krähwinkel* kot posebnemu delu h glavni burki *Die falsche Primadonna*, in ki ga F. Hadamowsky označuje kot čarobna igra s petjem v dveh dejanjih, A. Bauer pa celo kot čarobna opera; prva izvedba je bila 27. X. 1826 v *Theatru in der Leopoldstadt*. V uvodu poudarja avtor teksta A. Bäuerle, da burka nima lokalnega značaja, saj so jo predvajali kot nemško igro že v Leipzigu, Hamburgu, Bratislavi, Münchnu, Frankfurtu in Magdeburgu. K istemu delu je pozneje (l. 1850) napisal glasbene točke tudi A. Müller sen. Prim. Rommel O., *ib.*, str. 753; Hadamowsky F., *ib.*, str. 129; Bauer A., *Oper und Operette in Wien*, str. 321; Bauer A., *Verzeichnis der Theaterkompositionen von A. Müller senior, ms.*, WSB, J. Nr. 67519.

ustvaril na področju scenske glasbe k dramskim delom, ohranila do danes in je bila uprizorjena na vseh večjih evropskih odrih.¹²

Z omenjenima dvema burkama je Meyer mariborski publikli razmeroma pozno predstavil glasbo Wenzla Müllerja, v času od zadnjega desetletja 18. stol. in v prvih desetletjih 19. stol. najpopularnejšega predstavnika dunajskega singspiela, katerega dela so zlasti v prvih desetletjih prejšnjega stoletja prevladovala na odrih avstrijske mo- narhije.¹³

¹² Preciosa ali Das spanische Zigeunermädchen je romantična igra, ki jo je po zgradbi M. Cervantesa La Gitanella napisal P. A. Wolff. Glasbene točke je skomponiral na pobudo grofa K. von Brühla C. M. von Weber (prva izvedba je bila l. 1821 v Berlinu). K istemu delu je napisalo glasbo več skladateljev: C. Eberwein (l. 1811), J. P. C. Schulz (l. 1812) in I. von Seyfried (l. 1812). Njihovo glasbo pa so kmalu prenehali izvajati, medtem ko se je Webrova scenska glasba k temu delu zaradi svoje umetniške prepričljivosti ohranila do danes. Zaradi obveznosti, ki jih je imel kot kapelnik v opernih gledališčih v Wroclawu (Breslau), Pragi in Dresdenu ter zaradi dobrih stikov, ki jih je gojil z gledališči v Stuttgartu, Münchnu in Berlinu, je Weber moral napisati kdaj pa kdaj tudi priložnostno glasbo h kakemu odrskemu delu. Od teh je glasba k Preciosi, kot že omenjeno, najpomembnejša tovrstna stvaritev. Komponirati jo je začel neposredno po operi Der Freischütz, in to maja in junija 1820. Glasba k Preciosi vsebuje 12 točk: koračnice, plese, zборе in pesmi, v katerih je Weber umel izvrstno poustvariti značilen španski ciganski kolorit. V skladu z vsebino in okoljem igre je umel pričarati špansko deželo in življenje ciganov. S to glasbo je Weber kot prvi skladatelj pokazal, še bolj kot v nekaterih prejšnjih delih (glasba k Schillerjevi Turadont, opera Abu Hasan in nekatere manjše instrumentalne skladbe), velik smisel za nacionalno glasbo tujih narodov. Sočasno pa se je naslonil tudi na domačo narodno tvornost, in sicer na značilno nemško romantiko gozda, kot kažejo zborovske točke (št. 6) »Im Wald«, (št. 9) »Die Sonn erwacht«, pa tudi pesem Preciose »Einsam bin ich, nicht alleine« je napisana povsem v nemškem ljudskem duhu. Da se je Weber tudi sam zavedal pomena tega odrskega dela, je razvidno iz pisma, ki ga je l. 1820 pisal grofu Brühlju, v katerem je med drugim dejal: »Das ist ein schweres und bedeutendes Stück Arbeit, über eine halbe Oper«. Prim. Bauer A., Oper und Operette in Wien, str. 79; Loewenberg A., Annals of Opera 1597—1940, Cambridge 1943, str. 671; MGG XIV, str. 309 (A. A. Abert); Kroll E., Carl Maria von Weber, Potsdam 1934, str. 114—117.

¹³ Wenzel (Vaclav) Müller (1767—1835) je deloval skoraj 50 let kot kapelnik in skladatelj v Theatru in der Leopoldstadt in je tako njegovo ustvarjalno delo tesno povezano z razvojem te ustanove, saj je napisal glasbo za okrog 250 odrskih del 30 različnim avtorjem, med drugim A. Bäuerlu, K. Meislu, A. Gleichu, L. Huberju, J. Perinetu in K. F. Henslerju, s katerimi je veliko sodeloval. Najboljše prispevke pa je ustvaril ob koncu svojega skladateljskega delovanja k delom F. Raimunda. Kljub temu, da njegova dela ne sodijo med večje umetniške stvaritve, velja naglasiti njegov delež za razvoj avstrijskega ljudskega gledališča. Poseben razvojni pomen imajo njegovi komični singspieli in parodirane operete, ki pomenijo prehod od singspiela do dunajske operete. Njegovo ime so sicer kmalu pozabili, melodije pa v narodnih pesmih živijo še danes, npr. »Kommt ein Vogel geflogen«, »So leb denn wohl, du stilles Haus«, »Wer nie einen rausch gehabt« idr. Prim MGG IX., str. 568—569 (A. Würz); Krone W., Wenzel Müller, Wien 1906, str. 19; Keller O., Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Leipzig — Wien — New York 1926, str. 81.

Carl Meyer je s svojo igralsko družbo predstavil mariborskemu gledališkemu občinstvu tudi dva najslavnejša dunajska ljudska dramatika F. Raimunda in J. Nestroya; uprizoril je dve njuni pomembnejši deli: Nestroyevo burko *Der böse Geist Lumpacivagabundus* oder *Das liederliche Kleeblatt*¹⁴ (januarja 1841) in Raimundovo pravljico *Der Verschwender*¹⁵ (februarja 1841).

¹⁴ Prim. *Der Aufmerksame*, 1841, št. 8, str. 4. Natančen datum uprizoritve ni znan. Poročilo je datirano z 19.1.1841. *Der böse Geist Lumpacivagabundus* ali *Das liederliche Kleeblatt* je čarobna komična burka v treh dejanjih J. Nestroya, h kateri je napisal glasbo A. Müller sen.; prva izvedba je bila 11. IV. 1833 v Theatru an der Wien. Johann Nestroy (1801—1862) je po svoji pevski karieri, ko je z uspehom nastopal kot basist (angažma v dunajski Dvorni operi, gostovanja v Amsterdamu, Hamburgu, Hannoveru, Leipzigu, Dresdenu, Gradcu in Brnu), začel l. 1831 svojo drugo kariero kot igralski komik v Theatru an der Wien, kamor ga je bi poklical tedanji direktor Karl Carl ter ga angažiral kot tretjega komika poleg sebe in Wenzla Scholza. K. Carl je tedanji repertoar sestavljal iz parodij, quodlibetov, romantičnih iger, veseloiger, ljudskih pravljič, čarobnih iger ipd., glavni poudarek pa je dal takrat zelo priljubljenim parodiranim burkam s petjem. Prav Nestroy je v tistem času še dokaj pomanjkljivi tovrstni literaturi prispeval dela trajnejše vrednosti. Svoj prvi uspeh na tem področju je imel prav z burko *Der böse Geist Lumpacivagabundus* l. 1833. Z njim se je pričela tako imenovana »Nestroyeva era«, trajala pa je tri desetletja. *Lumpacivagabundus* je tudi prva Nestroyeva burka, ki je izšla v tisku (Dunaj l. 1833); v njej se je avtor naslonil na novelo K. Weisflogsa. (Delo pri prvi izvedbi ni uspelo, ampak šele pri tretji uprizoritvi; pozneje so ga prevedli tudi v angleški, francoski, ruski, češki in madžarski jezik). Glasbo k *Lumpacivagabundusu* je napisal A. Müller sen., ki je v letih 1832—1847 zložil glasbene točke k več kot polovici Nestroyevih del. Ko je začel s tem delom, je bil že priznan skladatelj ljudske gledališke glasbe. V *Lumpacivagabundusu* ima glasba še pomembno mesto; tako je tudi v vseh zgodnejših Nestroyevih čarobnih igrar, parodijah, večdelnih quodlibetih ter burkah do l. 1840. Zato imajo značaj singspiela in vsebujejo arije, zborovske odlomke, duete, tercete, kvartete, melodrame, tu in tam tudi večje ansamble. Zelo pomembni so še quodlibeti, ki so komponirani za solo, ansambel ali zbor. Ti povezujejo znane melodične odlomke iz oper ali singspielov s samostojnimi odlomki skladatelja. V quodlibetih je Nestroy posebno rad vstavljal melodične odlomke iz Mozartove opere *Čarobna piščal*, v kateri je nekoč kot basist v vlogi Sarastra z velikim uspehom nastopal. Tudi quodlibet v *Lumpacivagabundusu* vsebuje arijo Sarastra, pri čemer melodija ni parodirana (»In diesen heil'gen Hallen...«). V tem delu je tudi zelo učinkovita Müllerjeva glasba, ki je napisana čisto v ljudskem duhu, tako npr. quodlibet tercet z zborom. Ta ima poleg opernih odlomkov še dvoje ljudskih napevov in nekaj izvornih Müllerjevih melodij. Prim. Bauer A., *Oper und Operette* in Wien, str. 13; Bauer A., *Die Musik in den Theaterstücken J. Nestroys*, Wien, 1935, str. 101—114; Szmolyan W., *Sternenstunden im Theater an der Wien 1801 bis 1830, Theater und Schauspiel*, ÖMZ 1962, Sonderband, str. 26; Rommel O., *Gesammelte Werke J. Nestroy*, Wien 1948, I, str. 575; Wurzbach C., *Biographisches Lexikon XX*, str. 208; Kosch W., *ib.*, I, str. 1619.

¹⁵ Prim. *Der Aufmerksame*, 1841, št. 18, str. 4. *Der Verschwender*, originalna čarobna pravljica v treh dejanjih je zadnje in najpomembnejše tovrstno delo Ferdinanda Raimunda; prva izvedba je bila 20. II. 1834 v Theatru in der Josefstadt. Glasbo k *Verschwenderju* je napisal Konrad (din) Kreutzer (1780—1849), predstavnik lirične romantične opere v prvi polovici 19. stol. Kreutzer je bil tipični eklektik in v njegovih skladbah

Če izvzamemo v začetku sezone izveden manj znan Nestroyev quodlibet *Die magische Eilwagenreise durch die Komödienwelt*, je to po doslej dosegljivih podatkih v časopisju oziroma ohranjenih lepakih prvo srečanje z omenjenima znamenitima dramatikoma. Njuna dela so zaradi svoje izvirnosti in duhovitosti, pri kateri večkrat ne manjka aluzij na sodobne politične in socialne razmere, še danes sveža ter skoraj po 150 letih prav tako kot nekaj zabavajo avstrijsko gledališko občinstvo.

Sočasno se je publika seznanila tudi z glasbo Adolfa Müllerja sen.,¹⁶ v tedanjem času izredno priljubljenega skladatelja glasbenih parodij, singspielov, vaudevillov idr., ki so bila dalj časa na programih vseh štirih dunajskih, pa tudi drugih provincialnih avstrijskih gledališč.

Avtor članka *Das Stadt-Theater in Marburg* (E. H.) ter V. Kralj v svojih prispevkih v mariborskem gledališču trdita, da je J. Nestroy — prav tako kot njegov veliki igralski sodobnik W. Scholz — nekaj časa gostoval tudi v mariborskem gledališču.¹⁷ Verjetno sta sklepala, da je bilo to v času, ko je Nestroy v prvem razdobju svoje gledališke

(samospevi, odrska dela) so očitni vplivi Mozarta, Beethovna, Schuberta in Webra. Dasi je napisal 30 glasbeno scenskih del, sta se do danes na sporedih ohranili le dve: opera *Das Nachtlager in Granada* in glasba k Raimundovemu *Verschwenderju*. Pri prvi izvedbi *Verschwenderja* je v vlogi Valentina z velikim uspehom nastopil sam F. Raimund. Tudi znamenita pesem o obličju »*Da streiten sich die Leut' herum*« je zložil Raimund in ne Kreutzer. Prim. Rommel O., *Die Grossen Figuren der Alt Wiener Volkskomödie*, Wien 1946, str. 37; Rommel O., *Ferdinand Raimund, Gesammelte Werke*, Wien 1962, str. 519; MGG št. VII, str. 1778—1779 (W. Rehm); Gregor J., *Schauspielführer*, Stuttgart 1953, str. 96—97; Reclams *Opernführer* Stuttgart 1957, str. 105.

¹⁶ Adolf Müller sen. (1801—1886) je bil eden najpopularnejših in najplodovitejših skladateljev ljudske gledališke glasbe. V času svojega delovanja kot kapelnik in skladatelj v Theatru an der Wien in Theatru in der Leopoldstadt je zložil glasbo k nič manj kot 660 odrskim delom (okrog 4418 glasbenih točk.) Med drugim tudi k stvaritvam K. Elmarja, K. Haffnerja, J. F. Berga in A. Langerja. Posebno se je proslavil s scensko glasbo, ki jo je napisal k Nestroyevim delom — podobno kot W. Müller k Raimundovim — in pozneje k Anzengruberjevimi kmečkim burkam. Njegova velika popularnost se kaže tudi v tem, da so njegove opere, operete, singspiele, glasbene paradije, melodrame, vaudevilli in burke dolgo prevladovali na sporedih štirih dunajskih gledališč in je pogosto celo nanoslo, da so isti večer kar v dveh ali več gledališčih izvajali njegovo glasbo. Nič manj priljubljene niso bile njegove glasbene stvaritve na drugih podeželskih odrih, zlasti v Mariboru je bil malone stalen gost. Njegove skladbe so sicer po zgradbi zelo enostavne (pri začetnih delih so očitni vplivi skladateljev singspiela, pa tudi nekaterih italijanskih in francoskih opernih ustvarjalcev prve polovice 19. stol.), kažejo pa na dobro obvladnje kompozicijske tehnike, zlasti izrazito sposobnost vživljanja v različne scenske situacije in razpoloženja. Prim. MGG IX, str. 849—850 (A. Weinmann); Bauer A., *Die Musik in den Theaterstücken J. Nestroys*, str. 68, 180, 243 do 245; *Verzeichnis der Theaterkompositionen von Adolf Müller senior*, Ms., Stadtbibliothek Wien, WSB, J. Nr. 67519.

¹⁷ Prim. E. H., *Das Stadt-Theater in Marburg*, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten*, Marburg 1898, V., str. 13; Kralj V. ib., IV., str. 15.

dejavnosti kot pevec nekaj časa (v sezoni 1825/26) gostoval tudi v graškem gledališču. V razpoložljivem gradivu ni osnove, da bi to lahko zanesljivo trdili.

Razen omenjenih del je Meyerjeva gledališka družba v tej sezoni uprizorila še vrsto manj pomembnih del, ki so jih sicer tedaj večkrat uvrščali v sporede, danes pa so zvečine pozabljena. Od teh je z glasbeno spremljavo uprizorila (januarja 1841) *Die Malheure*,¹⁸ lokalno burko Liebreicha z glasbo (?); *Hinko der Freiknecht*,¹⁹ igro C. Birch-Pfeifferjeve z glasbo A. Müllerja sen. in *Das Gespenst auf der Bastei*,²⁰ lokalno komično burko v dveh dejanjih K. Meisla z glasbo F. Volkerta.

V marcu 1841, pred svojih odhodom v Ptuj (kjer je v spomladanski sezoni gostovala), se je igralska družba C. Meyerja pomnožila še s tremi člani: Majettyjem iz Stanovskega gledališča v Ljubljani in igralko ter igralcem Herzinger iz zagrebškega gledališča.²¹

Na sporedu so bila predvsem Shakespearova dramska dela (Ukročena trmoglavka), Kleista (*Kätchen von Heilbronn*) Schillerjeva (*Devica Orleanska*)²² in manj znani igrokazi, izmed katerih tudi naslednji z glasbeno spremljavo: *Das Zauberrütchen oder Die Liebhaber als Bettelmusikanten*,²³ čarobno burko v treh dejanjih J. B. Freya z glasbo

¹⁸ Prim. Der Aufmerksame 1841, št. 8 str. 4; skladatelj ni omenjen.

¹⁹ Prim. Der Aufmerksame, 1841, št. 8, str. 4; skladatelj v poročilu ni naveden. *Hinko der Freiknecht* je le del romantične igre *Gaugraf Philipp, genannt der Wilde, und Hinko der Freiknecht* v petih dejanjih s predigro (*Das Testament*) — tekst C. Birch-Pfeifferjeve, h kateri je glasbene točke napisal A. Müller sen. l. 1834; prva izvedba 8. III. 1834 v Theatru an der Wien. Prim. Bauer A., *150 Jahre Theater an der Wien, Zürich — Leipzig — Wien 1952*, 338; Bauer A., *Verzeichnis d. Theaterkomp. v. A. Müller sen.*

²⁰ Prim. Der Aufmerksame, 1841, št. 8, str. 4; prva izvedba te burke je bila v Theatru in der Leopoldstadt 1. X. 1819. Skladatelj glasbe k tej igri, ki v poročilu ni naveden, je Franz Volkert (1778—1845). Sodi sicer med manj pomembne skladatelje komičnega dunajskega singspiela, a poleg W. Müllerja med najplodovitejše, saj je napisal kot kapelnik Theatra in der Leopoldstadt v razdobju od 1810—1829 okrog 150 singspielov, pantomim in burk. Posebno pogosto sta bili izvedeni »Der Kampf mit dem Riesendrachen« in »Der Kampf mit Amazonen«. Prim. Keller O., *ib.*, str. 82; *MGG XIII*, str. 1920 (K. M. Pisarowitz).

²¹ Prim. Der Aufmerksame, 1841, št. 41, str. 4.

²² Prim. Der Aufmerksame, 1841, št. 41, str. 4. Glasbena spremljava v poročilu ni navedena. Glasbene točke za Schillerjevo *Devico Orleansko* je l. 1811 zložil I. v. Seyfried; prva izvedba je bila v Theatru an der Wien 28. X. 1811. Od l. 1838 dalje so predstavljali *Devico Orleansko* z glasbo A. Müllerja sen. Prim. Bauer A., *150 Jahre Theater an der Wien*, str. 390. Ima pod istim imenom označeno opero, ki jo je napisal F. Volkert (prva izvedba l. 1817 v Theatru in der Leopoldstadt; Prim. Bauer A., *Oper und Operette in Wien*, str. 52).

²³ Prim. Der Aufmerksame, 1841, št. 41, str. 4. V poročilu *Das (Die) Zauberrütchen (Wunderrütchen) oder Die Liebhaber als Bettelmusikanten* je to delo navedeno kot velika komična čarobna burka s petjem v treh dejanjih — tekst J. B. Frey; pisec Bauer dodaja, da gre verjetno za predelavo Freyeve čarobne igre *Die Wunderrosen (oder Die Brunnenkur des Hexenkönigs)*. Kot skladatelja omenja A. Müllerja sen. (prva izvedba je bila 2. XII. 1831 v Theatru an der Wien).

A. Müllerja sen. in Guido von Waldau oder Die Verwechslung,²⁴ igra v petih dejanjih J. N. Vogla z glasbo P. J. Riotte.

V sezoni 1841/42 je v mariborskem gledališču spet vodil predstave Carl Meyer s svojim gledališkim ansamblom, h kateremu so se pridružili tudi novi člani.²⁵ Podatki o tej sezoni so znatno skromnejši kot o pretekli (1840/41), vendar je iz njih razvidno, da so na sporedu prevladovale manj pomembne burke in parodije. O glasbenih prireditvah v gledališču je iz te sezone ohranjen samo en lepak in to o deklamatorično glasbeni akademiji, ki jo je Meyer 29. XII. 1841 pripravil s sodelovanjem solista Petra Singerja ter novega člana družbe igralca in pevcu Osinskega.²⁶

Zanimanje za gledališke predstave je v sezoni 1841/42 očitno upadlo, kar pripisuje gledališki poročevalec pomanjkanju podpore, ki so je gledališke družbe v provincialnih krajih znatno v manjši meri »deležne« kot v večjih mestih. Zato kljub prizadevanju direktorja in članov ne morejo nuditi kvalitetnejšega sporeda, kot bi nekateri zahtevnejši obiskovalci želeli in pričakovali.

Če jo presojamo s stališča vrednosti glasbenega in dramskega repertoarja, je bila Meyerjeva enterpriza (če izvajamo sezono 1841/42) glede na relativno obsežen in kvaliteten sestav uprizorjenih del najpomembnejša v prvi polovici 19. stoletja. V tako majhnem mestu, kot je bil tedaj Maribor, nikakor ne moremo ocenjevati gledališkega repertoarja s takega vidika kot sporede večjih gledališč, npr. ljubljanskega, celovškega ali zagrebškega, kaj šele velikih opernih in dramskih institucij. Poleg tega je bil Maribor zaradi prevelike bližine Gradca v drugačnem položaju kot prej omenjena mesta, ki so kljub tedanjemu značaju province predstavljala večja kulturna središča, v katerih se je gledališko življenje intenzivneje razvijalo kot v Mariboru. Torej moramo imeti pri presoji kulturne dejavnosti in seveda tudi gledališkega repertoarja drugačna merila. Zato izpričujejo uprizoritve Webrove Preciose, W. Müllerjevih operet oziroma singspielov ali Schillerjevih, Kleistovih, Shakespearjevih pa tudi pomembnejših Nestro-

²⁴ Prim. Der Aufmerksame, 1841, št. 41, str. 4. Skladatelj v poročilu ni omenjen. Napisal pa je glasbene točke k igri Guido von Waldau ali Die Verwechslung (tekst J. N. Vogla), skladatelj Philipp Jakob Riotte (1776 do 1856), ki je deloval od 1808 na Dunaju — sprva v Theatru am Kärntner- tor, od 1818 pa kot dirigent v Theatru an der Wien. Sodi med manj pomembne, danes že pozabljene skladatelje odrske glasbe v prvi polovici 19. stol. Njegova dela (opere, singspieli, baleti idr.), so skupno z deli J. Seyfrieda in W. Müllerja imela določen pomen v razvoju dunajske klasične operete. Prim. MGG, XI, str. 346—347 (F. Goebels).

²⁵ Prim. Der Aufmerksame, 1841, št. 156, str. 3 ter 1842, št. 25, str. 4.

²⁶ Prim. MPA, zbirka vabila na prireditve 1790—1939, mapa Maribor gledališče v l. 1820—1860. Akademija je imela bolj zabaven značaj in so bile tudi glasbene točke primerno sestavljene. Pri solistu Osinskem pa gre verjetno za istega pevca in igralca — basista Karla Josefa Osinskega, ki je v sezoni 1831/32 nastopal v Ljubljanskem Stanovskem gledališču. Prim. Sivec J., Opera in njena reprodukcija v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861, inaug. disertacija, rkp., Ljubljana 1966, str. 259.

yevih in Raimundovih del resne ambicije in prizadevnost impresarija Carla Meyerja, da z izborom kvalitetnih dramskih in glasbeno scen-
skih stvaritev iz starejše in sodobne literature vsaj nekoliko dvigne
tedanjo raven gledališča nad provincialno povprečje.

SUMMARY

The theatre company of impresario Carl Meyer hired the Maribor theatre for the 1840/41 and 1841/42 seasons. This Carl Meyer is not to be confused with the famous comedian and theatre director Carl Meyer (1750—1830) who founded the Viennese Theater in der Josefstadt in 1788.

Maribor in those days was a small provincial town which, because of the nearness of Graz, was in a different situation from Ljubljana, Klagenfurt and Zagreb. In spite of a certain provincial character these cities represented bigger cultural centres in which theatrical life could develop more intensively than in Maribor, which did not even have a suitable theatre building. Therefore when discussing the theatrical repertoire of Maribor we have to employ different standards from those applying to more important dramatic and operatic institutions. According to these facts the repertoire of Meyer's company surpassed the programmes of other guest theatre companies in the first half of the 19th century. It was relatively rich and extensive and comprised literarily and musically important works (Weber's *Preciosa*, W. Müller's operettas and singspiels, Shakespeare, Schiller and Kleist as well as Nestroy's and Raimund's works), which could be found on the programmes of greater contemporary European theatres.

NEKATERE POSEBNOSTI VOKALNE MELODIKE
VATROSAVA LISINSKEGA

Prispevek k analizi njegovega stila

Koraljka K o s (Zagreb)

Na umetniško vrednost in zgodovinski pomen vokalnih del Vatroslava Lisinskega, še posebej njegovih samospevov, je naša strokovna literatura že nekajkrat opozorila.¹ Ta dela zbujejo posebno zanimanje tudi kot glasbeno gradivo, v katerega ozkem okviru se najbolj razodeva umetniški temperament in ustvarjalna fiziognomija Lisinskega. Večinoma najdemo v njih tudi vrsto analognih in značilnih izraznih elementov, ki bi jih lahko definirali kot relevantne osebne komponente njegovega stila.

Če jih gledamo kot celoto, samospevi Lisinskega ne kažejo znatnejših medsebojnih kontrastov v glasbeni fakturi. Zgrajeni so pretežno v klasičnem formalnem okviru in prodro le redko v sfero harmonije, ki je najznačilnejši element zrele romantike. Vendar ustvarja Lisinski tudi v razmeroma tako ozkih okvirih, za katere se je odločil po svoji ustvarjalni afiniteti in umetniškem temperamentu, bogato diferencirano skalo glasbene vsebine, ki pokaže vso mnogoplastnost šele pri nadrobni analizi. Kajti vokalne kompozicije Lisinskega razodevajo pravega miniaturista: njihova izraznost je v fino niansirani igri detajlov, v diskretnem utripanju strnjjenih motivičnih obratov. Prav take nadrobnosti, ki so najbolj pogoste in očitne v melodični liniji vokalnega parta, dajejo njegovemu glasbenemu izrazu izrazito osebni pečat. Zato bomo na nekatere opozorili.²

Značaj vokalne melodike Lisinskega je v celoti pogojen po splošnem klasično-zgodnjeromantičnem okviru njegovega stila. Ta v osnovi

¹ Županović L., Vatroslav Lisinski, Zagreb 1969, 132—238; Kučukalić Z., V. Lisinski i jugoslovenska solo-pjesma u prvoj polovini 19. vijeka, Zvuk, 1969, št. 96—97, 293—296; Kos K., Hrvatska ujetnička popijevka od Lisinskog do Berse, RAD JAZU, knj. 339, Zagreb 1965, 335—392.

² To delo temelji na analizi tridesetih pred kratkim objavljenih samospevov V. Lisinskega v redakciji L. Županovića (Vatroslav Lisinski, Izabrana djela I, Solo-popijevka, Zagreb 1969).

diatonična melodika izhaja iz splošnega razpoloženja teksta³ in mu sledi v jasnih in periodičnih formalnih strukturah. Njen profil definira po drugi strani tudi značilna komponenta ustvarjalnega procesa Vatroslava Lisinskega: ta melodika namreč nastaja s *tehniko razvoja in razširjanja osnovne glasbene misli*, najpogosteje koncizne motivične celice, ki postane kal celotne vokalne kompozicije ali njenih posameznih delov.

Iz te posebnosti kompozicijske tehnike Lisinskega rezultira ne-navadna fleksibilnost njegove melodike. Skladatelj jo ustvarja z vrsto postopkov, ki tvorijo — v svojem medsebojnem prepajanju in v mnogostranih zvezah — spoznavne značilnosti njegovega izraza. Tak splošen postopek je *variiranje osnovnega motivičnega materiala* z

Osamljen, t. 21–25

dol (ce)

(p) Kad od bra-ta ne imade glasa, ni od se-ka nje-žnih uzda — ha,
(on nema) (nje — žnih uz-da-ha)

Tuga djevojke, t. 27–28

Kad on ov-dje već ne vla-da,

Vltava, t. 11–15

Kam ti lad-ní sla-ví-ko-vé, kam ti zpěv-ni lu-mí-ro-vé?

Máj, t. 3–4

p Stičný máj v luh-i háj

Život, t. 3–4

ff Na-ro-dy ne ha — snou:

t. 17–18

maji bytnosi ja — snou.

³ Zaradi tega tudi ni treba iskati v vsaki frazi vokalnega parta samospjevov Lisinskega neposreden odraz posameznosti poetskih predlog, saj to pripelje do nepotrebnih ugotovitev neskladnosti teksta in glasbe, ki naj bi se mestoma pojavljale. Prim. Županović L., op. cit. 145–146, 155.

zmanjševanjem notnih vrednosti, z nebistvenim spreminjanjem intervalskih zvez, prestavljanjem majhnih delov iz dura v mol ali nasprotno, z uvajanjem melizmatških figur, z augmentacijo ali dimincujo.⁴

Redkeje uporablja Lisinski postopek spajanja dveh motivičnih jeder v novo celoto.

Vstěhovanec t. 3–4
(ANDANTINO) motiv ③

t. 17–18 motiv ④

t. 26–28
(p) motiv ③ cresc.

Posebno prožnost dajejo vokalni melodiki Lisinskega nekatere značilne ritmične finese v povezavi s kratkimi melizmatičnimi okreti. To so punktirani motivi na težko dobo takta v zvezi, kjer glede na prejšnjo ritmizacijo vokalnega parta njihovega pojavljanja ne pričakujemo. Eden od najpogostejših oblik teh punktiranih motivov nastopa v zvezi z melizmatškim skokom navzdol na akordski ton v

U daljini, t. 4

Maj, t. 7

smislu anticipacije. Pogosto se punktiran ritem povezuje tudi z melizmatičnim dotikom gornjega ali spodnjega menjalnega ali akordskega tona, lahko pa ima funkcijo prehoda.⁵ (1. trije prim. na str. 42.)

Najbolj raznovrstna so diskretna ritmično — melizmatična senčenja, ki jih skladatelj ustvarja ob vsakem ponovnem izkoriščanju osnovnega motivičnega materiala. (4. prim. na str. 42.)

⁴ Prim. tudi: »Prosjak«: takti 2–6 in 90–33; »Bjelana«: takti 9–12 in 56–59; »Ruže«: takti 9–10 in 33–36 (avgmentacija); »Osamljen«: takti 3–4 in 37 (diminucija); »Jinochovo přání« takta 7 in 8.

⁵ Prim. tudi: »Na vjetar«, takt 6; »Slaviček a starost«, takt 14; »Život«, takt 8.

Tuga, t. 4



t. 6



Miruj, miruj, srce moje t. 42



Tuga djevojke, t. 11-12



Razen iz številnih postopkov ritmičnega variiranja izhaja gibčnost in individualnost vokalne melodike Lisinskega tudi iz posebnega skladateljevega pojmovanja *melizmatičnih in koloraturnih elementov* ter iz odnosa teh elementov nasproti pesniškemu tekstu. Elementi melizmatike in kolorature so v vokalni melodiki Lisinskega integralni in organski del melodičnega toka in kot takšni stopnjujejo njegovo izraznost.⁶ Največkrat niso le tehnične bravure ali stereotipno ponavljanje določenih tonov ali skupin tonov. Prav nasprotno, so v tesni zvezi s tekstom in logično rastejo iz posameznih njegovih poudarjenih zlogov.

Najenostavnejšo melizmatično obogatitev melodičnega toka najdemo mestoma pri Lisinskem v postopih ali skokih na gornje ali spodnje prehodne, menjalne ali akordske tone. Pogost tip melizmatične razširitve melodije je tip krožnega motiva, ki se razvija okrog nekega tona (pogosto tona dominante v kadenci), pri čemer gre za manjše ali večje oddaljevanje od njega in za različno število melizmatičnih tonov na en zlog teksta.⁷ (1. trije in 2. dva primera na str. 43.)

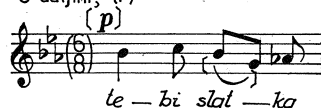
⁶ Od takšnega pojmovanja melizmatičnih in koloraturnih elementov, ki je značilno za večino vokalnih del Lisinskega, se v osnovi razlikuje način, kako je skladatelj obravnaval te elemente v operi »Ljubav i zloba«, kjer ti elementi v stilu Bellinijeve opere le dekorirajo nekatere kulminativne točke v melodičnem gibanju. Redkeje se take kolorature pojavljajo v operi »Porin« (v vlogi Irmengarde).

⁷ Prim. tudi: »Porin«, III. dejanje, 4. prizor, arija Porina »Zorko moja«, takt 5.

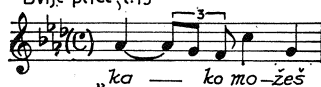
Der blinde Fischer, t. 31 – 32



U daljini, t. 7



Dvije ptice, t. 15



Tuga djevojke, t. 5-6



Osamljen, t. 17-18



Večkrat so funkcionalno pomembni toni skale v kadencah povezani z verigami koloraturnih tonov, ki oblikujejo značilne S-kriulje. (1. dva primera na str. 44.)

Izrazit melizmatičen tip v vokalni melodiki Lisinskega so večji ali manjši fragmenti skale, ki v smeri navzgor (redkeje navzdol) povezujejo posamezne pomembne tone v melodičnem toku. Ti elementi imajo torej značaj prehoda, najpogosteje pa se pojavljajo v binarnih ali ternarnih skupinah, medtem ko so redkeje povezani v skupine štirih ali več tonov.⁸ (3. primer na str. 44.)

Gibanje v večjih fragmentih skale je tudi sicer ena izmed najizrazitejših posebnosti vokalne melodike Lisinskega, ne glede na to, ali gre za koloraturne melizmatične skupine tonov ali za enostaven silabičen odnos tona in besedi.⁹ (4. in 5. primer na str. 44.)

Opozorili smo na pojav binarnih in ternarnih skupin tonov v vokalni melodiki Lisinskega. Te skupine dajejo njegovi melodični liniji,

⁸ Prim. tudi: »Tuga djevojke«, takta 7–9; »Car Dušan«, takta 43 in 69; »Prosjak«, takt 85; »Ribar«, takt 52; »Život«, takt 4; »Poustevenik«, takt 20; »Má vlast«, takt 8; »Tuga«, takt 31; »Der Zufluchtsort«, takt 77.

⁹ Včasih se pojavlja skala tudi v klavirski spremljavi samospevov kot izraz povečane emocionalne napetosti in z vsemi značilnostmi vokalne spevnosti. Prim. »Tuga djevojke«, takta 32 in 33; »Osamljen«, takt 18.

Tuga djevojke, t. 31–32



Osamljen, t. 43–46



Rúže, t. 9–10



Co blaho mé?, t. 9–10



še posebno v tistih delih, ki so v celoti zgrajena na njihovem nizanju, značaj pozibavanja, mehkode in finega valovitega gibanja. Včasih je zgradil Lisinski na nizanju teh skupin, ki krožijo v lahkotnem gibanju v okviru ozkih intervalov okrog ključnih tonov melodičnega razvoja, tudi večje celote, tako npr. arijo Porina iz 3. prizora II. dejanja istoimenske opere (»Oj slobodo«). Takšne celote kažejo karakteristično ritmično sliko, ki rezultira iz enovitega nizanja istovrstnih enot.

V skupini zrelih in poznih samospevov na hrvatske tekste in v nekaterih fragmentih opere »Porin« najdemo večino omenjenih postopkov in posebnosti melodičnega toka v značilni sintezi, ki včasih kaže sorodnosti s stilom vokalne melodike zgodnje romantične ruske opere.¹⁰

¹⁰ Čeprav je dokazano, da ni mogel Lisinski za svojega bivanja v Pragi slišati celotne izvedbe niti enega večjega dela Glinke — izjema je morda le orkestralna kompozicija »Kamarinskaja« — pa se ne more z gotovostjo trditi, da ni bilo nikakršnega vpliva Glinke na njegovo zrelo ustvarjalnost. Ni nemogoče, da je Lisinski slišal odlomke iz »Ivana Susanina« ali romance istega avtorja na koncertnem odru, ko so ruski pevci sredi prejšnjega stoletja v velikem številu gostovali po evropskih glasbenih središčih. Prim. Županović L., op. cit., 403.

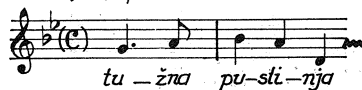
Vokalna melodika Lisinskega je v načelu izrazito spевна in le redkeje recitativno arioznega značaja (fragmenti samospenov »Car Dušan« in »Der Zufluchtsort«). Razen v omenjenem bogastvu melizmatičnih okretov se njena izrazitost kaže tudi v vrsti izrazito osebnih intervalskih zvez. Tako Lisinski manjše celote, ki se odvijajo v ozkih intervalskih postopkih, včasih prekine z ekspresivnim večjim sko-

Prosjak, t. 49-53



kom. Intervalaska konstanta v pretežnem delu skladateljevega vokalnega opusa je kvarta.¹¹ Pogosto je tudi pojavljanje padajočega melodičnega obrata, ki sestoji iz enega malega in velikega intervalskega postopa. Poleg tega se pri Lisinskem v posameznih skupinah skladb,

Tuga djevojke, t. 29-30



Der Zufluchtsort, t. 3-4



ki so včasih nastale v različnih ustvarjalnih obdobjih, vedno znova pojavljajo neke sorodne ideje, ki jih je mogoče izluščiti v nekaj osnovnih motivičnih začetkov. To pa niso samo doslovne motivične identičnosti kot v primeru dveh melodičnih motivov iz zbora Hrvatic v operi »Porin«, ki jih je Lisinski uporabil tudi v zborih »Lahko noč«, »Moja ladja« in »Piesan potlam nauke«.¹² To je npr. tudi nagnjenje k vztrajnemu ponavljanju nekaterih intervalskih postopov v oblikovanju glasbene fraze¹³ ali značilni padajoči postopni motiv, ki je pogosteje širšega kot ožjega intervalskega razpona in se v nekaterih samospelih javlja kot osnovno motivično jedro, v drugih pa kot element obogatitve melodičnega toka. (gl. primere na str. 46.)

Ko smo pokazali nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskega, tako kot se kažejo v njegovih samospelih, smo hoteli opozoriti na nujnost temeljite in celotne stilne analize njegovega opusa. Vokalna melodika kot najbolj oseben in izrazit element skla-

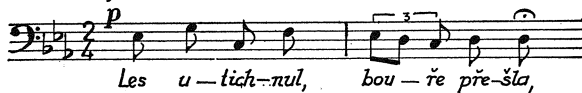
¹¹ Ib., 137, 140, 173, 205.

¹² Ib., 197, 399-400.

¹³ Prim. »Der blinde Fischer«, takti 23, 27, 31, 42; »U daljini«, takta 3-4; »Der Zufluchtsort«, takt 14; tudi zbor »Moja Ladja«, začetek vokalnega parta solista.

dateljevega glasbenega izraza je pri tem delu najprimernejše izhodišče. Prav v svojih samospelih je Lisinski z navidezno skromnimi sredstvi, toda v okviru formalno uravnovešenih tonskih miniatur, katerih tehnika spominja na prosojnost pastela, ustvaril v širokem razponu lirične ekspresije avtentični glasbeni izraz hrvaškega biedermeierja.

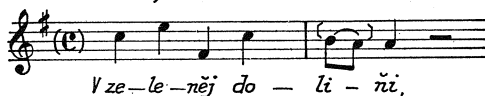
Poustevník, t. 1-2



Život, t. 3-4



Pěsan slovačka, t. 7-8



Liebe und Ferne, t. 5-9



Na vjetar, t. 9-10



Po boji, t. 7-8



SUMMARY

In the vocal melodics of Vatroslav Lisinski we find a series of analogic yet at the same time characteristic elements which could be defined as relevant personal components of his style.

Analysing the vocal melodics of his recently published 30 solo songs, we discover, in a relatively narrow frame of lyrical form in which he was able, according to his creative affinity and artistic temperament, to find his most authentic expression, a richly differentiated scale of musical content, which reveals its many-layered structure only after detailed ana-

lysis. The melodics of these solo songs reveal a real master of miniature; they are expressed in an organised interplay of details which convey a specific stamp of identity to Lisinski's musical expression.

The general diatonic physiognomy and periodic structure of his melodics are determined by the Classical-Romantic basis of Lisinski's personal style. Their profile, on the other hand, is also determined by a characteristic component of the composer's creative process: they are formed by means of the development and expansion of the basic musical idea. The emphasized flexibility of these melodics has its origin in a series of processes, by means of which the creative principle is realised: in variation of the basic material, in diminution of note values, in the introduction of melismas, in changed interval relations, in rhythmic nuances, in augmentation or diminution etc. It is characteristic that there are definite types of the melismatic enrichment of melodics, which types are in Lisinski an integral part of the melodic flow and by means of which the expression of this flow is enhanced. These elements are often developed in the fragments of a scale and the frequency of binary and ternary groups is characteristic for their rhythmic structure, so that this melodic flow has a flexible, rolling character.

Lisinski's vocal melodics, which are predominantly singable and only seldom have recitative tendency, are also characterized by typical interval flections and by the appearance of relative melodic elements, even in some temporary remote works by the composer.

VLOGA PRVEGA BEOGRAJSKEGA PEVSKEGA DRUŠTVA
V RAZVOJU SRBSKE GLASBE

Dimitrije Stefanović (Beograd)

V času, ko so turški vojaki stražili vrata beograjske trdnjave, ko je minilo že 153 let od ustanovitve *Academiae Philharmonicorum* v Ljubljani in ko v Zagrebu Vatroslav Lisinski dokončuje svojo drugo opero, se je sestalo v neki beograjski hiši turškega tipa v stanovanju Milana Milovuka devet ljubiteljev glasbe: pet Srbov na čelu z Milovukom in štirje tujci, med katerimi je bil Josif Šlezinger.¹ Ti so 14. januarja 1853 ustanovili *Beograjsko pevsko društvo*. V pričujočem članku bomo poskušali na kratko podčrtati vlogo, ki jo je to društvo — prvo te vrste v Beogradu — v času svojega stosedemnajstletnega rodovitnega delovanja imelo pri širjenju srbske glasbene kulture. Pri tem bomo omenili tudi pomembno vlogo, ki jo je Beograjsko pevsko društvo imelo pri prebujanju domovinske zavesti Srbov in v razširjanju bratstva med južnimi Slovani.

Nastanek društva je bil prvi znak strnjene glasbenega življenja v še vazalni Srbiji ne glede na to, da je bila naloga društva »skupno uživanje glasbe in muzikalno izobraževanje«. Povsem razumljivo je, da so društvo sestavljali v njegovem prvem obdobju, tj. od ustanovitve in še po prihodu Kornelija Stankovića (leta 1863) in slikarja Steve Tododovića vse do leta 1880, samo moški glasovi in da je predstavljal repertoar tako imenovani *Liedertafel*,² zbori večinoma nemških avtorjev, ki so jih večkrat peli v tujih jezikih.

Z novimi pravili leta 1864, v katerih se poudarja »širjenje, podpiranje in izpopolnjevanje glasbe v domovini in zbujanje ljubezni k tej umetnosti, pri čemer je zlasti upoštevati značaj slovanske in srbske glasbe«, pa prodre v ospredje vse bolj, toda ne brez nasprotovanja, nacionalna smer. Zdaj se pojejo srbske ljudske pesmi in kompozicije slovanskih avtorjev. »Širjenje, podpiranje in izpopolnjevanje glasbe

¹ S. Djurić-Klajn, »Josif Šlezinger, začetnik srpskog muzičkog života u XIX. veku«, »Jevrejski almanah«, Beograd 1961—1962, 68—73.

² *Liedertafel* je posebna oblika manjšega moškega zbora, kjer so pevci med petjem sedeli okrog mize. Prim. Muzička enciklopedija II, 1963, 105 do 106.

v domovini» predstavlja po ustanovitvi drugi pomemben korak v kulturnem in glasbenem življenju Beograda.

Številni koncerti in prireditve v dobrodelne namene z namenom podpirati druga društva, ustanove in posameznike pa so naslednji korak v mnogostranski dejavnosti Beograjskega pevskega društva, ki je tako imelo določen vpliv na kulturno in glasbeno življenje ne le Beograda, ampak tudi Srbije. Naj omenimo samo nekaj prireditev: Koncert v korist Bolnice siromašnih učencev (1865), v korist ustanovitve Srbskega narodnega gledališča (1869), v korist slabotnih hercegovskih otrok (1875), v korist Društva za pomoč ranjenim upornikom Bosne in Hercegovine (1876), za Srbe, prizadete v vojni (1877) in koncert v korist družine umrlega pesnika Djure Jakšića (1879).

Prav je, če pogledamo še odnos med Beograjskim pevskim društvom in Narodnim gledališčem, ker v tem društvu poganjajo tudi prve kalí za poznejše delo v Narodnem gledališču.³ Društvo je rado sprejemalo povabila, naj pomaga s svojimi koncerti posameznim kulturnim ustanovam. »Z nenavadnim navdušenjem in prizadevnostjo je večkrat prirejalo zabave v korist gradnje in vzdrževanja gledališča. Vendar pa se gledališka uprava ni vedno odzvala prošnjam Beograjskega pevskega društva in mu ni dovolila prirejati koncerte v lastno korist v gledališču, ko tu niso igrali, čeprav je vedela, da so koncerti najmočnejši vir za kritje stroškov društva, ki so v zvezi z njegovim obstankom, in da društvo, kot je to, ne more brez škode svojemu ugledu, kjerkoli prirejati koncertov.«⁴

Pogosta gostovanja v skoro vseh večjih mestih na ozemlju današnje Jugoslavije, med katerimi so bili nekatera pod turško oziroma avstroogrsko oblastjo (Sremska Mitrovica, Smederevo, Negotin, Skopje, Vranje, Dubrovnik, Kotor, Cetinje, Mostar, Sarajevo, Split, Rijeka, Zagreb in še v mnogih drugih mestih), so nedvomno prispevala k ustanavljanju novih zborov. Tako je bilo npr. leta 1903 osnovanih v Beogradu enajst, v notranjosti Srbije pa okrog dvajset pevskih zborov.

Na turnejah zunaj naše dežele (1894 — Solun, Budimpešta, 1895 — Sofija, Plovdiv, Carigrad, 1896 — Kijev, Moskva, Petrograd, Njižnij Novgorod, 1899 — Berlin, Dresden, Leipzig, 1911 — Trst, 1914 — Atene) so bili tujini prvič predstavljeni jugoslovanski skladatelji.

Vse večja dejavnost Beograjskega pevskega društva je dala mnogim avtorjem pobude za komponiranje zborovskih skladb vse od nacionalno rodoljubnih, prigodnih, liričnih, obdelav narodnih pesmi (Kornelije Stanković), prek »Kola« (Josip Marinković) do »Rukovetov« (Stevan Mokranjč) na eni strani, na drugi pa je dala pobude za ustvarjanje kompozicij na liturgične tekste. Tako se je oblikoval re-

³ Djurić-Klajn, »Mužički život u Beogradu pre 1869. godine«, jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu, Beograd 1968, 596—601, 599.

⁴ Kalik S., Spomenica Beogradskog pevačkog društva prilikom proslave pedesetogodišnjice, Beograd 1903, 29.

pertoar, v katerem se odraža razvoj srbske zborovske literature. Ob proslavi petdesetletnice Beograjskega pevskega društva 25. maja 1903 je bil koncert, ki ga je sestavil Stevan Mokranjac. Program je obsegal prerez skozi srbsko pesem. Naslednji dan je bil »slavnostni koncert s tekmo srbskih pevskih društev«. ⁵ Kot je Beograjsko pevsko društvo prispevalo k ustanovitvi Zveze srbskih pevskih društev (leta 1903), tako je tudi kasneje aktivno sodelovalo pri osnovanju Južnoslovanske pevske zveze (leta 1924) in dve leti zatem priredilo prvo jugoslovansko glasbeno razstavo in svečan koncert, tokrat koncert sodobne jugoslovanske glasbe (leta 1926).

Eden najpomembnejših prispevkov srbski glasbeni kulturi pa je ustanovitev Srbske glasbene šole pod okriljem društva leta 1899, prve stalne šole v Beogradu in najstarejše glasbene šole na ozemlju ožje Srbije. To je današnja srednja glasbena šola »Mokranjac«, ki je že praznovala sedemdeseto obletnico ustanovitve. Ne pozabimo tudi na imena njenih ustanoviteljev: Stevan Mokranjac, Stanislav Binički in Cvetko Manojlović. K temu je treba še dodati, da sta že leta 1863 Kornelije Stanković in Milan Milovuk izdelala program za ustanovitev glasbene šole v Beogradu.

Ko naštevamo številne oblike dejavnosti Beograjskega pevskega društva, se zaustavimo tudi pri širjenju bratstva med jugoslovanskimi narodi. Že leta 1864 predvidevajo pravila, da lahko postane član društva »ne glede na spol, vero in narodnost vsak, ki je poznan kot pošten človek...« ⁶ Leta 1869 je bil hrvaški škof Jurij Strossmayer v Beogradu gost beograjskega metropolita Mihajla. Ker je Beograjsko pevsko društvo cenilo Strossmayerjeve zasluge za narod, mu je priredil baklado pred zgradbo metropolije. Tedanji predsednik društva Jovan Bošković se je obrnil k zbrani množici, ki je gledala na istem oknu srbskega metropolita Mihajla in hrvaškega škofa Strossmayerja, in rekel: »Vidite, da ni treba, da cerkve razdvajajo sinove enega naroda.« ⁷

Poudariti je treba tudi primer prvega dirigenta, ki ni bil Srb, ampak Slovenec *Davorin Jenko (1834—1914)*. ⁸ Jenko je prvi glasbenik, ki je bil izvoljen za člana Srbskega znanstvenega društva (1869), za častnega člana Srbske matice v Novem Sadu in pozneje za rednega člana Srbske kraljeve akademije (1888). Uspešno je deloval kot dirigent Pančevskega srbskega cerkvenega pevskega društva od leta 1863 do 1865. Potem je odšel v Beograd, kjer je bil od 1865 do 1877 zborovodja Beograjskega pevskega društva. Leta 1871 je postal ka-

⁵ Program tega koncerta in seznam triindvajset društev sta objavljena v delu K. P. Manojlovića, *Spomenica Stevanu St. Mokranjcu*, Beograd 1923, 98—100.

⁶ Kalik S., op. cit., 32.

⁷ Lazarević S. V., »Beogradsko pevačko društvo (1853—1953)«, *Godišnjak Muzeja grada Beograda*, knj. II, Beograd, 1955, 353—376, posebno str. 359, opomba 33.

⁸ Za Davorina Jenka prim. Cvetko D., *Davorin Jenko i njegovo doba*, Srpska akademija nauka, Muzikološki institut, knj. 4, Beograd 1952.

pelnik beograjskega Narodnega gledališča, kjer je delal polnih trideset let. Medtem ko je v Pančevu postavil temelje sistematskemu pevskemu delu, je Beograd prinesel nov umetniški kriterij in duh proti diletantizmu. Jenkovo delo v Narodnem gledališču je bilo mnogostransko: komponiral je uverture in glasbo za več kot osemdeset gledaliških del, dirigiral je vse predstave, kjer je bila glasba, in poučeval je dramske igralce v petju. Posamezne igre so se obdržale na repertoarju predvsem zaradi Jenkove glasbe. Jenko je tudi avtor dveh himen, slovenske »Naprej, zastave slave« in stare srbske »Bože pravde«. Mnoge zbarske kompozicije (»Bože bratimstva«, »Strunam«, »Dunte vetri«) in samospeve »je prenesel v srca premnogih pevcev svojega rodu.« Jenko je imel stike s Srbi še na Dunaju, v tedanjem središču panslavističnih idej, kjer se je po Ljubljani in Trstu glasbeno izobraževal. Kornelije Stanković ga označuje »kot svojega prizadevnega tovariša in dobrega strokovnjaka v glasbenih stvareh tistega časa«. Hrvaški etnomuzikolog Franjo Kuhač, ki je obiskal Jenka v Pančevu, pravi, da je v njem našel »izobraženega človeka, polnega ljubezni in spoštovanja do srbske glasbe«. Stevan Mokranjac, največji Jenkov sodobnik, govori z velikimi simpatijami o svojem kolegu: »V tistem času nismo imeli boljšega predstavnika glasbene umetnosti, kot je bil Jenko, in zato smo ga imeli radi, ga ljubimo in ga še bomo ljubili kot najboljšega od vseh slovanskih glasbenikov, ki so pri nas delali.«⁹ Priznanje Jenku izraža v svojem inspiriranem članku Miloje Milojević, ko pravi: »Treba je reči, da naša jugoslovanska glasbena kultura pri Srbih mnogo dolguje Davorinu Jenku.«¹⁰ »Jenko je zelo mnogo prispeval srbski glasbi, ker je na zdravih in trdnih temeljih zgradil lepo stavbo srbske glasbene kulture in to z veliko ljubeznijo ter poln umetniškega zanosa skozi vse svoje življenje.«¹¹ Ne pozabimo, da je Jenko umrl v Ljubljani leta 1914 kot srbski državljani.

Iskreno rodoljubje se je odražalo v težnji, da se ohrani nacionalna smer, ki je bila postavljena že vse od Kornelija Stankovića naprej; dosledno jo je uresničil Stevan Mokranjac, nato pa sprejel tudi Kosta Manojlović. Ta je razširil nacionalno orientacijo na jugoslovanstvo in celo na panslovanstvo. Naj še dodamo, da se nam danes zdi kot da je Kosta Manojlović gledal glasbo v širokih ekumenskih okvirih, ko je izvajal dela zahodne glasbene literature (na primer Palestrinovo »Missa Papae Marcelli« leta 1925 in slovenske božične pesmi v Saborni cerkvi v Beogradu!). Potrdilo za to dajo tudi programi dveh jugoslovanskih koncertov, od katerih je bil prvi sestav-

⁹ Djurić-Klajn S., Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji, v knjigi *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962, 595–604, 621; Djurić-Klajn S., »Beogradsko pevačko društvo«, *Muzička enciklopedija I*, 1958, 141–142.

¹⁰ Milojević M., »Intimni lik Davorina Jenka«, *Zvuk* 8–9, Beograd 1935, 291.

¹¹ M. Tomandl, *Spomenica Pančevačkog srpskog crkvenog društva 1838 do 1938*, Pančevo 1938, 128.

ljen iz del srbskih, hrvaških in modernih slovenskih avtorjev ter enega bolgarskega skladatelja. Jugoslovanstvo Prvega beograjskega društva¹² se kaže tudi v izvolitvi dveh Hrvatov za predsednika: univerzitetnega profesorja, akademika dr. Viktorja Novaka, bivšega predsednika Hrvatskega pevskega združenja »Lisinski« iz Zagreba, in dr. Ivana Ribarja, bivšega predsednika Narodne skupščine (leta 1926). Za častna člana društva pa sta bila svoj čas izvoljena Čeha Dragotin Čížek in Vaclav Horejšek.

Pomembne korake v glasbenem vzponu društva predstavlja izvajanje na vse višji umetniški ravni vokalnih del naših tedanjih modernih skladateljev (Konjovića, Hristića, Milojevića), vokalno instrumentalnih del slovanskih in drugih evropskih avtorjev (Dvořákovega oratorija »Stabat Mater« in kantate »Mrtvaški ženin«, Perosijevega »Kristusovega trpljenja«, Verdijevega »Requiem«) in končno Händlovega »Mesija« v dvorani Kolarčeve ljudske univerze leta 1937.

Prvo beograjsko pevsko društvo je vodilo skozi 117 let okrog petdeset zborovodij. Med njimi se odlikujejo naši najbolj znani dirigenti, skladatelji, glasbeni pedagogi in navdušeni organizatorji glasbenega življenja v Srbiji: Kornelije Stanković, Davorin Jenko, Josif Marinković, Stevan Mokranjac, Stanislav Binički, Miloje Milojević, Stevan Hristić, Kosta Manojlović, Josip Štolcer-Slavenski, Vojislav Ilić, Predrag Milošević, Svetolik Pašćan-Košanov in drugi. S svojim plodnim delom in pomembno vlogo se je Beograjsko pevsko društvo vključilo v temelje srbske glasbene kulture.

SUMMARY

It was in 1853, when Turks still kept guards at the Belgrade fortress, that the first Belgrade Choral Society was founded. During their first period the Society's repertoire consisted of Liedertafel pieces composed mainly by German authors. In 1864 new statutes made provision for works by Slavonic and Serbian composers. The idea for the foundation of the Belgrade National Theatre (1868) also grew up within the Society. The choir toured a number of cities which are now on the territory of Yugoslavia, but were then under Turkish or Austro-Hungarian rule and after 1894 tours were organized to different foreign countries. An important contribution to the development of musical culture in Serbia was made in 1899, when the first Serbian Music School in Belgrade was founded under the Society's auspices. — It is interesting to note the Yugoslav character of the Society's policy, especially the activity of the first conductor who was not a Serb, but the Slovenian musician Davorin Jenko. Two Croats were also elected as the Society's presidents. During the hundred and seventeen years of its existence, the Society's choir has been directed by almost 50 conductors, among them the most prominent conductors, composers, teachers and organizers of musical life in Serbia. By their manifold activities the First Belgrade Choral Society was able to lay solid foundations for the development of musical culture in Serbia.

¹² Preimenovanje v Prvo beograjsko pevsko društvo se je izvršilo po letu 1920.

KOGOJEVA SCENSKA GLASBA »V KRALJESTVU PALČKOV«

Ivan Klemenčič (Ljubljana)

Po končanem študiju je Marija Kogoja najmočneje pritegovala misel na odrsko glasbeno ustvarjanje. Svojo namero, osredotočeno okrog »Črnih mask« je uresničil nekaj let pozneje z znanimi rezultati in potrdil zatem celo z uresničevanjem novih načrtov, kakor jih izpričuje nedokončana opera po Shakespearu »Kar hočete«. ¹ Vendar ni nepomembno, da se je z glasbenoscenskim delom srečal že prej. Ob prvih resnejših, nato opuščeni zasnutkih za opero »Bogomilo« po Prešernovem Krstu pri Savici in najbrž zgodaj opuščeni misli na balet »Lepa Vida«, se je namreč še dvakrat поблиže seznanil s sceno glasbo: najprej k Sofoklejevi drami »Kralj Oidip« ² in nato k Ribičičevi otroški igrici »V kraljestvu palčkov« — če pustimo ob strani prvotne, pozneje zavržene načrte za spremno glasbo k drami »Črne maske« Leonida Andrejeva. Med tema dvema redkejšima pričama Kogojeve ustvarjalnosti, ki ju resda ni mogoče primerjati z značajem in obsegom opernega dela, a vendarle govorita o ambicijah in intenzivnosti opravljenih naporov in dokazujeta celo določeno predhodno pripravljenost na podobne težje naloge, hočemo podrobneje spoznati zadnjo. V dostopni obliki se je ohranila v celoti in tako nam dovolj avtentično širi doseganje vednost o Kogoju in njegovem opusu nasploh; zanimiva pa utegne biti tudi v kontekstu omenjenega scenskega ustvarjanja — kamor najprej šteje, kakor v razmerju do domala hkrati nastalih prispevkov otrokom, ³ če navajamo posebej le ta vidik iz sklopa muzikalnih in kompozicijskih sestavin, ki jih želimo tu pregledati.

¹ »Črne maske« so nastale v letih 1924—1927; po pripravah na premiero leta 1929, s prvimi osnutki leto dni prej, je skladatelj nadaljeval s priredbo libreta in s komponiranjem »Kar hočete«, toda opere do izbruha duševne bolezni poleti 1932 ni uspel končati. — O tem gl. tudi Loparnik B., Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«, Muzikološki zbornik II, Ljubljana 1966 in Klemenčič I., Marij Kogoj — Črne maske (dipl. naloga, 1962).

² Izvajana je bila junija 1921 v Škofovskih zavodih v Št. Vidu pri Ljubljani. Tudi o drugih tovrstnih načrtih pred komponiranjem »Črnih mask« gl. I. Klemenčič, ib.

Domnevamo, da je Kogojeva glasba nastala v letu 1923, kar je dopustil tudi Josip Ribičič, ki je delo po priporočilu Srečka Kumarja naročil pri skladatelju.⁴ Posreden dokaz daje omenjenega leta objavljeni Ribičičev tekst »Kraljica palčkov«, kjer v podnaslovu beremo: »Uglasbil: Marij Kogoj«.⁵ To dovoljuje vsaj sklepati, da je bila Kogojeva glasba — po tem napisu sodeč predvidena še pred izdajo besedila igrice, iztiskane najbrž zgodaj jeseni 1923 — napisana za izdajo teksta in morda ne za kakšno vnaprej določeno uprizoritev, ki naj bi se začela pripravljati šele pozneje. Nadrobnosti v zvezi s tem niso znane, pisatelj se le spominja, da so morali prekiniti priprave za izvedbo s Kogojevo glasbo v Trstu, ker otroci niso zmogli zahtevne partiture.⁶

³ Kogojeve pesmice je izdal v zborniku »Otroške pesmi«, Trst 1924, urednik Srečko Kumar; nastale so po njegovi pobudi najbrž leto, dve prej. Poleg teh (dvanajstih) je pozneje Kogoj sam izdal eno pesmico, ta in druge do 17. pesmi pa prav tako izvirajo zvečine iz istega obdobja in najbrž pred l. 1932. — O tem gl. Loparnik B., Prvine melodične dikcije v Kogojevih otroških pesmih, Muzikološki zbornik V, 1969.

⁴ Ta navedba in nekaj naslednjih podatkov je iz razgovora s pisateljem Josipom Ribičičem 23. febr. 1963. — Ribičič, ki je iskal skladatelja scenske glasbe, se je spominjal, da je ob priporočilu prijatelja S. Kumarja sprva okleval zaradi Kogojevega modernizma, vrhu tega pa omenja, da takrat niso poznali Kogojevih otroških pesmi. Nato da mu je delo — leta se natančno ne spominja — zaupal brez pismene pogodbe in ga pozneje tudi plačal.

⁵ Tekst »Kraljica palčkov«, kot razberemo iz naslovne strani, je drugi del Ribičičeve igrice »V kraljestvu palčkov«, izdane l. 1923 v Trstu. — Skrbno opremljeno knjižico, ki je bila najbrž dotiskana zgodaj jeseni tega leta (prvi jo je naznanil Učiteljski list 20. septembra 1923), dopolnjujejo izvorni lesorezi Avgusta Černigoja (zamišljeni ekspresionistično s strogo idealizirano, ploskovito risbo in tipizirano barvo), najbrž tudi s te strani zanimiva priča pisateljevih ambicij ob tekstu igrice. — Prvi del, z naslovom »V Kraljestvu palčkov« (izd. 1922, Zal. »Jug« v Ljubljani) so s spremno glasbo Ivana Grbca (prav tako natisnjena 1922 pri zal. »Jug« in z naslovom »V kraljestvu palčkov«, 1953 pa malo popravljena pri Mladinski knjigi z naslovom »Palčki«) prvič izvedli 1917 v Trstu; po avtorjevi pripombi je »Kraljica palčkov« njegovo nadaljevanje, vendar se lahko oba dela izvajata samostojno.

⁶ Ribičič pristavlja, da je bil zato najbrž naslednje leto prisiljen prositi Emila Adamiča, naj napiše novo glasbeno verzijo, a se nadrobnosti okrog tega več ne spominja. — Ta Adamičeva glasba ni navedena v popisu skladb (Škerjanc, L. M., Emil Adamič, Ljubljana 1937), potrjuje pa njeno izvedbo takratni kaplan v Škednju v Trstu (zdaj župnik in dekan v Slovenj Gradcu) Jakob Soklič, ki je sodeloval pri pripravah za krstno uprizoritev s tamkajšnjo šolsko mladino (v pismih avtorju tega prispevka z dne 23. III. in 17. IV. 1971; k temu prim. tudi spominsko knjigo J. Sokliča: Istra kliče ..., Ljubljana 1928, 27 ss.). Soklič navaja, da je učitelj glasbe Ivan Grbec začel z vajami, a da so jih morali opustiti, ker je bila Kogojeva glasba za izvedbo pretežka (podobno Grbčevemu je bilo tudi Kumarjevo mnenje). Da že začete priprave ne bi padle v vodo, je Kumar priporočil Adamiča za novo glasbo, ki je bila menda v kratkem napisana, saj so jo imeli izvajalci na voljo že aprila 1924, ko so začeli z vajami in so jo uprizorili za prvo obhajilo 4. junija 1924 (Sv. Jakob v Trstu). Najbrž podobno kot v zamisli s Kogojem so tudi tu v zasedbi povsod sodelovali otroci, tako v solističnih kot v zborovskih glasbenih točkah. Po teh po-

Podobna usoda je doletela skladateljev rokopis. Pisatelj si ga je namreč sposodil od Kogoja zaradi nezanesljivosti prepisa, a ga zdaj več ne hrani in tudi ne ve zanj.⁷ Skladatelj, ki je najbrž računal z začasno zamenjavo,⁸ je prepis pozneje obdržal in ga prej in kasneje

datkih je mogoče vsaj teoretično postaviti zadnjo mejo nastanka Kogojeve glasbe približno v marec 1924, kar se sklada z Ribičićevo pripombo, da takrat niso poznali Kogojevih otroških pesmi (Učiteljski list je objavil 1. marca 1924 intervju s Srečkom Kumarjem, kjer ta izjavlja, da »je zbirka gotova in izide lahko vsak čas.«), če seveda Kogojeva glasba ni nastala še pred ali ob izdaji Ribičićeve igrice ali vsaj neposredno po njej. Ta možnost kot sprednja meja nastanka spomladi ali še pozneje leta 1923 bi bila verjetnejša tudi po pisateljevi domnevi o poročilu nove glasbe pri Adamiću leto pozneje. Ohranjeno Adamićevo pismo S. Kumarju z dne 23. VIII. 1923 (v Kumarjevi mapi v glasbeni zbirki NUK) nas glede tega pušča v dvomih, ko med vrsto skladateljevih kratkih vprašanj skopo bremo najprej: »A. Kaj je z mojimi Mladinskimi pesmimi?«, in izgleda v zvezi s te vrste glasbo takoj nato: »B. Kje je Ribičić?« Predpostavljamo sicer, da je sam Kumar priporočil za Kogojem pisatelju še Adamiča, preseceča pa možnost, da bi prišlo do prvih stikov med njima že poleti 1923, ko najbrž Ribičićev tekst ni bil niti natisnjen. Če se vprašanje v pismu resnično nanaša na scensko glasbo »Kraljica palčkov«, kar je verjetno, ostaja ob drugih neznankah nadrobnejša določitev nastanka Kogojeve glasbe le še težje razložljiva in zaenkrat nepojasnjena. — Po izjavi Vilka Ukmarja so Kogojevo glasbo izvajali po prvi vojni v Postojni, vendar se nadrobnosti ne spominja; to bi bila hkrati edina znana možna izvedba v celoti. — Iz Kogojevih ohranjenih rokopisov posameznih točk te glasbe sklepamo še o možnosti predvojne javne ali poljavne izvedbe največ treh točk igrice. Ribičić omenja, da je menda altistka Thierryjeva koncertno zmogla zapeti »Čarovnico«, česar pa doslej ni bilo mogoče preveriti. — Po drugi vojni je bila scenska glasba izvedena koncertno v redakciji Jakoba Ježa, vendar nepopolno sedem glasbenih točk (Koncertni atelje DSS 22. IV. 1969, sopr. O. Jež in pianist A. Jarc). — Tudi natisnjeni niso bili doslej Kogojevi glasbeni vložki, bili so le ciklostilno razmnoženi (gl. op. 7); celotna izdaja je šele v pripravi.

⁷ Te izposoje se je Ribičić le nejasno spominjal. Dopuščal je še možnost, da je Kogojev izvornik pri Kumarjevi ženi Zori K. v Portorožu; toda ker ga ni med skladbami, ki jih je ta l. 1959 odstopila glasbeni zbirki NUK (prim. ovoj Kronika v Kumarjevi mapi), ne kje drugje, ga je treba imeti zaenkrat za izgubljenega. — Ribičić je še omenjal, da so notni del za izvedbo ciklostilno razmnožili, a so se najbrž ti primerki že porazgubili (dozdaj niso bili dosegljivi).

⁸ Na prvi strani prepisa je Kogoj zabeležil opazko, ki najverjetneje izvira iz časa bolezní po l. 1932, dasi utegne biti tudi resnična: »Glasbo in petje zložil Marij Kogoj /Ta prepis je prinesel [Josip Ribičić] h Mariju Kogoju, /Dokler ne prinese/ [Josip Ribičić] rokopis[a] nazaj /če ne zadrži[?] /Največ časa more/ [Josip Ribičić] /imeti rokopis/ in označeno muziko[?] /pet let/ M. Kogoj.« Sklepanje o času nastanka opazke naj podpre drug Kogojev pripis na str. 8 iste partiture in z enakim tintnim svinčnikom, ki je lahko le posledica obolevnosti po l. 1932: »Opazka: se glasi v basnem ključu tudi prav, pa se ne se [!] sme igrati v basnem ključu.« Nanaša se na zadnjo vrsto basovskega dela v klavirskem stavku, ki ga je mogoče smiselno igrati le v violinskem ključu. (Kogoj je v tem primeru z isto pisavo s tintnim svinčnikom, a pravilno popravil prepisovalčevo napako in čez basovski ključ napisal violinskega, vendar je tam najbrž že prej sam napisal violinski ključ z navadnim svinčnikom, zato je bil drugi poseg v celoti nepotreben.) — O podobni vrsti dostavkov s tintnim svinčnikom gl. še op. 9.

v času boleznj popravljal in dopolnil z izvajalnimi označbami.⁹ Skupaj s tem preprostim in ne vedno zanesljivim prepisom so se ohranili še štiri poznejši rokopisi treh pevskih točk, »Čarovnica«, »Hvala čarovnici« in »Kuharčki«, ki so bili v izbrušeni inačici najbrž izdelani za koncertno izvedbo in natis.¹⁰

Celoten prepis scenske glasbe »Palčki II«¹¹ vsebuje deset krajših glasbenih točk, največ namenjenih petju ob klavirski spremljavi ali samo instrumentalu. Iz ohranjenega gradiva lahko le sklepamo o solističnih pevskih točkah in enoglasnem ali dvoglasnem otroškem zboru s spremljavo klavirja, poleg edine znane, pred koncem predpisane točke za flavto solo ter zadnje, očitno pisane za sam klavir.¹² Po partituri najbolj podpira sklep o zboru druga točka, dvoglasno petje vil, ustrezno dogajanju in besedilu pa še druge sicer enoglasne pesmi palčkov, ravno tako predvidene za skupinsko petje. Le dve, »Čarovnica« in »Pesem hrepenenja Anice«, se, če sodimo po besedilu, lahko pojeta solistično; vendar se niti po zahtevnosti niti po kakšni posebni označbi za zasedbo ne razlikujeta od drugih. Dokaz o mož-

⁹ Kogojevi popravki z navadnim svinčnikom in delno vstavki taktov s črnilom so očitno prvotnejši (o tem prim. tudi op. 10) in veljajo večidel prepisovalčevim napakam. Manjkajo pa kljub poznejšim popravkom za skladatelja značilno vse označbe za tempo (razen pri »Čarovnici« in tretjem odstavku devete točke za flavto). Kogojeve dodatne označbe s tintnim svinčnikom so lahko le iz časa boleznj. Gre največkrat za dodatne notne znake, popravljanje višino tonov, zlasti pa za dinamično in agogično označevanje ter lokovanje s fraziranjem. Večidel se ti posegi še smiselno vključujejo v kompozicijski stavek, tako po logiki glasbenega poteka kakor zahtevnosti interpretacije, so pa mnogokrat nepotrebni. (Prim. še op. 8.)

¹⁰ Vsi trije rokopisi so v skladateljevi zapuščini pri Mariju Kogoju ml., ter dvojnik »Hvala čarovnici« v glasbeni zbirki NUK. Kogojeve korekture, strnitve, drugi popravki in izboljšave na prepisu teh treh točk, upoštevane v rokopisih, potrjujejo njihov ne dosti poznejši nastanek. Sami kompozicijski posegi v njih niso veliki, vendar smiselno dopolnjujejo ali bogatijo glasbeni stavek ter mu dajejo ponekod izbrušenejši, določnejši izraz. Nekatere napake prepisa so popravljene šele tu, pri označevanju tempa se pojavi še ena označba (»Hvala čarovnici«). — Le deloma, kadar gre za drobnejšo in stisnjeno pisavo rokopisa, je sklepati na čas nastanka po »Črnih maskah«. Na to opozarja tretja stran »Hvala čarovnici« iz zapuščine ter celotna točka iz NUK. Zadnja ima tudi poznejši Kogojev pripis s svinčnikom k naslovu: »Iz 'Kraljestva palčkov'« ter žig Arhiva Glasbene matice in označbo IV, kar bi govorilo, da je bil tekst predviden za natis, do katerega pa — kot kaže — ni prišlo, in tako je rokopis ostal v arhivu.

¹¹ Naslov igrice nam ni naravnost znan iz Kogojevega izvirnika. Prepisovalčeva označba na prepisu »Palčki II« je najbrž nekakšen delovni naslov, ki bolj opozarja na pisateljev širši naslov (»V kraljestvu palčkov«), medtem ko je od avtorja ohranjen le pripis (podnaslov) k rokopisu »Hvala čarovnici« (Iz »Kraljestva palčkov«; prim. op. 10); tudi ta navaja na sicer točnejšo pisateljevo obliko »V kraljestvu palčkov«, ali vsaj ne vrača pisateljevega resda širšega poimenovanja v okoliščinah, ko pač ne vemo, ali je skladatelj glavni naslov (»Kraljica palčkov«) uporabil ali ne, dasi tudi raba tega ne bi bila napačna.

¹² Kogojeva edina začetna označba s tintnim svinčnikom »Pet[je]« ne pove zadosti, medtem ko stoji na 30. strani edina označba instrumenta (»flauto«). Glede domnev o zasedbi prim. še op. 6.

nosti solističnega izvajanja pevskih točk je dal sam skladatelj le z zgoraj omenjenimi tremi rokopisi, vendar najbrž alternativno za koncertne nastope, saj sta med rokopisnimi točkami dve najverjetneje namenjeni zboru. Prav zato je treba računati z zasedbo, ki je logično pogojena iz potreb izvedbe in tedaj prilagojena splošno sprejemljivim načelom, kakršna ugotavljamo tudi pri skladateljevi uporabi besedila igrice.

Tu pokaže primerjava precejšnjo, dasi ne popolno vernost pisateljevi predlogi. Kogoj je uglasbil vse med proznim govorom navedene pesmi, vendar tako, da je nekatere občutno krajšal, stilistično popravil ter priredil, druge spet razširil s ponovitvami in jih s tem po kompozicijskih zahtevah vsebinsko zaokrožil.¹³ S temi posegi je besedilo očitno podredil tudi svoji glasbeni zamisli in kompozicijskim potrebam, ne da bi bistveno okrnil pisateljeve zasnove. Tako je izpričal aktiven odnos in pristop k predlogi, tudi takrat, ko je zelo verjetno po lastni presoji izpustil nekaj mest v igrici, ki predpisujejo instrumentalno spremljavo.¹⁴ S tem je reduciriral njihovo celokupno možno število trinajst na sedanjih deset.

Če ne upoštevamo, da je naročeno delo sprejel, smemo predpostavljati, da mu je bila Ribičičeva zgodba tudi vsebinsko blizu. Odrski tekst odraža na svoj način misli tedanje mlajše generacije, ki sta ji pripadala vsak po svoje Ribičič in Kogoj. Gre za izhodiščno naravnost v človeka, usmerjenost, pri kateri Ribičičev tekst očitno ne želi moralizirati, vsaj ne v preprostem, poučnem pomenu, temveč upošteva višjo idejo v krogu človeških vrednosti. Četudi je zamisel ob spretnem, privlačnem in mimogrede poučnem pisanju otrokom težje dostopna ali vsaj na drugačni ravni, je razpoznavna tam, kjer pisatelj najvišje postavlja notranji duhovni svet in v njem celo določno izbira troje simbolov, okrog katerih se dogajanje zapleta in razpleta, tj. srce, razum in hrepenenje. Njihovo dragocenost in vrednost pred bogastvom in častjo, tudi pred mikom pravljичnega sveta je mogoče primer-

¹³ Zelo skrajšano besedilo ima »Delavska pesem palčkov« (1), strnjena v en kratek stavek, precej krajšano »Hvala čarovnici« (6), »Kuharčki« (7) in nekoliko krajšano in prirejeno »Pesem hrepenenja Anice« (8). Stilistično popravljena s ponavljanjem besedila je »Pesem vil za odrom« (2), manjše stilistične spremembe vsebuje nenaslovljena tretja točka (s pisateljevim naslovom »Vstani kraljica«), »Čarovnica« (4) ima besedilo razširjeno s ponovitvijo na koncu in tudi »Želja, da bi se kraljica zbudila« (5) ima razširjen tekst. — Poimenovanje scenskih točk je deloma tudi skladateljevo. Njegove izvirne nazive nosijo od pisatelja neimenovane druga, četrta, peta, šesta — tj. »Zahvalna pesem palčkov«, sicer v obeh Kogojevih rokopisih imenovana po začetnem verzu »Hvala čarovnici«, ter vse druge do konca, ki so pa glede naslovov prirejene po označbah pisateljevih tiskanih navodil med tekstom.

¹⁴ Uglasbil ni za konec drugega dejanja predpisane scenske glasbe, plesne glasbe v tretjem dejanju, predvidene pred Aničino pesmijo, ter Norčkovje igre na piščal in brenkanja pažev na liro ob koncu igrice, torej večinoma mest ob koncu Ribičičevega teksta. To si je mogoče razlagati z načelnimi razlogi tudi z naglico dela ali sploh s težko osredotočenostjo do konca komponiranja.

jati celo s čarom bujne, realnosti odtegnjene otroške domišljije in s potjo iz nje v nepoznano, zastrto prihodnost. Torej s procesom zorenja, ki je približan še bolj nejasno slutečemu in elementarnejšemu načinu otroškega doživljanja, vendar je povsem nedvoumno osredotočen in psihološko poudarjen, da se takšna predstava pravljичnega najmanj zлага z izpovedanimi Kogojevimi nazori o globljem pojmovanju človeka.¹⁵ Iz povedanega smemo zato — še ob izpričani afiniteti do otrok — vsaj v temeljih sklepati o skladateljevem pozitivnem notranjem odnosu in interesu pri uglasbitvi igrice.

O ustvarjalnem procesu posebej, kolikor je tu zanimiv, ne vemo veliko. Le domnevamo, da je Kogojeva inačica besedila nastajala najbrž sproti, tako kot predpostavljamo, da jo je tudi komponiral večidel po vrsti. Vendar bo mogla takšen sklep brez znanih nadrobnosti podpreti šele glasbena analiza, z njo pa tudi odvisnost glasbenega koncepta, zlasti vprašanje zahtevnosti in razumljivosti, ki se postavlja v razmerju do besedila; to pa bo spet možno, ko bo nadrobneje določeno razmerje med vlogo glasbe in odrskega dogajanja, se pravi, da bo znana celotna vsebinska zasnova igrice.

Tudi v »Kraljici palčkov« spremljamo kot gonilno silo odrskega dejanja nasprotje med zemeljsko naravo deklice, nosilko pisateljve zamisli o notranji preobrazbi, ki želi na svobodo in k materi, ter pravljичnim in igrivim svetom pritlikavcev, ki bi radi otroka obdržali za kraljično. Dogajanje nas spočetka postavi v sredo žalovanja pritlikavcev za Anico, potem ko je ta zašla v votlino palčkov in so jo vile uročile. Glasbeni del upošteva to nepričakovano, navidezno smrt najbrž že z uvodno, nekoliko otožno tekočo »Delavsko pesmijo palčkov«, a podaja z njo najprej delovni ritem palčkov, zaradi pretkanosti z občutjem daljnosti in neresničnosti pa še sugestijo oddaljenosti dogajanja. Določeno nasprotje vsebuje med klicom palčkov ter štiritaktno pianistično variirano glasbeno mislijo v klavirju, ki se preprosto rondojsko obravnavana ter elegično obarvana ponavlja pravzaprav skozi celo točko (prim. gl. pr. 9). Iz začetnih akordov ekspozicije igrice se razvije — znova tudi kot zvočna ponazoritev, še rahla in mirno potekajoča »Pesem vil za odrom«, prepričljiva podoba čistosti teh vilinskih bitij. Z docela preprosto, toplo melodijo brez sentimenta ustvarja ozračje nežnosti in zasanjanosti kakor pri uspavanki (prim. gl. pr. 5). Zaključek uvodnemu delu, ki stoji pred rešilnim posegom čarovnice, predstavlja nekakšna žalna glasba ob otrokovem katafalku. Ta pa ni tako sugestivna in logično povezana, zlasti ne v začetnih klavirskih akordih, medtem ko je njen ne dolgi srednji od-

¹⁵ O Kogojevih nazorih gl. Loparnik B., Marij Kogoj — kritik (dipl. naloga, 1961); isti, Prvine melodične diktije v Kogojevih otroških pesmih; I. Klemenčič, ib.; isti, Portret Marija Kogoja, Naši razgledi 26. III. in 9. IV. 1966. — Zanimiva je izjava Josipa Vidmarja (iz razgovora dne 26. sept. 1961), da je Kogoj zelo cenil Wildovo pravljico »Ribič in njegova duša«. Po svoji koncentriranosti v človekov duhovni svet ter moralni problematiki je to delo razmeroma blizu elementom Ribičičeve igrice ali vsaj zametkom njene moralne ideje.

stavek (prim. začetek v gl. pr. 2), ki nastopi še pred vokalnim delom in kratko ponovljenimi sklepnimi akordi, z lirično žalobnostjo z za-
držki, odličen kompozicijski domislek.

Z nastopom čarovnice, ki otroka obudi, se začnejo priprave za slavnostno poroko s kraljem palčkov. S temi spremembami zvezane, neposredno v dogajanje segajoče scenske točke dosežejo tudi umetniško najmočnejši vzpon. Zlasti docela izbrušena in lapidarna »Čarovnica« je — ob podpori skorajda redkobesnega teksta — z jasno in polno govorico, ki predstavlja napeto in razgibano zarekanje ob čudodelnem napitku, vzorno delo, nekakšen kratek samospev. S čvrsto in napeto motoriko glavnega motiva (gl. pr. 7 a) postavlja z istim izhodiščem nasproti ali vsaj nakaže slovesne, svetle fanfare v klavirju na besede »to bo lečilo« ter takoj zatem domiselno vključen lirizem pri besedilu »za devojko, za kraljico«, ne da bi popustila z napetostjo v klavirju; ko se nato znova požene v zalet, zagon nenadoma z istim motivom omaga. Ob strnjnosti pesmi ne vzdrži primerjave sicer solidno pisana »Želja, da bi se kraljica zbudila« z ne tako enotno predelano slovesno in spet elegično glasbo, ki se kot prošnja razvija nekoliko konvencionalno do optimistično pomirjujočega sklepa. Nase opozarja tu v štiritaktni klavirski medigri po »odpreš nam oči« izpeljava motiva, ki je zelo podoben osrednjemu motivu zadnje Mahlerjeve pesmi v »Kindertotenlieder« (gl. pr. 8) — vendar bolj kot zanimivost, saj je ob vsej vsebinski in kompozicijski podobnosti scenske uglasbitve težko verjeti, da bi ta bil zavestno uporabljen. Na to pripošnjo pesem se takoj po srečni obuditvi navezuje »Zahvalna pesem palčkov« (prim. gl. pr. 7 b), razgibana, vesela in v srednjem delu tudi intimnejše radostna scenska točka. Po slogu in izrazu vmesnega poddela je blizu prizorom iz prve slike »Črnih mask«, posebno ob prihodu prvih, neproblematičnih mask in prikazu Lorenzove sreče ter začetnega zaupanja vase. A v ostalem je jedrnateljša in ima bleščeč klavirski stavek, z bartókovsko odločnim sklepom.

Med veselimi pripravami na slavje v drugem dejanju odkrijejo pritlikavci, da otrok ni živo bitje, temveč nekakšna mehanična, nečuteča lutka. Prizor uvede sprva še vedro prisrčna in hudomušna sličica »Kuharčki«, kjer tonaliteta mola po svoje stopnjuje nagajivost in pretiravanje v zavzetosti priprav. Povezanost med začetno in isto sklepno glasbeno mislijo ni — kot pri »Čarovnici« — izpeljana strogo enovito zaradi vmesne, motivično sicer dosledne, a po izrazu oddaljujoče se uporabe kompozicijskega gradiva (prim. tudi gl. pr. 4), ki je pred koncem še spretno polifonsko prepletено, a deluje bolj kot samostojen mozaični del. Če je zato »Čarovnica« bolj strnjena, je nasprotno tu tematika nekoliko izrazitejša in daje celoti z vrvežem priprav izraz krepkosti in svežine.¹⁶

¹⁶ Zanimiv pendant je dobila pozneje ta pretiravajoča kretanja »Kuharčkov« v prizoru s Christoforovim naznanilom Lorenzu o zaskrbljujočem stanju vinskih zalog iz prve slike »Črnih mask«, seveda dejanju ustrezno in s težjo, nevarnejšo komičnostjo.

Ko palčki presenečeni in zakrbljeni ugotavljajo, kaj manjka otroku, mu sklenejo z novim napitkom čarovnice oživeti tudi pogrešano srce, razum in hrepenenje. S tem pa vzbude deključino hrepenenje po svobodi, novo duševno stanje, ki ga kot uvod v tretje dejanje predstavi melanholična »Pesem hrepenenja Anice«. Ne tako koncizna kakor priprošnja pesem palčkov, novoromantično povedna, vztraja ta pesem spočetka v jasnejši zasnovi, podobni iz »Pesmi vil«, od vsebinskega obrata v sredini pa se nadaljuje manj pronicljivo v samem klavirskem partu. Ta delna razvlečenost, ki je opazna tudi pri drugih počasnih točkah, ne more zakriti za Kogoja značilnih mest z občutji rahlosti (prim. gl. pr. 11) in eteričnosti, ki sta najmočnejši v »Črnih maskah«, ter vmesnih podobnosti z valčkovim ritmom Chopinove glasbe.¹⁷

Rešitev in prostost otroku prinesejo naposled vile, ki stopijo spet v slogo s pritlikavci. Dogajanje se izteka s pastirjevim dogovorjenim znakom za beg v flavti, nezadržno vabečim klicem na svobodo, motivično zanimivejšim v prvem od treh odstavkov, oddeljenih s klavirskima medigramama. Igrico sklene manj značilno pisan »Ples vil«, poleg prejšnje edina instrumentalna, najbrž tudi skladatelju potrebna scenška ilustracija. Njen glavni motiv v akordih brez terce služi nemara ponazoritvi nezemskosti vilinskih bitij, njihovega brezkrvnega in hladnega sveta, vendar dobi ta motiv šele v nadaljevanju zanimivejši razplet ter glasbeno sočnejši potek, preden se na koncu znova kratko ne ponovi.

Iz te kajpada ene od možnih razlag pravljničnega in glasbenoscenskega dogajanja, kakršno se kaže skozi značaj in psihološke funkcije Kogojeve glasbe, je razvidno, da imamo opraviti s posebnim tipom pravljnične igrice. V njem je besedni delež poglobljen in do neke mere odločilen, da mu stoji glasba le dodatno ob strani, kot sredstvo za sugestivnejši in nemara kultiviranejši ali pestrejši prikaz prizorov. V resnici gre za vlogo glasbenih točk ali vložkov, ki služijo dogajanju za ilustracijo v smislu zvočne kulise, ali se vključujejo vanj neposredno, z določenimi verzifikacijami ali pa tudi aktivneje posegajo v samo igrico. Zato poleg nujnih niso vsi niti neobhodno potrebni, zlasti ne za razvoj fabule, medtem ko je nekaj predvidenih instrumentalnih mest, kot vemo, najbrž že skladatelj sam, med drugim iz podobnih razlogov, zavrgel še pred komponiranjem.

Naslednja ugotovitev se nanaša na stilno vsebinske značilnosti scenske glasbe. Kljub zahtevnosti izvedbe je namreč kmalu razpoznavna Kogojeva namera približati in umetniško prilagoditi se otroški muzikalni fantaziji oziroma dojemljivosti. Brez podcenjevanja otrokovih estetskih zmožnosti je iz celotne zasnove viden skladatelj razumljivejši, ne prezahteven način v kompozicijskem stavku kot v doživljajskem obsegu, kar v grobem ustreza tudi samim intencijam

¹⁷ Chopinov opus je bil Kogoju nasploh blizu, kar se je odrazilo tudi v njegovi kompoziciji, najočitneje v orkestralni suiti »Če se pleše«, kjer je srednji stavek že naslovljen v tem smislu (»Chopiniana«).

igrice. Za scensko glasbo je torej uporabljena glasbeno preprostejša faktura z mestoma poudarjeno čustvenostjo, zaokroženost ne preobsežnih oblik, sicer brez zunanjih pomagal in s tem uporaba drugih glasbenih sredstev, ki težijo v poznoromantični izraz. Pri tej stilni usmerjenosti je ob spremljajoči originalnosti vsakokratnih rešitev zlasti ponekod zaznaven vzpon do izvirnosti in izrazitosti, ki presega začrtani novoromantični estetski okvir in kaže na Kogojevo ustvarjalnost še v posebni luči.

Za izbrano slogovno usmerjenost in preprostost seveda ne govore le te splošne značilnosti ali nemara že ugotovljene podobnosti s skladatelji, kot so Mahler ali Chopin, čeprav so tudi te ilustrativne, marveč razne plasti kompozicijskega stavka ali vsaj njihov večji del, če kajpada izvzamemo vse tisto za Kogoja značilno, kar je v sredstvih in izrazu kljub zadanim okvirom zadržal še naprej.

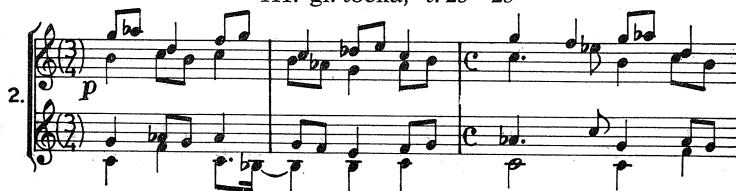
Tako ugotavljamo, da je skladatelj ohranil glasbenim vložkom dosledno tonalno osnovo in se je v precejšnji meri tudi držal, posebno s pogostejšo uporabo glavnih harmonskih stopenj in s siceršnje terčno gradnjo akordov. Vendar je v širšem smislu sem in tja od nje in klasičnih pravil tudi odstopal, tako s kromatizmi, sekvencami ali z zanj drugače značilno uporabo stranskih stopenj, pedalnih tonov ter skupin s prehodnimi harmonijami (prim. gl. pr. 1). Ali pa ji je dal svoj pečat s samostojnimi (nerazvezanimi) kvartsektakordi (prim. gl. pr. 2 in 5), z zvečanimi kvintakordi, ki — redkeje navzoči — sodijo tu funkcionalno v tonalne meje, dasi že silijo iz klasične harmonije in romantičnih estetskih norm:

»Pesem vil za odrom«, t. 25



Sèm je šteti nekatere radikalnejše modulacije (prim. gl. pr. 6) in deloma uporabo septakordov (prim. gl. pr. 2, z začetnim trdo velikim septakordom z izraženo napetostjo bolečine), medtem ko dajejo drugi ali tudi drugi akordi z redkejšimi nonakordi in višjimi kvintakordi glasbi bolj romantično toplino in žar, kakor trdote, ki večidel

III. gl. točka, t. 23—25



tu niti niso potrebne. Podobna vloga gre presenetljivo ne povsem osamljenim in različno rabljenim zadržkom (gl. tudi gl. pr. 3).

Nasprotno kvartni akordi, znanilci harmonsko najdoslednejšega preloma z romantično tradicijo, praviloma niso zastopani v scenski glasbi, če izvzamemo uporabo v funkcionalnem smislu, ki pa npr. s harmonsko zadržanim tonom služi romantičnemu izrazu:

»Delavska pesem palčkov«, t. 43



Prav tako redkejši kot za Kogojja najbrž mikavni so odstopi od že svobodneje rabljenih pedalnih tonov v bitonalno gibanje, kar pa je eden kompozicijskih načinov, ki vodi v stilno preseganje ter v izviren, čvrst in vitalen izraz:

»Kuharčki«, t. 17–18



Na splošno je mogoče trditi, da Kogoj v začrtanem okviru ni šablonski, da je zvočno neobložen in obenem zmeren, kar je značilno večidel tudi za v scenski glasbi uporabljeno melodiko. Med obema je vzpostavljeno nekakšno temeljno ravnotežje, čeprav izstopa zdaj bolj ena zdaj druga prvina, ki to razmerje ohranja celo ne glede na to, da nastopa Kogojeva melodika v razponu različno oblikovana ter neenako zahtevna: od preprosto občutene, v periodizacijskem smislu urejene melodičnosti

»Pesem vil za odrom«, t. 1–4



do zahtevnejšega tipa lirične melodije, ki predstavlja z modulacijskimi preskoki povečini skrajno mejo skladateljevih otroških pesmi,

»Pesem vil za odrom«, t. 12—16

6.  *Le virček kla-dan žubo — ri, med brezani plička žgo-liš.*

in do ekspresivne, skokovite nepesemske dikcije, kakršno lahko zasledimo v njegovi operni in samospevni tvornosti in h kateri sodi bleščeče pisan klavirski stavek:

»Čarovnica«, t. 1

 *A — ra ba — ra,*

»Hvala čarovnici«, t. 1—4



 *Hva — la čarovni — ci in po-klon!*

Kogoj se pri melodiki nasploh mnogo opira na motivično zasnovano in gradnjo (prim. »Čarovnico«), v izpeljavi neizstopajoče podrejeno izrazu, vendar bolj izjemno s podprto akordiko ter podvojeno melodijo (prim. začetek »Želja, da bi se kraljica zbudila«). Bliže mu je polimelodično razvejan, a v bistvu akordično postavljen glasbeni stavek, bodisi še s podvojeno melodijo (prim. gl. pr. 5) bodisi izraziže polimelodično in v nizu drobnih otenkov seveda spet akordično fundiran (prim. gl. pr. 2). Pri tem so rudimenti enakih ali vsebinsko podobnih melodičnih obratov opazni celo med različnimi glasbenimi točkami (npr. »Želja, da bi se kraljica zbudila« in »Pastirjeva pesem na piščal«). Uporaba prestejših polifonskih prijemov — podobno pri Francku ali Regerju — zlasti še imitacijskih (prim. gl. pr. 8), a tudi zahtevnejših (prim. »Kuharčki«, t. 38—42) med glasovi, v splošnem ni redka — vendar tudi tu ne gre v smislu poznoromantične polifonije za strogo linearno, marveč za akordično pojmovano obdelavo polifonskega gradiva:

»Želja, da bi se kraljica zbudila«, t. 33—36

8.

Zato je značilno, da sloni glasbeni stavek po wagnerjanski tradiciji deloma še na spremljavi, tj. klavirskem partu in se motivika le delno izmenjuje s pevskim glasom, kolikor gre pač za pesemskemu tipu bližji zasnutek, sicer pa ostaja ta stavek še tudi nosilec muzikalnega in psihološkega dogajanja in ga glas enkrat bolj drugič manj samostojno dopolnjuje, opisuje ali podvaja. V tem sklopu posebno mesto pripada kajpada glasbenim točkam, kot so »Čarovnica«, »Hvala čarovnici« in »Kuharčki«, kjer sta oba dela kljub vsebinski polnosti klavirskega parta enakovredna ali pa dobita izmenjaje vodilno vlogo; zato tudi opažamo, da je klavirski stavek prav tu izvirno, pianistično pisan, medtem ko je drugje skromnejše zožen v srednji zborovski register ali prirejen v smislu orkestralnega klavirskega izvlečka.

Če izvzamemo skope in zato malo povedne označbe za tempo, dinamiko in agogiko, kjer nagiba Kogoj — ne le v tem delu — k novoromantičnim estetskim normam, so te določne, osnovne poteze v poglavitnem skladne z načeli metruma. Ta je v klasičnem pomenu dokaj urejen, a se v tem okviru rad širi sem in tja do svobodnejših obrazcev in rešitev kot je npr. prenašanje poudarkov v taktovski shemi (prim. gl. pr. 2) in deloma odtod izhajajoča občutna menjava ritma s sprotnimi spremembami taktovskega načina (prim. »Zahvalno pesem palčkov«: 2/4, 5/8, 9/8, 5/4, dvakrat 3/4, 4/4, dvakrat 12/8, petkrat 6/8, 7/8, 6/8, 4/8, dvakrat C, dvakrat 3/4, C, 7/8, 2/4; prim. tudi »Kuharčke« z

ne dosti manj pestro in zahtevno ritmično zgradbo); kot ta metrična svoboda ima za Kogojja zlasti značilno vlogo sinkopirani ritem v različnih oblikah, četudi se pogosto vključuje v zmerno zasnovo drugih glasbenih elementov:

»Delavska pesem palčkov«, t. 1—4

9.

Z ritmiko, motiviko in uporabo polimelodike nastajajo zanimivi poliritmični prepleti ali tudi kakšna komplementarna ritmična skupina, s katero skladatelj izvirno ponazori tekst, kot npr. z naslednjim ritmom štirih šestnajstink, ki spominja na izmenično udarjanje delavcev z odmevom, čeprav se le mimogrede pokaže iz muzikalnega poteka:

»Delavska pesem palčkov«, t. 21—22

10.

Pri oblikovanju celote, ki jo intuitivno zadeva, teži Kogoj očitno povsod k vsebinski zaokroženosti. Z že omenjeno motivično povezanostjo se v glasbeni enoti sicer ne drži povsem klasičnih oblikovnih vzorcev, vendar si jih vsaj v zasnutku prireja. Tudi zaradi relativne kratkosti glasbenih vložkov nemara načeloma ne upošteva mozaične zgradbe, pač pa včasih upošteva improvizacijsko svobodnejše izpeljave z delnim vnašanjem prejšnje motivike. Najpogosteje naletimo zato med temi možnostmi na tridelno obliko, pri kateri sta prvi in krajšani zadnji del enaka ali podobna.⁴⁸

Kadar se vendarle odloči za nasprotno pot, je opozoriti na nekatere njegove značilne obrazce, ki jih zasledimo pozneje mnogo v »Črnih

⁴⁸ Njihovo hotenost podkrepljuje skladateljeva predhodna priredba teksta s ponovitvijo začetnih verzov na koncu pesmi.

maskah« — bodisi da gre za ponovitev enotaktja bodisi dvotaktja kot začetne tematične in za vsebinsko označitev značilne enote, ki pa se v motivično rahlejši ali včasih skoraj zabrisani zvezi prosto nadaljuje in izgubi v glasbenem toku. Naslednji primer takšnih organiziranejših jeder v prostem muzikalnem tkivu je s svojo neromantično rahlostjo in skoraj eteričnostjo tudi po izrazu Kogojeva posebnost in predstavlja nekakšno predhodnico oblikovno vsebinskih prijemov zlasti še v prvi sliki imenovane opere:

»Pesem hrepenenja Anice«, t. 38—41

Ob tridelnosti in še nakazanih rondojskih sestavinah se zaradi izrecnih vsebinskih zahtev teksta prav z naznačenim primerom (gl. celotni gl. točki 5 in 8) uveljavi nekakšna svobodno prekomponirana, improvizacijska oblika, vendar ostaja s svojo še vedno nekoliko povezano motiviko v zastavljenih okvirih, tako pa z drugimi podobnimi težnjami govori najprej za skladateljevo temeljno umirjeno kompozicijsko izhodišče.

Te omejitve, ki smo jim v scenski glasbi priča, seveda še ne pomenijo, da bi bil Kogoj vezan in s tem morda oviran pri uresničevanju zadane naloge. Nasprotno. Le v drugačnih okvirih je preizkusil svoje kompozicijske zmožnosti, ko je s pronicljivo karakterizacijo večine prizorov, dogodkov in duševnih stanj ter z izrazno širokim spektrom odtenkov, pomenov, občutij, asociacij v zelo diferenciranem glasbenem stavku uspel ustvariti jasen in visoko vreden korelat tekstu. Zadostuje primerjava s scensko glasbo prvega dela igrice, da spoznamo psihološko globlji, določnejši in s tem bistveno večji ustvarjalni delež v Kogojevi glasbi. Tudi če upoštevamo primik k otroškemu načinu dojemanja in zahteve igrice, lahko spremljamo razmeroma ostro členjeno in bogato lestvico stanj in občutij, od veselja, razigranosti in intimnejše radosti, pa eterične, breztelesne lahnosti, izrazov hrepenenja do žalosti in melanholije in drugih bežnih temnejših, senčnih nasprotij, ki ravno tako sodijo k večinoma lirični muzikalni izraznosti. Vse to očitno opozarja na prizadevnost in prizadetost ustvarjalca, začenši pri besedilu, da je mogel odtod in skozi osebnostno zastavljen, v notranjost težeči izraz doseči toliko razmahnjeno, nedvoumno določeno muzikalno podobo.

Če že ni dvomov o pristopu in umetniškem nivoju ter prepričljivosti scenske glasbe, nastopijo vendar ponekod razlike v stopnji njene

sugestivnosti in eksaktnosti ter izvornosti v višjem smislu, ki je na takšni ravni le še hitreje zaznavna. Tu ugotavljamo, da se giblje skladatelj v razširjenem območju novoromantične estetike na način, ki ga vodi od manj trdno izpeljanih odstavkov, konvencionalnejših poddelov in svobodnejšega improviziranja do samosvoje, jedrnate in kristalno izbrušene govornice. Če med seboj primerjamo posamezne glasbene točke, lahko še posebej sklepamo, da se je moral odločno lotiti dela in se vanj močno vživeti v srednjem delu; kaže, da je pozneje njegova nemirna narava stežka vzdržala v isti koncentraciji do konca. Res je namreč prav s četrto, šesto in sedmo točko, se pravi s »Čarovnico«, z »Hvala čarovnici« in s »Kuharčki« dosegel najvišji umetniški vzpon, a tudi predhodne glasbene enote so večidel dovolj skrbno izdelane. Hkrati z verjetnostjo o zaporednosti nastalega dela in s predvidevanjem, da so mu bile razgibanejšje točke nasploh bližje, kar potrjujejo pravkar navedeni primeri, govori to lahko o temeljnem prizadetem, emocionalno pogojenem odnosu; ta je bil pač pri Kogoju specifično zastavljen, podvržen tudi spremenljivemu valovanju sil.

Iz povedanega izhaja torej tako ugotovitev, da Kogojeva scenska glasba ni docela enakomerno, izenačeno pisano delo, kakor tudi sklep, da je skladatelj s celotnim odnosom ter označitvijo prizorov presegel zgolj zahteve naročila ter čisto potrebo po ilustraciji. Zlasti tam, kjer ni šlo za zvočno spremljavo na prizorišču, se je približal svojim otroškim pesmim, od katerih ga loči le nekoliko zamotanejša in ne povsod enako zgoščena zgradba, skupaj z zahtevnejšim klavirskim stavkom.⁴⁹ V najboljših vložkih je prerasel njihov značaj in z močnim, klenim izrazom strnjene, lapidarne samospeve. Njihova ponekod preprostejša, zgoščena zgradba napoveduje stilno in izrazno že drugače usmerjene, a podobno zasnovane samospeve iz razdobja tik pred letom 1932; po umetniški vitalnosti jih vsaj dosega v prejšnjih letih nastale kompozicije iste vrste. Pronicljivo, izvorno označevanje dogajanja obenem z nekaterimi značilnimi kompozicijskimi prijemi ter specifičnimi vsebinskimi rešitvami uvršča po drugi strani scensko glasbo med predhodnice ne dosti pozneje nastalega velikega odrskega dela, kajkada z upoštevanjem različnosti izhodišč in ciljev. — Na kratko povedano, je torej dopustno pričujoči scenski opus primerjati in uvrstiti v sredo med skladateljevo otroško literaturo in samospeve in tem dvojnem začilnostim priznali določeno povezanost z opernim ustvarjanjem, seveda ob upoštevanju osnovne samostojnosti kompozicijske zvrsti.

⁴⁹ Klavirski part h Kogojevim otroškim pesmim se je ohranil le iz poznejšega natisa k dveh zborom, zato je vprašanje, če ga poznamo v celoti in v izvorni obliki. Napisan naj bi bil pozneje k pesmim »Kaj ne bila bi vesela« in »Zvončki« (obj. v Grlici 1933—34, št. 4 in 5, 73 in 97; prav tam na str. XXXIX in LI prim. tudi komentar Iv. Grbca). Takó, saj skladatelj ne gradi obeh delov sočasno, marveč le dopolnjuje že napisani vokal, si je mogoče razlagati zanj sicer manj značilni akordično poudarjeni in obenem preprostejše postavljeni klavirski stavek.

Časovno, po svojem vitalizmu in prisotni notranji čvrstosti ter kompozicijski realizaciji, spada scenska glasba »V kraljestvu palčkov« v skladateljevo zrelo obdobje. Po slogovni usmerjenosti, pri kateri je treba upoštevati ob tuji pobudi zlasti namenjenost otroškemu svetu, vsebuje z izbrano zamisljivo še zapuščino starega, kar pomeni, da sodi scenska glasba sèm bolj zaradi prepričljivosti in zrelosti najboljših strani. Prav tako ne more z odvisnostjo od teksta zabrisati določene neizenačenosti. Vendar predstavlja v celoti zanimiv in vreden kompozicijski člen z jasno karakterizacijo in z razvidnostjo skladateljevega osebnoznega sloga. Posebej se to delo — Kogojev pomemben dosežek — odkriva skozi ekspresivnost in prepričljivost najboljših posameznosti.

SUMMARY

The incidental music to the children's play »In the Kingdom of the Dwarfs« by Josip Ribičič is up to now little known and still unpublished. It is the work of Marij Kogoj (1895—1956), a Slovene expressionist composer. The composition, which has been preserved in its entirety was commissioned by the author about 1923 and contains ten musical sections for children's choir, solo voices, piano and flute. It is based on a psychologically founded text with a conflict between the fairy-tale world of dwarfs and a child in it, who yearning for its mother and freedom, succeeds, after various adventures, in returning to the human world. Although the performance is very exacting, the composer made a light approach to the subject matter and took into account the limits of children's musical perception. So he decided on less radical, neo-romantic musical media and aesthetics, yet giving to both his own personal stamp and even surpassing them in original expression. Hence we can explain why tonal relations prevail in the composition despite some freedom; why in individual sections a melodic structure with a chordal foundation prevails and which is polymelodically ramified; from where comes only partially complicated and mostly syncopated rhythmic and polyrhythmic interweaving; and why there is this formal freedom within the framework of motivic structure with an obvious tendency to rounded-off forms. Within the given limits the composer proceeds from less firmly developed and more conventional sections to original, concise and crystally purified musical idiom. In content the composition extends from joy, high spirits, archness and a more intimate mirth, characterised by purity and an ethereal quality, lightness and longing to sorrow and melancholia and other darker contrasts which all move within the framework of lyricism. In places where more than a mere musical background was needed, the composer came near to his successful, though simpler children's songs. The most successful sections grew into compressed lieder whereas other traits in this incidental music already forecast the later great opera »Black Masks«. This work is a result of the composer's mature period, slightly less advanced in style and not quite balanced but on the whole an interesting and valuable composition, expressive and convincing in its details.

SAMOSPEVI SLAVKA OSTERCA

do njegovega koncerta v letu 1925

Tomaž Šegula (Ljubljana)

Slavko Osterc je začel komponirati že kot dijak v zadnjih dveh letnikih učiteljišča v Mariboru (v letih 1912—1914),¹ intenzivneje pa je začel ustvarjati po demobilizaciji leta 1919. Tako je do jeseni leta 1925, do odhoda v Prago, ustvaril med drugim več komornih in orkestralnih del (med njimi tudi simfonijo), zborovske skladbe, vrsto samospevov in kar tri opere. To je v tako kratkem in težkem povojnem času za samouka v kompoziciji vsekakor obilna žetev.² Posebno se je njegovo ustvarjalno delo razmahnilo od leta 1922 dalje, ko je bil z osnovne šole v Krčevini pri Mariboru prestavljen za učitelja glasbe na osnovno in meščansko šolo v Celju. Takrat so začeli javno izvajati njegova dela, ki so imela v glasbenih krogih velik odmev.³ Višek in hkrati tudi zaključek tega samorastniškega obdobja je pomenil celovečerni koncert Osterčevih komornih del, ki ga je 2. marca 1925 priredila Glasbena matica v Celju in na katerega se je skladatelj intenzivno pripravljal, zavedajoč se njegovega odločilnega pomena.⁴ Kon-

¹ Njegovi prvi skladateljski poskusi niso ohranjeni, izjema je morda le »Slovenska maša« za zbor a capella, za katero pa ni gotovo, če je res Osterčevo delo — prim. Pokorn D., Slavko Osterc, MZ V, Ljubljana 1969, str. 84.

² O Osterčevem glasbenem udejstvovanju na učiteljišču v Mariboru in o vlogi njegovega profesorja glasbe Emerika Berana gl. Pokorn D., Slavko Osterc, ib.

³ Prim. »Tabor«, Maribor 16. V. 1922, 3. XI. 1922, 14. IV. 1924; »Nova doba«, Celje 5. XII. 1922, 19. XII. 1922, 23. VI. 1923, 3. VII. 1924, 5. VIII. 1924; »Jutro«, Ljubljana 8. XII. 1922.

⁴ Prim. Osterčevo pismo E. Beranu 13. XI. 1924, njegova pisma z dne 29. XI. 1924, 5. I. 1925, 9. I. 1925, 11. II. 1925 Ivanu Ašiču, notarju v Mariboru, ki je kot izvajalec-tenorist njegovih samospevov na tem koncertu bistveno pripomogel k izrednemu uspehu večera; Osterčeve pripombe in navodila za izvedbo, napisana s svinčnikom na rokopisih samospevov, izvedenih na tem koncertu, NUK; Ašičeva pisma L. Zepiču 31. XII. 1953 in 21. II. 1954 ter komentar k izvajanim skladbam v »Novi dobi«, Celje 28. II. 1925 in 3. III. 1925. Vse cit. gradivo v NUK, glasb. zbirka.

cert je imel tako velik odziv v javnosti⁵, da je bil takrat že tridesetletnemu Ostercu končno omogočen študij na praškem konservatoriju, kjer naj bi si izpopolnil vrzeli v svojem kompozicijskem znanju ter se seznanil z naj sodobnejšimi kompozicijskimi prizadevanji v svetu.⁶

Osterčevi samospevi iz predpraškega obdobja so pomembni že zaradi vloge, ki so jo imeli na kompozicijskem koncertu. Od trinajstih samospevov, kolikor jih je Osterc do priprav na koncert napisal oziroma so danes ohranjeni,⁷ jih je Ivan Ašič izvedel ob klavirski spremljavi Tinke Apihove kar osem: Ni te na vrtu več, Usta so mi bila nema, Slavec, En bretana, Uspavančica, Cicifuj, Zvečer, Mene ni požela kosa (navedeni po vrstnem redu v programu) in kot dodatek še Štiri belokranjske.⁸ Še bolj pa so ti njegovi samospevi pomembni zaradi tega, ker lahko spričo njihovega precejšnjega števila dobro sledimo Osterčevemu skladateljskemu razvoju v tem kratkem, a izredno zanimivem obdobju dobrih petih let. Ravno v samospevih je Osterc zelo hitro razvijal svoj glasbeni izraz. Zato ni nič nenavadnega, če je po vrnitvi iz Prage od vseh mladostnih del, ki jih je približno štirideset, priznal le pet samospevov.⁹

Najstarejši ohranjeni Osterčevi samospevi so trije samospevi na stihe Otona Župančiča z naslovi »Bolne rože«, »Na poljani« in »Zvezde žarijo«; datum njihovega nastanka ni znan, skladatelj pa jih je leta 1921 izdal razmnožene kot rokopis pod skupnim naslovom »Trije samospevi s klavirjem« in pomenijo hkrati tudi njegove prve objavljene skladbe.¹⁰ Kot izhodišče orisa razvoja Osterčeve kompozicij

⁵ Prim. »Nova doba«, 5. III. 1925, 21. III. 1925; »Tabor«, 5. III. 1925, 10. III. 1925; »Jutro«, 8. III. 1925; ob ponovitvi koncerta 28. III. 1925 v Mariboru (z nekoliko spremenjenim programom): »Jutro«, 1. IV. 1925; »Tabor«, 12. IV. 1925; »Narodni dnevnik«, Ljubljana 14. IV. 1925; »Slovenec«, Ljubljana 15. IV. 1925.

⁶ Prim. Pokorn D., Slavko Osterc, ib., str. 87.

⁷ Gl. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, MZ VI, Ljubljana 1970, str. 83–86.

⁸ Od ostalih skladb so bile izvedene še Impresije in Sonata za klavir ter Serenada za godalni kvartet.

⁹ Štiri belokranjske, Sonce v zavesah (nastal po celjskem koncertu), Slavec, En bretana in Uspavančica. Te je namreč kot prve vpisal v svoj »Seznam kompozicij«, ki ga je vodil vse do leta 1940; prim. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, ib., str. 75–76. — Osterčev odnos do lastnih mladostnih del nam značilno ilustrira odlomka iz dveh njegovih sestavkov: »Bilo mi je 30 let, ko sem se napočil študirat glasbo. Prej sem 'skomponiral' že celo vrsto zborčkov, samospevčkov, godalni kvartet, celo simfonijo...«, Osterc Sl., Profili glasbenikov, rkp., 1938, str. 3 v NUK rkp. odd. — »... Spoznal sem ga (A. Lajovica — op. pisca) leta 1922 v Mariboru o priliki izvedbe neke moje orkestralne skladbe, ki sem jo že davno posvetil prahu in pepelu... Pozneje so Zikovci izvajali v Celju kos mojega kvarteta in Lajovic je zopet prišel. Kvartet — če se ne motim, sem ga imenoval liričnega — sem položil na oltar Nove Stvarnosti in Gerbičevi ulici na Koleziji. Saj še pomnite ono hudo zimo — kvartet je v Lutzovi peči sijajno izzvenel...«, Osterc Sl., Anton Lajovic, »Življenje in svet« X/26, Ljubljana 27. XII. 1931.

¹⁰ Prim. notico v »Taboru«, 18. V. 1921. Opomba s svinčnikom (rkp. Ivana Ašiča) na izvodu v NUK, gl. zbirka: »Naslovna stran od Žagarja«.

skega stavka v samospevih iz predpraškega obdobja naj služi analiza prvega izmed zgoraj omenjenih samospevov, ki je od vseh treh najbolj zakoreninjen v tradiciji.

Samospev »Bolne rože« je v rabi izraznih sredstev še povsem romantičen, po sami gradnji pa predstavlja »šolski« primer male tridelne pesemske oblike. Povsem je ohranjena dur-molovska tonalnost in na začetku je označena tudi osnovna tonaliteta. Jedro skladbe je spevna melodija v pevskem partu, katere ritmični tok — skladba je pisana v 6/8 taktu — je sestavljena pretežno iz stalnega izmenjavanja četrтинke z osminko. Melodična linija je diatonična, alternacije so uporabljene le na treh mestih kot prehajalni toni. Posamezne pevske fraze so vseskozi v sekundnih intervalih, razen na nekaj mestih, kjer sloni melodična linija na lomljenem toničnem kvintakordu. Težišče glasbenega izraza je v melodiki prvega dela in njegove repetitije, medtem ko je srednji del melodično manj izrazit. Harmonizacija je enostavna, povsem podrejena melodični liniji pevskega parta. Sloni na zvezah glavnih akordičnih funkcij vsakokratne tonalitete, pri čemer se subdominanta pojavi le redko. Prevladujejo kvintakordi in njihovi obrati, le dominanta je pogostejša tudi v obliki septakorda in mestoma nonakorda. Akordi nastopajo v polni obliki ali reducirani, kjer pa so izpuščeni toni pogosto istočasno v pevskem partu. Modulacije so enostavne in sicer le v dominantno durovo tonaliteto in njej vzporeden mol.

Oblikovna shema je ta-le: 1. klavirski uvod je sestavljen iz štirih taktov v D-duru; 2. prvi del (a) je osemtaktna perioda v D-duru s polkadenco na dominantni v četrtem taktu in na koncu z modulacijo v A-dur, zaključna alterirana kvinta toničnega kvintakorda postane vodilni ton v fis mol; 3. srednji del (b) je sestavljen iz dveh širitaktnih stavkov, zgrajenih iz deloma modificiranega dvotaktnega motiva⁴⁴ z značajem sekvence, kjer so prvi štirje takti v fis molu, drugi štirje pa v A-duru, se konča z dominantnim septakordom osnovne tonalitete; 4. klavirska medigra iz dveh taktov v D-duru, ki sta zadnja dva takta iz klavirskega uvoda; 5. repetitija (a¹) je v melodiki enaka prvemu delu, le ob zaključku konča na toniki osnovne tonalitete, klavirska spremljava je nekoliko variirana spremljava iz prvega dela; 6. klavirska koda, sestavljena iz štirih taktov v D-duru — reminiscenca na drugi del repetitije.

Klavirska spremljava je skromna, podrejena vlogi pevskega parta. V uvodu, prvem delu in repetitiji je sestavljena iz lomljenih in arpedžiranih akordov, tako da leva roka izvaja pretežno prvi tip akordov, ki so v repetitiji nekoliko bolj razgibani, desna pa drugi tip. V srednjem delu skladbe izvaja leva roka lomljene akorde, desna roka pa tonični sekstakord (prve štiri takte v fis molu, druge štiri v A-duru) v smislu ostinata, ki je ob zaključku vsakega dvotaktja pre-

⁴⁴ V 18. taktu rokopisa je prvi ton v pevskem partu notiran kot g¹ namesto a¹.

kinjen s kratko diatonično pasažo ali figuro kot nadaljevanje ritmičnega gibanja v levi roki. Poleg teh enoglasnih pasaž in figur uporablja skladatelj na zaključku klavirskega uvoda, medigre in kode še dvoglasno in troglasno vodene padajoče lestvične pasaže.

MODERATO

To so tiste lepe rože,

ki takrat vzcvete-le so, ko me tvoje be-le roke na sr-ce priže-le so...

Dinamične in agogične oznake so skromne tako v pevskem partu kot v spremljavi, na začetku skladbe je označena tudi uporaba pedala. Skladba je pisana povsem v tradicionalnem glasbenem jeziku, v njej v kompozicijsko-tehničnem pogledu ne najdemo skoraj nič takega, kar je tipično za Osterčevo ustvarjanje v njegovem zrelem obdobju, vendar kaže izrazito avtorjevo muzikalnost, predvsem pa bogato in svežo melodično invencijo. Vprašljivo je seveda, koliko je avtor v svoji glasbeni govorici uspel najti adekvaten izraz pesnikovim verzom. Glede metruma vsekakor, vsebinsko pa ne popolnoma. Zanosna melodijska prvega dela skladbe povsem ustreza vsebini prve kitice pesmi, ki izpoveduje avtorjevo srečo in ki jo simbolično izraža z vzcvetenjem lepih rož. Podobna izpovednost veje tudi iz besedila druge kitice. Osterčeva glasba v tem delu kontrastira prvemu in ga začenja v molu. Glede na tradicionalno gradnjo skladbe kot celote bi upravičeno pričakovali tudi izrabo tradicionalnega pojmovanja odnosa med durom in molom (dur-veselje, mol-žalost ipd.). Tretja kitica pesmi po vsebini povsem kontrastira s prvima dvema in izraža bolečino nad izgubljeno srečo, ki je simbolično nakazana že v samem naslovu skladbe. Osterc uporablja na tem mestu zopet melodiko prvega dela, kjer pa je z njo ilustriral povsem nasprotno razpoloženje.

Samospev »Na poljani« iz iste izdaje je večidel grajen tako kot prvi samospev po dvotaktjih, štiriktaktjih in osmerotaktjih, v neka-

terih delih pa se je skladatelj skušal izogniti vtesnjevanju v shemo metrične strukture pesmi. Ritmični tok melodije, ki je povečini grajena na izmenjavanju štirih osmink z dvema četrtninkama, na nekaterih mestih spreminja tako, da je celotna struktura fraze razširjena, kar ruši glede na interpretacijo tradicionalno pojmovanje odnosa med težkimi in lahкими taktovimi dobami:

...Kakor živi cveti le-ta-jo me-tuljčki po tiva — di, po zele — ni,
 pod rumerum solnce — cem ...

Izrazitejša je tudi raba sekvenc:

...Kot da prišli bralci bralcev so o — biskat, seli so me-tuljčki na zelene vejice ...

Klavirski part, v katerem še vedno prevladujejo sočasni, lomljeni in arpedžirani akordi, ponekod v najvišjih tonih dosledno prinaša melodiko pevskega parta, česar v prvem samospěvu ne najdemo.

Nove kvalitete se kažejo tudi v tretjem samospěvu z naslovom »Zvezde žarijo«. Izstopa bujna akordika klavirskega parta prvega dela skladbe in repetitive, kjer se bolj kot poznoromantične kažejo značilnosti impresionistične harmonije. V nasprotju z njo ima pevski part izrazito recitativen značaj:

...Zvezde za-rijo po-koj — no, rože čukljivo za-poj — no ...

V srednjem delu samospěva, kjer oklepata širitakti pevsko-instrumentalni del širitaktnega klavirskega odseka, kontrastira krajnima deloma že s tem, da je pisan v 4/4 namesto 6/8 taktu, pri čemer ostane metrum v bistvu nespremenjen. Namesto padajoče melodične linije, ki prevladuje v ostalih delih, uporablja skladatelj tu rastočo, kar še podkrepi s sekvenciranjem. Ta del označuje tudi uporaba ritmično izrazitega ostinata v klavirskem partu:

...Tího okoli vse tího, skoraj ni slíšati vzdíhov, skoraj ni slíšati vzdíhov tople noči ...

V samospevu »Zvečer« na besedilo J. Murna-Aleksandrova iz leta 1923¹² skladatelj na začetku ne označuje več osnovne tonalitete, čeprav je tradicionalna tonalna pripadnost kljub ponekod nenavadnim akordičnim zvezam in kar drznim modulacijam še lahko določljiva. Značilna je tudi uporaba durovega kvintakorda z dodatno seksto v tonični funkciji. V pevskem partu se kaže Osterčevo hotenje, da bi se približal dikciji, ki jo zahteva interpretacija teksta, vendar ne v smislu enostavnega povzemanja besednega metruma. V melodični gradnji so zanimivi celotonski zaključki nekaterih delov skladbe, kjer bi iz predhodnega vodenja melodične linije in iz harmonske gradnje po tradiciji pričakovali drugačen razplet:

...že iz da-lja-ve mrak pri-haja in prva zve-žda že go-ri,

zagrinja-jo vasi se, polja, zatiska dne-vu sen o-či...

¹² Objavljen v zbirki »Slavko Osterc, Samospevi«, ki jo je uredil Marijan Lipovšek, izdal pa Prosvetni servis, Ljubljana 1965.

Naslednjo skupino sestavljajo samospevi »Ni te na vrtu več« na besedilo Otona Župančiča¹³, »Usta so mi bila nema«¹⁴, »Mene ni požela kosa« in »Vidiš še te naše križe«¹⁵ na stihe Alojza Gradnika (vsi trije iz cikla »De profundis«)¹⁶ in »En bretana« na besedilo Armada Nerva v prepesnitvi Antona Debeljaka. Vsi so nastali v letu 1924.¹⁷

Besedila teh samospevov, v katerih prevladuje refleksivna ljubezenska lirika, terjajo po vsebini v glasbeni obdelavi prekomponirano obliko v pravem pomenu. Tega se je Osterc očitno dobro zavedal, kar kaže tudi njihova glasbena realizacija. Naravnost presenetljiv je nagel prehod od dotlej njemu tako priljubljene, čeprav vsebinsko ne vedno najbolj primerne uporabe tridelne pesemske oblike k uporabi prekomponirane pesmi. Da ta prehod ni bil tako enostaven, dokazuje prvi samospev iz te skupine »Ni te na vrtu več«.

Sama melodična gradnja pevskega parta izhaja v tem samospevu že iz povsem novih osnov, ki so v samospevu »Zvečer« iz prejšnjega leta le deloma nakazane in kot take zahtevajo oziroma same ustvarjajo tudi novo oblikovno strukturo. Kako močno je bil skladatelj še pod vplivom dosedanje skoraj dosledne uporabe tridelne pesemske oblike, pa kažeta, da je Osterc umetno ustvaril tridelnost na eni strani s tem, da je po izteku besedila Župančičeve pesmi, ki obsega le šest verzov, še enkrat ponovil prva dva verza s povsem enako glasbeno obdelavo kot prvič, na drugi strani pa to, da je ta »prvi« del in njegovo repetitijo jasno ločil od »srednjega« dela z dvojnimi taktnicami, čeprav je do repetitije skladba vódena v smislu prekomponirane pesmi. To je skušal ob pripravah za svoj kompozicijski koncert v Celju popraviti tako, da je pripisal skladbi navodilo za izvajanje: »Nobenih pavz vmes delati, da teče pesem nemoteno naprej. Del, ki se ponavlja, po možnosti, drugič malo drugače prinesiti.«¹⁸

¹³ Izšlo v zbirki »Slavko Osterc, Samospevi«, ib. Prim. članek »I. matineja Glasbene matice v Celju«, »Nova doba«, maja 1924, kjer je napovedana izvedba tega samospeva s spremljavo klavirskega kvinteta. Samospev v tej obliki je pogrešan.

¹⁴ Izšel v »Slovenski glasbeni reviji« I, 1952. Klavirski part je revidiral Pavel Šivic.

¹⁵ Rokopis hrani vdova Demetrija Žebreta, prim. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, ib., str. 83. Rokopisi drugih naštetih samospevov so v NUK, gl. zbirka.

¹⁶ Kolikor se lahko zanašamo na časopisno poročilo, naj bi Osterc v tem času uglasbil sedem pesmi iz cikla »De profundis« Alojza Gradnika, prim. komentar Ivana Ašiča k orkestralnemu koncertu Glasbene matice v Mariboru, »Jutro«, 7. VI. 1926. Tam v pregledu Osterčevih do tedaj napisanih del navaja kot petnajsto točko: »Die profundis. Ciklus 7 samospevov za visok glas, flavto, oboo, 2 klarineta, fagot, 2 violini, violi in violoncello, prirejen tudi samo ž kvartet . . .«. Vendar je ta ciklus v obeh navedenih oblikah danes pogrešan. Samospev »Vidiš še te naše križe« je v napovedi »I. matineje Glasbene matice v Celju«, ib., naveden s spremljavo klavirskega kvinteta.

¹⁷ Iz istega leta je ohranjen tudi začetek samospeva »Česa prosiš« na besedilo Antona Vodnika.

¹⁸ Prim. rkp. v NUK, gl. zbirka.

Samospevi iz te skupine imajo skupne značilnosti v melodični gradnji pevskega parta. Uporaba ritmičnih modelov, kot smo jih srečali še v gradnji melodične linije prvih Osterčevih samospevov, že povsem izgine. Tudi sami taktovski načini, ki jih v skladbi pogosto spreminja, nimajo več prejšnje vloge. Služijo večidel bolj preglednosti notne slike glede fraziranja melodične linije kakor temu, da bi bili dosledno vodilo za pravilno akcentuacijo. Melodična linija ni več grajena toliko po načelih tradicionalne gradnje po dvotaktjih, štiritaktjih, osmerotaktjih, stavkih, periodah itd., čeprav bi se jo včasih še dalo spraviti vanje, kot v načinu posameznih pevskih fraz, zgrajenih na posamezne verzke ali miselno zaključene dele verzov. Te fraze se kljub pogostejšim krajšim ali daljšim vmesnim pavzam organsko med seboj vežejo in tvorijo strnjen melodični lok.

Ves melodični potek posameznih fraz kot melodične linije v celoti samo še precizira in pogloblja skupno z ritmom, akcentuacijo in dinamiko¹⁹ vse tisto, kar izraža in zahteva v interpretaciji že sama tekstovna predloga. Čeprav struktura fraze izhaja iz metrične strukture posameznega verzka oziroma njegovega dela, ne gre pri tem več za dosledno povzemanje besednega metruma, temveč za njegovo vsebinsko pogojeno diferenciacijo, ki je včasih že tako dognana, da poseže v samo metrično strukturo tekstovne predloge. Metrumskega teksta je zaradi specifičnih zahtev in možnosti glasbene gradnje že tako spremenjen, da postajajo ponekod poudarjeni zlogi šibkejši od nepoudarjenih in narobe. Vse to je jasno razvidno iz spodnjega primera, ki prinaša začetek pevskega parta samospeva »Ni te na vrtu več«, v katerem je to podkrepljeno še z dinamičnimi oznakami. Prve štiri fraze začetka tega samospeva imajo v tekstovni predlogi povsem enak metrumski in enako akcentuacijo, tu pa so grajene — razen druge, ki je v tem enaka prvi, pa povsem različno:

f -

p *mf* *f*
 Ni te na vrtu več, ne med gredi-ca — mi, ni te na polju
mf *p* *pp*
 več, ne med megli-ca — mi ...

Iz tega odlomka lahko spoznamo tudi princip vodenja posamezne pevske fraze. Vsebinsko najpomembnejše besede oziroma njihov poudarjeni zlogi se odvijajo na najvišjih tonih posamezne fraze. Pri tem ne igra toliko pomembno vlogo dejstvo, ali je določen ton na težki ali na lahki taktovi dobi. Gradnja pevske fraze se dviga proti

¹⁹ Ponekod dodatno vpisana v rokopis ob pripravah na celjski koncert.

tem najvišjim tonom ali pa se spušča od njih navzdol. Spevnosti v tradicionalnem smislu je pri teh samospevih vedno manj. Vendar odlikuje vso melodično linijo, tudi če ima izrazito recitativen značaj in se odvija kar dalj časa na istem tonu (npr. v samospěvu »En bretana«), močna ekspresivnost. Posamezne fraze teh samospěvov so grajene pretežno tonalno, značilni pa postajajo zelo pogosti zaključki posameznih fraz v intervalu čiste kvarte ali kvinte navzdol. Gradnjo melodične linije iz te skupine Osterčevih samospěvov naj ilustrira še celotni pevski part njegovega samospěva »Mene ni požela kosa«:

Me-ne ni požela kosa, bi-la sem ko v jutru rosa, ki jo' pi-je solnca žar...

Zdaj več ni-sem svetla stvar, nisem roža in ne kamen, sem le zole svetel plamen.

Zanimiv je tudi razvoj odnosa med pevskim in klavirskim partom. Klavirski part je bil v prvih samospěvih kljub včasih bujni akordiki še vedno v podrejeni spremljevalni vlogi nasproti pevskega partu. Skromnejši poskus uveljavljanja klavirskega parta se kaže fragmentarno že v samospěvu »Zvečer« iz leta 1923, kjer zasledimo prve zametke imitacijskega odnosa med pevskim partom in klavirjem (2. primer na str. 74.) V samospěvu »Ni te na vrtu več« pa se ta imitacijski odnos izoblikuje, čeprav ne v celotnem samospěvu, že v pravi dialog med klavirjem in pevskim partom:

MODERATO

Ni te na vrtu več, ne med gredi-ca-mi,

Tako postaja klavir vedno bolj enakovreden partner pevskega glasu, včasih pa že povsem samostojen nosilni faktor skladbe. Kot je razvidno že iz zgornjega primera, tudi sami instrumentalni začetki

izgublajo pomen standardnega uvoda, kot so ga imeli v njegovih prejšnjih samospevih, saj večinoma takoj posežejo v tok dogajanja in niso več le priprava nanj.

Naslednji korak k osamosvajanju klavirskega parta se kaže v samospevu »Usta so mi bila nema«. Pevski part je grajen v smislu prekomponirane pesmi na način, ki je bil opisan v prejšnjih odstavkih pri analizi melodične gradnje pevskega parta samospevov iz te skupine, klavir pa je grajen dvodelno. Prvi del klavirskega parta, ki sledi uvodnima dvema akordoma, je sestavljen iz niza štiritaktij, ki so vsa zgrajena dosledno na istem značilnem ritmičnem obrazcu, v drugem delu pa je ta ritmična struktura nekoliko bolj razgibana s figurami iz lomljenih akordov v levi roki. Pevski part in klavir se odvijata povsem samostojno, vsak po svoj logiki in na videz neodvisno drug od drugega. Pevska fraza in klavirska fraza se nikoli ne pokrivata in tudi nista vódeni v smislu imitacije oziroma dialoga kot pri prejšnjih dveh samospevih:

ANDANTE

U — sta so mi bila nema kot tek kam — nov nema

ko — sta, ničče ni zaslužil mosta vzpelega med na — ma dve — ma...

Harmonija ne raste enako kot prej iz melodične linije, ki je vódena v bistvu tonalno, temveč se razvija precej svobodno, vendar v jasnem medsebojnem odnosu po določenih zakonitostih; te so razvidne iz same glasbene fature. Kljub navidezni skonstruiranosti klavirskega

parta in nesoglasjem med pevskim partom in klavirjem zapušča samospjev vtis enovitosti in organske rasti.²⁰

Novost v gradnji klavirskega parta predstavlja samospjev »Mene ni požela kosa«. Tu je zadnjim štirim taktom pevskega parta, ki je vseskozi voden v smislu prekomponirane pesmi (glej notni primer št. 8), podložena spremljava, ki je dosledna ponovitev prvih štirih taktov samostojnega klavirskega začetka samospjeva. Ta se dosledno nadaljuje tudi po zaključku pevskega parta. Po izpuščenih kratki lestvični pasaži, ki je na začetku skladbe uvedla vstop pevskega parta, sledita še naslednja dva takta klavirskega parta iz začetka. Tam sta nastopala hkrati z začetkom pevskega parta, tu pa pripeljeta do zaključne kadence. Podobna tridelna zgradba klavirskega parta je uporabljena tudi v samospjevu »En bretana«.

Vertikalno konstrukcijo teh samospjevov je kljub ponekod prenetljivim modulacijam mogoče povečini še vedno razložiti v okviru tradicionalne, sicer obogatene dur-molovske harmonije. Vendar skladatelj tonalitete na začetkih skladb ne označuje več, ker v njih prehaja iz tonalitete v tonaliteto. Zato kljub jasni tonalni določljivosti njihovih posameznih delov v celotnih skladbah ne prevladuje tonaliteta, ki bi označevala tonalno pripadnost neke skladbe v celoti.

²⁰ Klavirski part tega samospjeva je za objavo v »Slovenski glasbeni reviji« revidiral Pavel Šivic. Z njegovim stališčem »...Do kakšne zadrege je Osterca vodila njegova težnja k novemu še pred Prago, nam, dokazuje njegov samospjev 'Usta so mi bila nema' na Gradnikovo besedilo. Docela tonalna melodija v krasnem loku, ki je nemara edinstvena v naši solopevski literaturi, sloni v rokopisu na nedvomno šele naknadno pripisanih akordih, ki nalašč pačijo v melodiji skrito harmonijo...«, ki ga je zavzel do samospjeva v svojem članku »Šrečanja«, objavljenem v Osterčevem spominskem zborniku (»Slavko Osterc, Spominski zbornik«, ur. Vanek Šiftar, Pomurska založba, Murska Sobota 1963, str. 123–124), se ne morem strinjati. Prav tako tudi ne z mnenjem Marijana Lipovška in Matije Bravničarja, urednikoma »Slovenske glasbene revije«, ob izidu revidiranega samospjeva (»Slovenska glasbena revija«, 1/2, Glasbeno-knjižni del, str. 57): »... Na nekaj mestih je Osterc iz že poznanega sovraštva do tradicije brez potrebe izzval disonantnost na ta način, da je postavil pod melodično noto nalašč akord (harmonijo) drugačne vloge. Šivic je taka nesmiselna mesta revidiral z željo, da kljub temu ne bi postala konvencionalna...«. Ta samospjev predstavlja namreč smel in jasen, predvsem pa kvalitativno upravičen korak naprej v Osterčevem iskanju lastnega izraza in najprimernejše oblikovne in tudi harmonske realizacije oblike samospjeva, medtem ko je Šivic pristopil k obdelavi tega samospjeva z drugačnega, tradicionalnejšega stališča, ki ga pa nadaljnji razvoj Osterčevih samospjevov zavrača. Prim. k temu še komentar v članku »Samospjevi«, »Nova doba«, III. 1925: »... Gradnikova 'Usta so mi bila nema' sestoji iz dveh motivov. Prvega izvaja klavir kot dvodelno pesem, pevski glas je pisan čisto samostojno ter se melodično in ritmično razlikuje od spremljave...«. Prim. še Osterčevo opombo na rokopisu te skladbe, namenjeno Ivanu Ašiču ob pripravah na celjski koncert: »Na prvi vtis ne bo štimala, pa se uho kmalu privadi. Petje vezano, kakor sem naznačil s svinčnikom prve takte. Dinamiko ima klavir vsled lastnih motivov drugačno nego glas. Crescendi so navadno istočasno z glasovnim decrescendom«.

Akordi se vedno pogosteje pojavljajo v obliki nonakordov in undecimakordov ter njihovih obratov, ki jih z vidika funkcionalnosti večinoma lahko pojmujeemo tudi kot enostavnejše terčne akordične oblike z dodatnimi toni. Tradicionalno kadenciranje, predvsem uporaba avtentične kadence, je še povsem ohranjeno, zlasti na zaključkih skladb. Tu se tonika razen v obliki kvintakorda pojavlja tudi v obliki kvartsekstakorda ali kvintakorda z dodatno seksto oziroma v obliki njegovih obratov. Zaključni nastop tonike je navadno raztegnjen čez več taktov, ponekod celo v obliki akordične pasaže.

Značilna postaja tudi uporaba vzporedne akordike brez tradicionalnih funkcijskih zvez. Ta se pojavlja v samostojnih klavirskih oddelkih, ponekod pa tudi hkrati s pevskim partom. V tem primeru prinašajo oziroma podvajajo najvišji toni vzporednih akordov melodiko sočasno nastopajočega pevskega parta. V starejših samospelih je Osterc taka mesta oblikoval vedno tako, da so najvišji toni akordov prav tako prinašali melodiko pevskega parta, med akordi pa so bile ohranjene funkcijske zveze v tradicionalnem smislu. Kljub prevladujoči akordični strukturi klavirskega parta se čuti, da je skladatelj precejšnje skrb začel posvečati tudi linearni organizaciji glasbenega tkiva.

Izrazitejša postaja tudi uporaba kromatične lestvice. Včasih se pojavlja v obliki enoglasne pasaže, zlasti padajoče. Ponekod jo avtor vodi dvoglasno, ponekod tudi večglasno v obliki vzporednih akordov. Kromatična lestvica nastopa tudi kot ogrodje, na katerem sloni celotna gradnja določenega dela skladbe kot npr. v samospelu »Mene ni požela kosa«:

Pomembno vlogo pri oblikovanju klavirske spremljave igra sekvenciranje. Včasih nastopa v večji ali manjši zvezanosti s pevskim partom (prim. začetek samospela »Ni te na vrtu več« — 2. prim na str. 77), ponekod pa nastopa povsem neodvisno od melodike pevskega parta. Sekvenciranje je npr. glavno vodilo v oblikovanju klavirskega parta v samospelu »En brešana«:

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first system features dynamic markings *mf* and *p*. The second system includes *mf*, *accel.*, and a triplet of eighth notes. The third system shows *p* and *pp* markings. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Naslednje tri samospelve z naslovi »Uspavančica«, »Slavec« in »Cicifuj« je Osterc skomponiral na besedila Frana Žgurja ob koncu leta 1924.²¹ Preprosta vsebina teh pesmi in enostavna večkitična oblika, kjer med kiticami ni večjega kontrasta (ta je sicer ponekod med posameznimi verzi v isti kitici), to in ono ne prenese oblike prekomponirane pesmi. Zato se je Osterc v teh samospelih skušal izogniti enoličnosti, v katero bi lahko pri glasbenem oblikovanju zapadli z uporabo a-b-a tridelne pesemske oblike. Tako je npr. samospjev »Cicifuj«, ki je sestavljen iz štirih kitic, komponiran v razširjeni tridelni obliki a-a-b-a, v samospelu »Slavec« pa je dvokitična literarna predloga oblikovana tako, da je med prvi del, ki je grajen na prvo kitico, in med njegovo repetitcijo z drugo kitico besedila, vkomponiral kontrasten, samo instrumentalen srednji del.

V gradnji pevskega parta prevladuje tradicionalna dur-molovska tonalnost, pogosteje kot prej pa je uporabljena tudi celotonska lestvica. Za vodenje melodične linije v manjši meri veljajo principi, ki smo jih srečali pri prejšnji skupini samospelov, kar je glede na vse-

²¹ Samospela »Slavec« in »Cicifuj« je Osterc dokončal na Novo leto 1925 (rokopis: Veržej 1. I. 1925), posvečena sta Ivanu Aščiču. »Uspavančica« in »Slavec« sta izšla v zbirki »Slavko Osterc, Samospelvi«, ib.

binske in oblikovne značilnosti tekstovne predloge razumljivo. V teh skladbah, zlasti prvih dveh, spet prevladujejo enostavni, ponavljajoči se ritmični obrazci, ki so v tesni zvezanosti z besednim metrumom, tako da se tudi poudarjeni zlogi vedno nahajajo na težkih taktovih dobah. Členjenost po dvotaktjih, širitaktjih itd. je jasno razvidna. Le na zaključkih posameznih delov skladb je ponekod osnovna metrična struktura razširjena, kar je zvezano s spremembo taktovskega načina. Sicer pa menjav taktovskih načinov v posameznih delih skladb ni. Izjema je le samospev »Slavec«, kjer pa se menjave pojavljajo le v povsem instrumentalnih odsekih. Vztrajanje v istem taktovskem načinu, uporaba značilnih ritmičnih obrazcev in pogosta sekvenčna gradnja dajejo tem samospevom v precejšnji meri značaj motoričnosti, k čemer veliko pripomore tudi struktura klavirskega parta. Razgibanost melodične linije ustvarjajo pogosti zaporedni večji skoki v smeri navzgor in navzdol ter raba punktiranega ritma.

V klavirski spremljavi samospeva »Uspavančica« so v skladu z vsebino besedila spet v ospredju impresionistične kvalitete. Z lomljenimi akordi ob uporabi pedala v obeh krajnih delih samospeva, ki se prelivajo drug v drugega večinoma brez tradicionalnih funkcijskih zvez, nastaja vtis porajajoče se večerne pokrajine. Z nasičenimi sočasnimi staccato artikuliranimi akordi, ki prinašajo v najvišjih tonih melodiko pevskega parta, slika skladatelj v srednjem delu prebujanje čričkov.²²

V samospevu »Slavec« se kažejo pri klavirski spremljavi močnejši naturalistični impulzi. Značilnost, ki je hkrati novost v Osterčevih samospevih, je pogosta uporaba okraskov, s katerimi ilustrira skladatelj slavčkovo gostolenje. Novost v vertikalni organizaciji klavirskega parta je raba stranskega postopa v levi roki. Melodična linija

leve roke sloni na nekaj mestih na ponavljajočem se sozvočju v intervalu terce, ki ima značaj borduna. Ta kompozicijski prijem je tipičen za njegovo kasnejše zborovsko ustvarjanje.

²² Skladateljeva opomba v rokopisu: »... Pri srednjem delu naj pianist dobro pogleda akorde.«

Klavirska spremljava v samospevu »Cicifuj« spominja po organizaciji na klavirski part samospeva »Usta so mi bila nema«. Osnova klavirske spremljave je dvotaktni motiv, ki ga z isto ritmično strukturo in z istimi medsebojnimi intervalnimi odnosi postavlja na različnih izhodiščnih tonih. Včasih se motiv ponovi na isti višini, prevladuje pa sekvenčna gradnja, kjer sta uporabljena oba takta motiva v celoti ali pa samo prvi oziroma drugi takt. V harmonskem pogledu je ta samospev drznejši od drugih dveh iz te skupine; ta dva se gibljeta pretežno v tradicionalnejših mejah, ki jih je skladatelj v samospevih iz prejšnje skupine že presegel. Samospev označujejo vzporedno vódena sozvočja malih sekund oziroma malih non, s katerimi začneta na težko dobo tako prvi kot drugi del motiva²³:

The image shows a musical score for the piece 'Cicifuj'. It consists of three systems of music. The first system is for the vocal line, starting with the tempo marking 'ALLEGRO' and dynamic markings 'f', 'mf', and 'p'. The lyrics are 'Cici-fuj, cici-fuj! Go-le so'. The second system is for the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamic markings 'f', 'mf segue', and 'p'. The third system continues the vocal line with lyrics 've — je, solnce gor-ke — je. Zi — ma, kar nič se ne na-pi-fuj!...' and the piano accompaniment with dynamic markings 'mf' and 'fp'. The score is written in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Zadnji samospevi iz obdobja, ki je predmet obravnavanja tega sestavka, so štiri »Belokranjske uspavanke«, komponirane na šaljiva

²³ Prim. Osterčevo pismo Ivanu Ašiču, Veržej 5. I. 1925: »... Dovoliš da dva priložena samospeva ('Slavec' in 'Cicifuj' — op. pisca) poklonim Tebi, mi je vse glih, če Ti ugajata ali ne ... Ta dva samospeva lahko tudi za omenjeni koncert predelaš, posebno drugega, ki je menda 'unikum' v nesoglasju akordov — seveda pri nas doma, drugod delajo še hujše spa-ke...«.

otročka besedila.²⁴ Z njimi je Osterc prvič v svojem ustvarjanju posegel po besedilih iz Bele krajine, ki so pozneje zavzemala vodilno mesto zlasti v njegovih zborovskih kompozicijah. S svojo glasbeno govorico je znal sijajno zadeti njihov značaj ter je z njimi prinesel v slovensko glasbeno ustvarjalnost precejšnjo svežino.²⁵ Osterc je »Belokranjske uspavanke« dokončal komaj nekaj dni pred celjskim koncertom, tako da sploh niso bile uvrščene v redni program, temveč jih je Ivan Ašič zapel kot dodatek.²⁶ Pri občinstvu so doživele tako navdušen sprejem, da sta jih morala izvajalca ponavljati.²⁷

V prvem samospěvu je zanimiva že sama formalna zgradba. Po štiritaktnem klavirskem uvodu sledi šesttakten vokalno-instrumen-

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system is marked 'VIVACE' and the second 'MODERATO'. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Slovenian. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *roll.* (rallentando).

VIVACE

MODERATO

p

Tu-la ni-na,

mf *roll.* *p*

p *roll.* *pp*

ni-na-na, nas-ga mal-ga ni doma, ni do — ma!

²⁴ Nastale so med pripravami za celjski koncert. Prim. Osterčevu dopisnico Ivanu Ašiču, Celje 13. II. 1925: »Imam 4 nove samospěve 'Belokranjske uspavanke' — so čisto kratke in čisto individualne (vse štiri se morajo peti druga za drugo). Tekst je narodna pesem (zafkacijske vsebine). Čim jih instrumentiram, jih dobiš. So take, da morajo vzbuditi smeh...« Izdal in založil jih je Pavel Debevec pod naslovom »Štiri belokranjske za glas in klavir« v Pragi leta 1926 (naslovno stran je izdelal Miha Maleš). Osterc jih je v Pragi priredil tudi z glas in osem instrumentov (flavta, oboa, 2 klarineta, 2 violini, viola, violončelo).

²⁵ Prim. oceno »Belokranjskih uspavank« v »Slovenskem narodu«, 13. VI. 1926.

²⁶ Prim. pismo I. Ašiča L. Zepiču z dne 31. XII. 1953, NUK, gl. zbirka.

²⁷ Prim. kritike, navedene v op. 5.

talni del, ki je nosilec melodične gradnje samospeva in mu daje značaj uspavanke. Sledi srednji, vokalni recitativni del, sestavljen iz dveh odsekov, ki ju povezuje en sam akord v klavirskem partu. Za njim nastopi spet uvodni klavirski del in njemu sledeči vokalno-instrumentalni del, tokrat z drugačnim besedilom. Vsi deli skladbe so jasno ločeni med seboj s koronami nad taktnicami, poleg tega je vsak del v drugačnem tempu.

Za skladbo je značilna raba celotonske lestvice, tako v pevskem partu kot klavirski spremljavi. Klavir podvaja pevski glas in ga v desni roki vodi v vzporednih velikih tercah, na težkih dobah pa nastopajo v levi roki zvečani kvintakordi. Tudi v samem instrumentalnem uvodu (in njegovi ponovitvi), ki je zgrajen iz vzporednih dominantnih septakordov, se kaže ta vpliv; akordi si sledijo v padajočih velikih tercah. Značilna je tudi uporaba folklornih zaključkov v sozvočjih čistih kvint v oktavni podvojitvi.

V drugi polovici srednjega dela skladbe uporablja Osterc nov način deklamacijskega izražanja, tako imenovano »Sprechstimme«:

MODERATO

Na Pa-ko po srako...

V drugem, najkrajšem samospevu iz cikla preseneča ritmična odrezavost klavirskega parta srednjega dela skladbe, zanimiva pa je tudi zvočna nasičenost klavirskega uvoda ter osmeroglasen akord v tretjem taktu srednjega dela, ki obsega vse tone celotonske lestvice:

MODERATO

...Te-bi da--li ko--zo, ...

Pevski part tretjega samospeva, ki sloni na celotonski lestvici, je sestavljen iz dveh intonacijsko enakih osemtaktnih delov, grajenih po dvotaktjih. Zanimiva je zlasti ritmična organizacija pevskega parta. V drugih treh samospevih tega cikla so ritmični odnosi med posameznimi toni v bistvu enostavni, izhajajoči iz besedne deklamacije, ki pa jo še precizirajo, kar ima za posledico pogosto menjavanje taktovskih načinov. V tem samospevu je ritmični tok »utesnjen« vseskozi v dvočetrtinski takt, vendar v tem okviru izredno izdiferenciran.

Pevska linija sloni na ostinatni klavirski spremljavi leve roke, sestavljeni iz dveh menjajoči se čistih kvint, ki se izmenjavata; prinaša jo že v štiritaktnem klavirskem uvodu. Z izjemo nekaterih mest prinaša desna roka v poenostavljenem ritmu veliko terco nižje melodično linijo pevskega parta. Tega na drugi osminki taktovih dob mestoma prekinja dvozvok v intervalu velike terce z značajem ostinata, ki se navezuje na spremljavo leve roke.

mf
Ač, oč, oč, naše de-te ni-ma hlač! Jma nekakove bezgove,
p
i te ni-so njegove. Ač, oč, oč, našemu deletu šibo i korbač,...

Zadnji samospev iz »Belokranjskih uspavank« je komponiran v nekakem koralnem slogu, ki je za Osterčevo poznejše ustvarjanje tako značilen. Poglavitna lastnost tega sloga, ki ga Osterc označuje v podnaslovljenih mnogih skladb kot »Quasi choral« ali »Kakor koral«, so v počasnem tempu se odvijajoči homofoni akordi z vodilno melodično linijo v najvišjem glasú, ki je pri samospevih v glavnem podvo-

jitev pevskega parta. Med akordi, ki so mestoma precej nasičeni, vendar koncipirani v okviru, ki smo ga doslej že spoznali, so v tem samospevu skoraj povsem ohranjene tradicionalne funkcijske zveze. Ta osrednji vokalno-instrumentalni del oklepa klavirski del z značajem preludija in postludija. Sestavljen je iz sinkopirane enoglasne pasaže v desni roki, podvojeni oktavo niže v levi roki. Oba instrumentalna dela sta grajena enako, le da je drugi del, s katerim se samospev zaključí, transponiran veliko sekundo višje.

Zanimiv je melodični potek tega samospeva, ki je zgrajen po načelih, kakršni so značilni za prvo skupino samospevov iz leta 1924. Posamezne pevske fraze se dvigajo proti najvišjemu tonu, ki prinaša poudarjeni zlog najpomembnejše besede posameznega verza oziroma se spušča od njega navzdol. Ti najvišji toni posameznih fraz, med katerimi so jasno razvidni sekvenčni odnosi, si sledijo po sekundnem zaporedju navzgor do najvišjega tona. Vodenje melodične linije v posameznih frazah je tesno zvezano tudi z dinamiko: z dvigom melodične linije je vezan crescendo, s spustom pa decrescendo. V odnosih med posameznimi frazami vlada stopnjevita dinamika, ki je zopet tesno vezana na omenjeno ogrodje melodične linije:

MAESTOSO

p *mp* *mf*

Ka-la-ri-na, Barba-ra, kak'si du-ma varvala? Čib-ka ti je

p *mp* *mf*

vkrade-na, vbe-li pe-či pe-če-na, v Cr-ni go-ri jede-na!

ff *f* *p*

SUMMARY

The present article deals with Lieder to piano accompaniment by the Slovene composer Slavko Osterc, dating from his earliest creative period, which comprises something more than five years, when Osterc was still a self-taught composer. The Lieder, of which he wrote fourteen during this time, played an important role in a recital of Osterc's chamber works on March 2nd, 1925 in Celje, which closes this extraordinarily interesting, fertile and original period and which at the same time opened the way for him to the conservatory in Prague. Owing to quite a high number of Lieder it is possible to follow Osterc's development in this period well. It is an interesting fact that after Prague Osterc, out of this forty or so early works (besides the Lieder there are three operas, a ballet, seven orchestral works — including a symphony — six compositions for string quartet and several piano and choral works) only acknowledged five Lieder, which he entered at the top of the list of his compositions.

In his first Lieder he leans on the romantic tradition in his use of expressional media. Major-minor tonality is completely preserved and the basic tonality is indicated at the beginning of compositions. Modulations are simple, alterations appear rather seldom and a sequential construction is characteristic. As regards form, the ternary form prevails, compounded of two-bar, four-bar and eight-bar groups. The rhythmical construction of the voice part is not complicated and is bound to simple rhythmic patterns which prevail throughout the piece. The piano accompaniment is modest, completely subjected to the vocal part and mainly consists of arpeggios. Although the musical idiom of these Lieder, which display neo-romantic and partly impressionistic features, is quite traditional, a marked musical talent and above all a rich and fresh melodic flow is evident.

The most important group of Lieder is that from 1924, composed, with one exception (Armado Nervo) on texts of poems by the Slovene poets Oton Župančič and Alojz Gradnik, where reflective love lyrics prevail. In these Lieder Osterc is at his most progressive with regard to expression as well as to compositional construction. Quite surprising is his sudden transition from the ternary form, which, he was so fond of up to that time, although it was not always completely appropriate for the text, to a use of through-composed songs.

The melodic construction of the voice part springs in these Lieder from a completely new base. The use of the rhythmic patterns prevailing in the first Lieder disappears completely. The melodic line is no longer constructed on the principle of groups of two, four, eight bars etc., but rather in vocal phrases, built up on individual verses or thematically closed parts of verses. These vocal phrases are organically bound together and constitute a continuous melodic arch. The entire melodic flow of individual phrases and the melodic line as a whole only define and intensify, together with rhythm, accentuation and dynamics, everything which is expressed and required by the text for its interpretation. The most important words and their stressed syllables fall on the highest tones of the phrases. These Lieder become less and less singable, in the traditional sense of the word. However the melodic line even with a marked recitative character is strongly expressive.

There is an increased importance of the piano accompaniment. The beginnings of an imitative relation between voice and piano are moulded into a real dialogue in some places, while in others the piano becomes the independent bearer of musical development. The instrumental introduc-

tions themselves also lose their identity as a standard prelude, which, we find in the first Lieder, since they mostly take part in the musical action and are no longer just a preparation for it.

The composer begins to omit the indication of basic tonality, although the traditional tonality of individual parts of the composition is still discernible in spite of unusual chordal combinations in some places and bold modulations. In the course of the compositions the composer moves from tonality to tonality, so that no one tonality prevails which could be characterized as that to which the composition as a whole belongs. Besides triads and their inversions which were dominant in the first Lieder, chords of the seventh, ninth and eleventh and their inversions increase, while the use of the major with the added sixth in tonic function becomes a typical feature. Parallel chords without traditional functional progressions are also characteristic. However, it is interesting that the composer, especially at the end of compositions or their parts, makes use of traditional cadences, particularly of authentic ones. In addition, the chromatic scales becomes more prominent. On the other hand sequence still plays an important role, especially in the piano accompaniment. In spite of the dominating chordal structure of the piano part we feel that the composer begins to pay more and more attention to a linear organization of the musical fabric.

The other group of Lieder from 1921 is based on poems by the Slovene poet Fran Žgur. The text contains simple, amiable pictures from nature and is strophical. In order to avoid uniformity, into which these songs could fall, Osterc again consistently used the ternary form. The whole-tone scale is now more often employed than before in the melodic construction. In these Lieder the piano accompaniment has a more illustrative character which is justified by the text. Regarding harmony, these songs do not exceed the limits of those of the former group. However, in some places we observe a tendency towards chordal saturation which the composer reaches in one of the songs by means of parallel chordal structures of minor seconds which appear on the down beat.

In the cycle of four »Bela Krajina lullabies«, the last from the period under discussion, Osterc for the first time takes his texts from the folk poetry of Bela Krajina which assumes a leading role, especially in his later choral compositions. With his musical idiom he was able excellently to capture their character and through them to bring a freshness into Slovene musical creativity.

The use of the whole-tone scale prevails and is often doubled in the piano part in an interval of a major third downwards or is developed in augmented triads. For the first time we find in one place a new idiom of declamation, the so-called »Sprechstimme«. One of the Lieder is based on an ostinato piano accompaniment of the left hand which we have before encountered to such an extent in Osterc's songs. The last song is composed in a »choral« style, which is so typical of the composer's later work. The prominent feature of this style, indicated by Osterc in the subtitles of many compositions as »quasi chorale« or »like a chorale«, are represented by slowly moving chords with the melody in the upper voice, which mostly doubles the vocal part of the Lieder.

MARJAN KOZINA

Prispevek za biografijo

Primož Kuret (Ljubljana)

Pojav Marjana Kozine v slovenskem kulturnem, še posebej pa v glasbenem življenju in prostoru je izredno zanimiv zaradi svoje vsestranosti, zlasti pa zaradi njegovega tehtnega prispevka slovenski glasbeni kulturi. Čeprav se je ustvarjalno vključil v slovenski kulturni krog razmeroma pozno, praktično šele med vojno, v partizanih, je njegov delež vreden posebne pozornosti.¹

V njegovi zapuščini je ohranjenih veliko število zapiskov, iz katerih je mogoče razbrati njegovo življenjsko pot. Mnogo je razmišljanj o umetnosti, o življenju in zelo nadrobni opisov nekaterih let življenja. Tako je začel pisati spomine na gimnazijska leta v Novem mestu, ohranjen je zvezek, kjer piše o svojih dunajskih študijah, in zelo obširno je popisal prve dni vojne, ki jo je dočakal v Beogradu. Ohranjeni so številni zapisani razgovori, v katerih je razlagal svoje poglede na umetnost in življenje. Poleg osebnih dokumentov, spričeval, diplom pa tudi notnih zapiskov je tako njegova zapuščina bogata in bo lahko služila raziskovalcu Kozine človeka in umetnika.

Marjan Kozina je bil rojen v dolenski metropoli, Novem mestu, v ugledni meščanski družini, očetu c. kr. sodnemu pristavu Juriju Kozini in materi Mariji, roj. Rozina, dne 4. VI. 1907.² Prva otroška leta je preživel na Dolenjskem, nato pa se je družina leta 1910 preselila v Vipavo, kjer je postal oče predstojnik okrajnega sodišča. Ob izbruhu vojne je bila družina v Vipavi. Oče Jurij je moral l. 1916 k vojakom, potem ko je Italija napovedala Avstriji vojno. Tako je Marjan Kozina obiskoval prvi in drugi razred osnovne šole v Vipavi, nato se

¹ Prim. L. M. Škerjanc, Marjan Kozina, Letopis SAZU 17. knjiga 1966, Ljubljana 1967; Dragotin Cvetko, Marjan Kozina — In memoriam, ZVUK št. 68, str. 330—333, Beograd 1966; France Kosmač, Spomini na Marjana Kozino, Glasb.-knjižna priloga Naši zbori XVIII/1966 št. 4, str. 27; Primož Kuret, Spominu Marjana Kozine, Grlica XI. 1966 št. 4—5; Primož Kuret, Ob koncertu del Marjana Kozine, Koncertni list št. 7, 4. IV. 1967.

² MRK Novo mesto, letnik 1907, zvezek VIII. str. 157, št. 27.

je družina preselila nazaj v rodno Novo mesto. Od tretjega razreda dalje je Kozina tu obiskoval šolo do mature na gimnaziji in bil razen v 6. razredu gimnazije vseskozi odličen dijak.³

V naslednjem želim v kratkih obrisih podati zgoščen prikaz Kozinovega življenja po virih zapuščine, ki mi jo je za to priliko prepuščila v uporabo skladateljeva družina.

Svet ob Krki, Dolenjska, na obeh straneh Gorjancev, pa še posebej Novo mesto s svojim čarom, s posebno romantično okolico in mehko pokrajino, vse to je odločilno vplivalo na bodočega skladatelja in ga oblikovalo kot človeka.

Odraščal je v družini, ki je ljubila glasbo. Oče in mati sta bila glasbeno izobrazena in sta rada muzicirala. Oče je bil v dvajsetih letih tudi predsednik novomeške Glasbene matice. Otroci so tako lahko že od najzgodnejše mladosti spoznavali glasbo ob igranju staršev.⁴ Mladi Marjan je spoznal note, še preden je začel hoditi v šolo, in v Vipavi so nastali prvi, seveda nebogljeni skladateljski poskusi.⁵ Glasba na gimnaziji ni bila obvezen predmet, vendar je Marjan Kozina redno hodil k uram petja in v 7. razredu tudi k uram opisne geometrije. Učil se je klavir in violino. Kmalu je že sodeloval pri komorni igri v skupini nadarjenih fantov, ki jih je zbiral okoli sebe znani novomeški glasbenik Ignacij Hladnik.⁶ V peti gimnaziji je bil prvič na simfoničnem koncertu v Ljubljani in slišal Brucknerjevo 7. simfonijo, ki ga je močno prevzela. Z mladostno zagnanostjo je poskušal tudi komponirati simfonijo. Mentor mu je bil seveda Ignacij Hladnik, njegov učitelj klavirja, violine in pozneje tudi orgel. V vnemi, da bi organiziral še simfonični orkester, je seveda omagal. In končno — glasba je bila le eden od njegovih interesov. Kajti še bolj vneto kot z glasbo se je v tem času ukvarjal z matematiko in šahom. Študiral je matematične, fizikalne in naravoslovne probleme, ukvarjal se je z Darwinom in pripravil na šoli predavanje o njegovi teoriji. Zaradi tega so ga skoraj izključili z gimnazije. Med profesorji pa je le našel zagovornike, ki so imeli posluš za razboritega in nadarjenega fanta ter mu bili tudi dobri vodniki. Pozneje se je hvaležno spominjal tako Ferdinanda Seidla in Mihaela Markiča kakor Amata Škerlja in Cirila Ažmana.

Šah je bila njegova druga velika strast. V sedmi gimnaziji je npr. na simultanki, ki jo je igral s 40 slovenskimi šahisti tedanji svetovni

³ Vsa spričevala so ohranjena v skladateljevi zapuščini.

⁴ Prim. razgovor s skladateljem v oddaji Radia Ljubljana iz cikla »Obiski pri naših skladateljih« dne 10. I. 1960 (kopija razgovora v zapuščini).

⁵ Ibid.; skladatelj omenja dva naslova: »Čuj trompete glas« in »Pot v šolo«.

⁶ Ignacij Hladnik, skladatelj in organist (1865—1932), je poučeval na novomeški gimnaziji petje, sicer je bil organist v novomeški kapiteljski cerkvi in drugod. Vodil je pevske zборе in precej tudi komponiral. Prim. še: Marjan Kozina, Talent, ki je brez koristi ovenel. Nekaj spominov na Ignacija Hladnika. TT II/1954 (24. VI.) št. 25.

šahovski prvak Emanuel Lasker v ljubljanskem Unionu, zmagal.⁷ To ga je seveda še bolj navdušilo za šah.

Hkrati je raslo njegovo zanimanje za matematiko. Ko se je predsednik maturitetne komisije, profesor ljubljanske univerze Rihard Zupančič, zanimal za matematične talente na novomeški gimnaziji, ga je ravnatelj Josip Wester opozoril na Kozino. Zupančič je ugotovil, da je znanje infinitezimalnega računa in vektorialne analize sedmošolca Kozine dovolj temeljito, da bi po maturi lahko poslušal predavanja matematike in fizike v tretjem semestru.

Zato ni čudno, da se je Kozina po maturi⁸ vpisal na ljubljanski univerzi⁹ na matematiko. Toda njegovi interesi so bili preveč vsestranski, da bi lahko vzdržal samo pri matematiki. Hodil je poslušat predavanja iz organske kemije, umetnostne zgodovine, sociologije, zgodovine in literature.¹⁰ Poleg tega je študiral na konservatoriju violino.¹¹ Igral je tudi v opernem orkestru in komponiral.¹² Večje delo iz tega obdobja je bila simfonična pesnitev Kralj Matjaž, po lastnem mnenju hudo diletantsko delo.¹³ Mlademu skladatelju jo je za uslugo

⁷ Prim. poročilo v dnevniku Jutro z dne 30. X. 1924.

⁸ Maturu, »višji tečajni izpit«, je opravil 13. VI. 1925.

⁹ Datum vpisa v indeksu je 8. X. 1925.

¹⁰ V indeksu ima vpisana naslednja predavanja: 1. semester 1925/26: Plemelj, Infinitezimalni račun in vaje; Kušar, Eksperimentalna fizika; Samec, Eksperimentalna kemija; Zupančič, Infinitezimalni račun in vaje ter proseminar. V letnem semestru 1925/26: Veber, Psihologija; Plemelj, Infinitezimalni račun in vaje; Samec, Eksperimentalna kemija, in Kušar, Eksperimentalna fizika. V štud. letu 1926/27 je vpisal: Veber, Razvojna psihologija; Plemelj, Infinitezimalni račun in vaje; Kušar, Izbrana poglavja teoretične fizike; Rebek, Organska kemija in Kvantitativna analiza; letni semester: Plemelj, Teorija analitskih funkcij in seminar; Rebek, Organska kemija; Veber, Psihologija in Zgodovina filozofije; Cankar, Zgodovina baročne umetnosti; Martel, Gramatika in literatura. V štud. letu 1927/28: Veber, Sociologija in Zgodovina filozofije; Cankar, Zgodovina italijanske umetnosti XVII. stoletja; Martel, Francoska književnost in gramatika. Letni semester: Veber, Sociologija in Zgodovina filozofije; Cankar, Francosko slikarstvo; Martel, Francoska književnost in gramatika. V štud. letu 1928/29: Veber, Spoznavna teorija in Zgodovina filozofije; Prijatelj, Kurz novejših slovenskih literarne zgodovine I in Pregled nove ruske literature; Cankar, Zgodovina likovne umetnosti starokrščanske dobe in Zgodovina nemškega slikarstva XV. in XVII. stol. Letni semester: Veber, Spoznavna teorija in Zgodovina filozofije; Prijatelj, Novejša slovenska literarna zgodovina, Novejša ruska literatura; Cankar, Likovna umetnost v zgodnjem srednjem veku, Nemško slikarstvo v XVI. stoletju.

¹¹ Violino je študiral pri profesorju Šlajsu. Prim. Letopis SAZU, 5. Knjiga, 1952—53, str. 123, Ljubljana 1954.

¹² V zapuščini je kot op. 1. ohranjena skladba za violino in klavir z oznako »Allegro ma non troppo« in nedokončan op. 7 »Lento maestoso«.

¹³ V zapuščini je ohranjena med drugim tudi beležnica s številko 7 in z naslovom Opera M. K., kjer je vpisan naslednji podatek: »začel jeseni 1926, končal 19. VI. 1927. Matija Gubec, simfonična pesnitev za veliki orkester.« — Očitno je skladatelj zamenjal naslov Matija Gubec kasneje za naslov Kralj Matjaž, kajti v nobenem kasnejšem zapisku Kozina ne omenja prvotnega naslova.

preigral tedanji operni dirigent Anton Neffat¹⁴ z opernim orkestrom. Kozino je glasba vedno bolj mikala. Revija Nova muzika mu je eno skladbo tudi objavila.¹⁵ Prišel je na tisto križpotje, kjer se je moral dokončno odločiti med matematiko in glasbo pa tudi šahom.¹⁶ Tudi domači so terjali odgovor. Po odkritem razgovoru in pogovoru z očetom je Marjan Kozina februarja 1929 odšel na Dunaj¹⁷ k profesorju Josephu Marxu.¹⁸ Predložil mu je svoje skladbe in čakal na njegovo sodbo. Marx je preizkusil njegovo znanje harmonije, klavirja in glasbene literature ter mu svetoval, da do pričetka novega šolskega leta svoje znanje temeljito izpopolni. Kozini je v teh mesecih to uspelo in v jeseni se je vpisal na dunajsko glasbeno akademijo k profesorju Marxu. S svojim učiteljem je prišel nekajkrat navzkriž, ker mu nista bili všeč Marxova pedantnost in njegova zahteva, da si najprej osvoji temeljito osnovno znanje, ne pa da že spočetka eksperimentira po svoje. Kozina je bil pozneje Marxu za to hvaležen. Takrat pa se je naskrivaj vpisal še k Albanu Bergu.¹⁹ Toda tudi z Bergom ni bil zadovoljen. Tako je s težavami in dvomi, kaj in kako je prav, absolviral dunajske študije z violinsko sonato²⁰ in diplomiral.²¹

Na Dunaju se je Kozina družil največ s slovenskimi, še posebej s koroškimi študenti in nekaj časa tudi vodil njihov pevski zbor.²² Kljub uspešno končanemu študiju pa Kozina ni bil zadovoljen. Želel je nadaljevati študij kompozicije še na mojstrski šoli konservatorija v Pragi, čeravno je nekaj časa razmišljal, da bi šel v Berlin, kjer je poučeval znameniti Franz Schrecker.²³ Na mojstrski šoli v Pragi so

¹⁴ Anton Neffat (1893—1950) je bil od leta 1920 do leta 1946 dirigent ljubljanske opere.

¹⁵ Gl. Nova muzika I/1928, št. 6 str. 9—10.

¹⁶ V svojih zapiskih, ohranjenih v zapuščini, omenja, da mu je k odločitvi pomagala tudi nesrečno izgubljena partija v šahovskem dvoboju Ljubljana-Trst z italijanskim mojstrom de Nardijem.

¹⁷ V zapuščini je ohranjen zvezek, označen z rimsko V in napisom Dunaj ter paginiran. Kozina v njem popisuje svoje dunajske študije.

¹⁸ Joseph Marx (1882—1964) je od leta 1914 predaval na dunajski glasbeni akademiji teorijo in kompozicijo. Njegov učenec je bil med drugimi tudi L. M. Škerjanc.

¹⁹ Alban Berg (1885—1935) eden izmed najpomembnejših skladateljev nove dunajske šole. Zanimivo je, da Kozina nikjer nadrobneje ne piše in ne omenja njunega skupnega dela.

²⁰ Ohranjena je v zapuščini.

²¹ Diplomiral je 30. VI. 1930 »mit gutem Erfolge in Komposition — Zeugnis erlangter künstlerischer Reife«. Podpisani so direktor Max Springer, pri katerem je imel klavir, dr. Lach (partiturna igra) in J. Marx (kompozicija). Diploma je v zapuščini.

²² To je bil moški zbor »Slovenskega krožka«. Javno je z njim nastopil na koncertu dne 16. IV. 1928 v dvorani Češkega doma s programom: Vilhar, Slovenec, Srb, Hrvat; Hajdrih, Jadransko morje; Jenko, Što čutiš, Srbije tužni. Poročilo o večeru je izšlo tudi v Jutru 18. VI. 1928.

²³ Franz Schrecker (1878—1934) je vodil med leti 1920 do 1932 visoko glasbeno šolo v Berlinu in imel s svojim delom velik vpliv v prvi četrtini 20. stoletja.

bili trije pedagogi: Josef Suk,²⁴ Vítězslav Novák²⁵ in Josef Bohuslav Foerster.²⁶ Kozina je najmanj poznal Foersterja, medtem ko je šel o Suku glas, da je navdušen Dvořakovec. Novák pa je bolj privržen Smetani. Kozini je bil Dvořák bližji, zato se je odločil za Suka. Nikoli se ni kesal te svoje odločitve in je o njem izpovedal takole: »Lepo je bilo pri njem. Ni gledal na uro, ko me je seznanjal s skrivnostmi skladateljske tehnike in instrumentacije. Rahlo, skoraj neopazno je usmerjal moj ambiciozni nemir tja, kjer je prava pot; povedal mi je, kaj je lepó, kaj je umetnost in kaj je gola obrt. Kot človek je bil še posebno dragocen. Nemalokrat sva se zapletla v dolge razgovore. Takrat sem spoznal marsikatero življenjsko modrost in se seznanil s pogledi tega velikega mojstra na glasbeno umetnost.«²⁷

Poleg kompozicije je Kozina študiral v Pragi tudi dirigiranje. Kurz v dirigentskem seminarju Nikolaja Malka²⁸ je absolviral junija 1931, ko je nastopil z orkestrom Češke filharmonije, kar je pomenilo veliko priznanje za mladega dirigenta. Malko je ob tej priliki napisal: »Gospod Marjan Kozina je v juniju 1931 absolviral pod mojim vodstvom kurz v dirigentskem seminarju. Pri izraziti nadarjenosti za dirigentski poklic ima Marjan Kozina zmožnosti, ki ga usposabljaajo za delovanje v opernem in koncertnem dirigiranju. Pri dobri splošni muzikalni nadarjenosti in izobrazbi ima v takem primeru potrebno obvladovanje samega sebe in specialno dirigentsko nadarjenost, razumevanje za stil, okus, čut za zvočnost orkestra in njegovo dinamiko, dober spomin, temperament in čut za orientacijo. Posebej bi poudaril njegov globok duševni odnos do dirigiranja kot komplicirane funkcije reproduksijske umetnosti; to mu je omogočilo, da si je v kratkem času prisvojil tudi znanstveno teoretično stran dirigiranja. Omenjene sposobnosti je pokazal Marjan Kozina ob zaključku seminarja, ko je na pamet dirigiral orkester Češke filharmonije.«

Dodan je še Sukov pripis:

»Bil sem prisoten pri končnih izpitih absolventov junijskega dirigentskega kurza, katerega je vodil prof. dr. Nikolaj Malko. Uspehi so me veselo presenetili in drago mi je, da morem podčrtati vsako besedo te Malkove izjave.«²⁹

²⁴ Josef Suk (1874—1935), Dvořakov učenec in zet, je bil profesor na praškem konservatoriju od leta 1922 dalje. Njegova učenca sta bila tudi Pavel Šivic in Demetrij Žebrè.

²⁵ Vítězslav Novák (1870—1949), Dvořakov učenec in prav tako profesor na praškem konservatoriju od leta 1909 do 1919, nato pa do 1939 na mojstrski šoli.

²⁶ Josef Bohuslav Foerster (1859—1951), profesor v Hamburgu in na Dunaju ter od 1919 na praškem konservatoriju, kjer je od leta 1922 do 1931 vodil mojstrsko šolo. Od leta 1931 do 1939 predsednik Češke akademije znanosti in umetnosti.

²⁷ Prim. opombo 4.

²⁸ Nikolaj Malko (1883—1961), dirigent in profesor na konservatorijih v Moskvi in Leningradu. Od leta 1928 je poučeval po raznih evropskih konservatorijih in veliko dirigiral.

²⁹ Originalna izjava prof. dr. Malka je v nemščini s češkim pripisom Josefa Suka in datirana s 4. VII. 1931. Nahaja se v skladateljevi zapuščini.

Kozina je ob tej priliki dirigiral Beethovnovega Coriolana in prvi stavek Dvořákové 8. simfonije.

Oba, Malko in Suk, sta mu bila prijateljsko naklonjena in mu pomagala preko marsikaterih dvomov in zaprek. Naslednje leto je z odliko absolviral študij kompozicije z Orkestrsko suito, ki je bila ob tej priliki izvedena v praškem radiu.³⁰

Praška leta so v Kozini pustila neizbrisno sled in so tudi pomenila eno izmed najlepših obdobij njegovega življenja. Toda — študije je končal in treba se je bilo vrniti v Ljubljano.³¹ Spet so se ga lotili dvomi o skladateljstvu, v raznih strujah se ni znašel. Prvi dve leti po vrnitvi je korepetiral v ljubljanski Operi (1932—34), nato pa je odšel v Maribor, kjer je prevzel mesto dirigenta zbora in orkestra pa tudi ravnatelja Glasbene Matice.

V Mariboru je ostal Kozina pet let. Tudi tu ni mnogo komponiral, nastalo je nekaj priložnostnih del, med katerimi izstopa po obsegu opereta »Majda«. Pač pa je veliko svojih sil posvetil šoli, predvsem organiziranju koncertnega življenja v Mariboru. Poleg administrativnega in pedagoškega dela je dirigiral z velikimi uspehi številne vokalne in orkestrske koncerte. Mariborskemu občinstvu se je prvič predstavil na koncertu zbora in orkestra Glasbene Matice 17. XII. 1934. Poleg nekaterih zborovskih skladb³² je dirigiral v drugem delu sporeda Beethovnovi Eroico. Kritike so bile zelo ugodne in so ugotavljale

³⁰ Kozina je diplomiral na mojstrski šoli praškega konservatorija dne 23. VI. 1932. Diploma je v zapuščini. Predsednik izpitne komisije je bil Josef Suk, člani pa Jan Burian, Jaro Kocian, Vitězslav Novák, Vilem Kurz in Jan Branberger. Suk je napisal: »Zelo talentiran, tehnično zanesljiv, kaže okus in smisel za posebno barvitost instrumentacije. To vse se kaže v Orkestrski suiti, ki jo je izvajal orkester češkega radia v juniju 1932.« Praški radio je prenašal izvedbo 14. VI. 1932. ob 21. uri.

³¹ V Ljubljani je nostrificiral spričevala. Nostrifikacijska listina št. 361 je ohranjena v zapuščini in se glasi:

Ravnateljstvo in učiteljski zbor Državnega konservatorija v Ljubljani sta na podlagi predloženih dokumentov ugotovila, da je gospod Marjan Kozina, rojen 4. VI. 1907 v Novem mestu, pristojen v Novo mesto položil dne 13. VI. 1925 višji tečajni izpit na državni realni gimnaziji v Novem mestu (spričevalo št. 5), da je bil nato sedem semestrov redni slušatelj filozofske fakultete Univerze Kralja Aleksandra v Ljubljani (svedočba rektorata z dne 14. II. 1931, št. 70), spričevalo zrelosti na Akademiji za glasbo in upodabljajočo umetnost na Dunaju 30. VI. 1930 iz kompozicije z dobrim uspehom in prejel diplomu Mojstrske šole Državnega konservatorija v Pragi dne 23. VI. 1932 oddelka za kompozicijo ter dosegel v umetniški zrelosti oceno odlično. Ker je g. Marjan Kozina zadostil vsem predpisom, zahtevanim v Kraljevini Jugoslaviji glede najvišjega študija v glasbi, izreka podpisano ravnateljstvo na podlagi pooblastila Ministrstva prosvete z dne 2. III. 1933 p. br. 6336 diplomu Mojstrske šole Državnega konservatorija v Pragi, izdano g. Marjanu Kozini za nostrificirano. V Ljubljani 3. majnika 1933. Ravnatelj Matej Hubad s. r.

³² V prvem delu je dirigiral: Gallus, Glejte, kako umira pravični; Mirk, Domovini; Grečaninov, Oče naš; Mokranjac, Opelo; v drugem delu pa Beethovnovi 3. simfonijo.

velik dirigentski talent.³³ Uspeh ga je vzpodbudil k nadaljnemu delu. Kozina je nato vsako sezono dirigiral v Mariboru nekaj koncertov³⁴ in z uspehom predstavil mariborskemu občinstvu številna pomembna dela iz svetovne simfonične literature, čeravno je imel na voljo le amaterski orkester.

Posebno mesto zavzema v tem času njegovo edino večje delo, opereta »Majda«, ki je nastala najprej kot »radiofonska opereta« za ljubljanski radio, kjer je bila spomladi leta 1935 tudi izvedena. Po uspehu na radiu je opereto³⁵ uprizorilo Narodno gledališče v Mariboru 24. XI. 1935. z velikim uspehom pri kritiki in občinstvu.³⁶ Skladatelj je glasbo operete označil kot »neproblematično, veselo, lahko, poskočno, v stilu jazz operete.«³⁷ Kritiki so ugotavljali, da »Kozinova glasba sicer ni odkritje in v njej ni velikih, samobitnih melodij, je pa od začetka do konca dosledna, polna in operetno zelo prijetna. Med glasbo slovenskih operet zadnjega časa... nedvomno najboljša.«³⁸ Ugotavljali so, da je »v opereti dovolj muzikalnega čuta in sveže melodioznosti, ki bosta na slehernega poslušalca prijetno in ugodno vplivali.«³⁹

Po vrsti uspešnih koncertov pa je Glasbena Matica v Mariboru zašla leta 1938 v težave. Društvo Sokol ji je odpovedalo učne in poslovne prostore v unionski dvorani. Nastalo je tudi vprašanje ureditve učiteljskih plač. Marjan Kozina na nove pogoje ni pristal in je odstopil,⁴⁰ kar je povzročilo v društvu dirigentsko krizo.

Marjan Kozina se je odpravil v Beograd iskat novih možnosti za delo. V Beograd se je preselil jeseni 1939 in nekaj časa privatno

³³ Prim. ocene v Jutru (19. XII. 1934), Večerniku (19. XII. 1934), Mariborer Zeitung (18. XII. 1934).

³⁴ V Mariboru je Kozina dirigiral še naslednje koncerte: Dne 13. III. 1933 (Čajkovski, 5. simfonija; Bruch, Violinski koncert op. 84 s solistko F. Brandlovo; Čerepnin, Stara pesem za zbor in orkester; Musorgski, Poraz Sanheriba za zbor in orkester); dne 7. IV. 1936 je izvedel Verdijev Requiem s solisti Zlato Gjungjenac, Franjo Bernot-Golobovo, Josipom Gostičem in Marjanom Rusom; dne 22. I. 1937 (Beethoven, Egmont; Mozart, Violinski koncert v A-duru s solistom Tarasom Poljancem; Dvořák, 8. simfonija); dne 26. V. 1937 je vodil koncertno revijo; dne 31. VII. 1937 pa izvedbo Mendelssohnove glasbe za Sen kresne noči v Mestnem parku v Mariboru; dne 14. IV. 1937 (Weber, Eurynthe; Honegger, Poletni pastore; Liszt, Klavirski koncert v Es-duru s solistom dr. Romanom Klasincem; Adamič, Tatarska suita; Čajkovski, Italijanski capriccio). Dne 15. IX. 1937 je bil v Mariboru recital pianista Rude Firkušnyja, ki je v drugem delu igral Dvořákov Klavirski koncert z orkestrom, dirigiral je Kozina. Dne 14. IV. 1938 (spored: Brahms, 2. simfonija; Foerster, Turki na Slevici; Wagner, Mojstri pevci — uvertura).

³⁵ Opereto je po veseloigr J. F. Knafliča »Kmečki teater« priredil Ferdo Delak.

³⁶ Poročila v Jutru (29. XI. 1935, št. 227), Glasu naroda (3. XII. 1935), Mariborer Zeitung (24. XI. 1935), Morgenblattu (3. XII. 1935).

³⁷ Prim. Krst nove operete v Mariboru, Jutro 24. XI. 1935, št. 273.

³⁸ Prim. »Majda«, nova slovenska opereta, Jutro, 27. XI. 1935.

³⁹ Prim. Mariborsko gledališče: Nova slovenska opereta »Majda«, Slovenec, 30. XI. 1935.

⁴⁰ Prim. »Kaj bo z mariborsko Glasbeno Matico?« Slovenec, 27. X. 1938.

poučeval glasbo, nekaj časa učil na Aleksandrovi gimnaziji na Dedinju. Ko pa je bilo razpisano mesto učitelja na beograjski glasbeni akademiji, se je zanj prijavil in bil sprejet. Svoje novo delovno mesto je nastopil s šolskim letom 1940/41.

V tem času je začel ponovno in bolj intenzivno komponirati. V kratkem je nastala vrsta del kot so kantata »Lepa Vida«, pesmi na Kosovelove tekste, »Balada Petrice Kerempuha«, ⁴¹ štiri kitajske miniature in drugo.

S temi svojimi deli je vzbudil pozornost in priznanje. To mu je dalo poguma, da se je lotil komponiranja opere.

Leta 1940 je namreč Bojan Stupica v Beogradu režiral Vojnovičevo dramo »Ekvinokcij« in Kozina se je zanjo navdušil. Ob izbruhu vojne je bila opera do polovice končana. Kljub težavam in nesrečam tistih mesecev (novembra 1941 je Gestapo aretirala Kozinovo ženo in jo zaprl), mu je v dveh vojnih letih v Beogradu uspelo opero končati. Na prvo izvedbo je moral čakati seveda do konca vojne.⁴²

Iz Beograda se mu je posrečilo spomladi leta 1943 priti v Ljubljano, kamor je tudi že prišla družina. Čimprej je želel v partizane in po treh mesecih čakanja v Novem mestu je po zlomu Italije odšel v partizanski Rog. Dodeljen je bil v propagandni oddelek novo formirane XVIII. divizije.

Hitro se je prilagodil novim potrebam in pričel komponirati in vaditi partizanske pesmi, pripravljati mitinge in podobno. Po borbah na Ilovi gori v začetku novembra 1943 je bil njegov oddelek razformiran, Kozina pa dodeljen IX. brigadi. Z njo je odšel v Gorski Kotar in ostal tam ves čas operacij. Tu je nadaljeval s prejšnjim delom: komponiral je, pripravljaj mitinge, pisal radijska poročila, prevajal in kar je bilo potrebno drugega. Ko je bila brigada februarja 1944 premeščena v Suho Krajino, so ga poklicali v Glavni štab Slovenije, kjer je ostal do konca vojne. Organiziral je razne zborovske tečaje, formiral godbe, veliko je tudi komponiral in pisal. Končno je s IV. armado prišel v Trst, kjer je po nalogu štaba prevzel mesto šefa glasbenega oddelka radijske postaje in ga vodil do umika iz Trsta.

V začetku julija 1945 je bil Kozina demobiliziran in se je vrnil v Beograd kot docent na glasbeno akademijo.

V vojnem času je Kozinova umetnost dobila povsem nove, nepričakovane globoke impulze. Nastalo je kakih petdeset zborov, partizanskih pesmi, med katerimi je posebno znana »Hej, tovariši«, za katero je prejel tudi nekaj nagrad po vojni. Prva njegova partizanska pesem »Heja, ho« pa je nastala septembra leta 1943,⁴³ nato je napisal v Gorski Kotoru, v Skradu pri Delnicah, decembra 1943 ali janu-

⁴¹ O izvedbi Balade Petrice Kerempuha je s kratko notico poročalo Jutro 27. IX. 1939.

⁴² Prva izvedba Ekvinokcija je bila v ljubljanski operi 2. V. 1946.

⁴³ Prim. Zorn Jože, Pogovor s skladateljem Marjanom Kozino. Kurirček 1962—63 št. 6, str. 268—270.

arja 1944, troje samospevov na tekste Mateja Bora,⁴⁴ zadnjo partizansko pesem v partizanih »Pomlad v svobodi« pa je zložil tik pred koncem vojne.⁴⁵

V Beogradu pa je želel, da bi se vrnil domov, v Slovenijo. Tudi kot dirigent je po vojni šele prvič nastopil v Ljubljani.⁴⁶ Z veseljem je zato sprejel poziv, da pride za prvega upravnika novo ustanovljene Slovenske filharmonije. Na tem mestu je ostal tri leta, nakar je bil imenovan leta 1951 za profesorja na ljubljanski glasbeni akademiji na oddelku za kompozicijo. Dve leti kasneje, leta 1953, pa je bil izvoljen za rednega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.⁴⁷

V tem času je nastalo največ njegovih del. To je bilo najbolj ustvarjalno obdobje njegovega življenja. Med leti 1946 in 1949 je končal simfonijo s stavki »Ilova gora«, »Padlim«, »Bela Krajina«, »Proti morju«. Delo ni nastalo naenkrat, ampak v zapovrstju »Bela Krajina« (1946), ki jo je skladatelj označil kot simfonični scherzo, nato istega leta »Ilova gora«, ki jo je imenoval simfonična pesnitev, »Padlim«, za kar je dejal, da je žalna glasba za veliki orkester, in končno »Proti morju« (1949), česar natančneje ni označil. Vsekakor so vse štiri skladbe — stavki v simfoniji — med seboj vsebinsko povezani in predstavljajo pretresljiv spomenik boju slovenskega ljudstva za svobodo.

Po simfoniji, v kateri se je Kozina najgloblje in najveličastneje izpovedal, so nastala še nekatera druga dela. Med njimi je »Baletna suita« iz leta 1956. Delo je nastalo na Trški gori in je pisano v obliki divertimenta s sedmimi stavki brez programskih naslovov. Ob tem delu je Kozina zapisal: »Zakaj ne bi bil človek kdaj samo vesel, razigran, lahak, pa četudi vmes napiše rahlo melanholično meditacijo? Bodimo veseli in naj nas ne bo sram, če kdaj napišemo tako imenovano veselejšo muziko.«⁴⁸

Od ostalih večjih skladb je omeniti kantato »Tlaka« na Aškerčev tekst, ki je nastala najprej kot filmska glasba⁴⁹ in jo je Kozina kasneje predelal v kantato. Po glasbeni obliki se skladba podreja tekstu. Ob tem velja zapisati skladateljeve misli, ker nazorno kažejo njegovo usmerjenost, s katero se je loteval svojih del:

⁴⁴ Prim. Potokar Cita, Marjan Kozina o muziki, ki jo je in ki je ni napisal. L. Pravica XXI/1955 (7. V.) št. 105.

⁴⁵ Kurirček, ibid.

⁴⁶ Kozina je prvič dirigiral pred ljubljanskim občinstvom orkester Tržaške filharmonije 28. I. 1946. Na programu je imel poleg Beethovnov 7. simfonije, Dvořákovega Karnevala, Hrističeve Ohridske legende in Musorgskega Noči na Lisi gori tudi Balado Petrice Kerempuha s solistom Žarkom Cvejićem.

⁴⁷ Prim. Letopis SAZU V, 1952—53, Ljubljana 1954, str. 123—124.

⁴⁸ Prim. J(anko) G(rilc): Muzika, Baletna suita, Koncertni list VI/1957 št. 8.

⁴⁹ Za kratki film »Plat zvona« v produkciji Triglav filma leta 1955.

»Kar se forme tiče, je pač stvar taka, da se mora glasbena oblika nujno podrediti arhitektoniki besedila. Zato seveda delo ne more biti zgrajeno v sonatni obliki ali kot rondo. Gradnja epske pesmi ima popolnoma svojo logiko. Moje osebno mnenje je, da premoremo mnogo literarno visokovrednih idejno silno močnih in oblikovno dovršenih pesmi, a komponirati se jih ne da. Tudi gradnja nekaterih pesniških oblik je taka, da je za komponiranje neprikladna. Najprimernejše besedilo je nežna lirična pesem, ki ima že sama na sebi predistinirano muziko, pa tudi njeno nasprotje, krepka epska pesnitev, kot je Aškerčeva Tlaka.«⁵⁰

Njegovo zadnje večje simfonično in dokončano delo je simfonična pesnitev »Davnina«, zamišljena kot prva simfonična pesnitev cikla o Novem mestu, skladateljevem rojstnem kraju, kateremu se je hotel oddolžiti ob praznovanju šeststoletnice. Ciklus naj bi imel pet pesnitev, poleg uvodne »Davnine« še naslednje dele: »Gorjanci«, kjer je hotel preliti v muziko to, kar je Trdina napisal v svojih bajkah; »Kapitelj« — naj bi bil opis mogočne novomeške gotske cerkve in oddolžitev spominu svojega prvega učitelja Ignacija Hladnika; »Zelena voda« — Krka in zaključna pesnitev »Gora poje« — Trška gora. Skladateljevo upanje, da mu bo »zapela tako lepo kot zasluži«,⁵¹ je bilo, žal, zaman. Kozina tega dela ni več končal. Pač pa se je ukvarjal s komponiranjem svoje druge opere »Cyrano de Bergerac«⁵² ter nekaterimi pesmimi. Njegova želja je bila, ustvariti slovenski šanson.⁵³

Kozina je bil tudi eden izmed prvih slovenskih skladateljev, ki so pisali filmsko glasbo. Napisal je glasbo za prvi slovenski film »Na svoji zemlji« (1948). To filmsko glasbo je priredil za suito z istim naslovom. Leta 1950 je napisal glasbo za film »Kekec«, leta 1955 za film »Dolina miru« in leta 1957 za film »Vrnil se bom« (Bosna film). Glasbo je napisal in z glasbo je opremil tudi nekaj krajših filmov.⁵⁴

Veliko je pisal tudi za otroke. To so razni zborčki in otroške pesmi, kjer je našel polno posluha in razumevanja za otroško psiho. Lep primer je pač Kekčeva pesem iz prvega filma o Kekcu, ki je na mah osvojila srca povesod, kjer so jo predvajali.

Kozina je prosil za upokojitev in bil upokojen leta 1960. Leta v pokoju je preživel ali v Piranu ali na Trški gori. Nenehno je snoval načrte, pisal in potoval. Doživel je še uspeh svoje opere »Ekvinokcij« v Sovjetski zvezi in na festivalu Praška pomlad le nekaj tednov pred smrtjo. Umrl je v novomeški bolnišnici 19. VI. 1966 ob 19,47, potem ko je dalje časa bolehal in se tudi dalje časa zdravil. Pokopan je na novomeškem pokopališču.

⁵⁰ Prim. Kozina, Tlaka, Koncertni list VI/1956, št. 2.

⁵¹ Gl. op. 4.

⁵² Prim. Samec Smiljan, Posmrtno pismo Marjanu Kozini. Gled. list opere v Ljubljani 1966/67, št. 1, str. 17—20.

⁵³ Skladatelj mi je to željo večkrat izrazil v pogovoru.

⁵⁴ S Titovimi brigadirji (1947), Če bi Krka spregovorila (1952), Plat zvona (1955), Jesenska noč med slovenskimi polharji (1962).

Kozina je bil po zunanosti droben in nizke rasti. Za zunanost se ni posebno brigal. Vsekakor pa njegova zunanja podoba ni izdajala notranjih dimenzij. V razgovoru se je namreč šele razkrilo njegovo pravo bistvo. Bil je izredno duhovit družabnik in sogovornik. Svojo okolico je dobesedno preplaval z duhovitostmi, ki niso bile nikoli žaljive ali osebno pobarvane. Tudi v svojem pisanju, ki ga je objavljaval v raznih časopisih in revijah, je pokazal svoj dar za duhovito in šaljivo kramljanje. Pisal je seveda tudi o glasbi in izdal dvoje knjig.⁵⁵ Ob vsem tem pa je veliko razmišljal o umetnosti in življenju ter muziki. Odločno je odklanjal vsakršno samo racionalno konstruirano glasbo. Svoja stališča je vneto zagovarjal. V tej zvezi je potrebno omeniti še njegovo zadnjo razpravo, ki jo je pisal na smrtni postelji in je izšla neposredno pred smrtjo. Pod značilnim naslovom »Oči proč od lepote« je razložil in utemeljil svoje poglede na umetnost.⁵⁶

Ob vsem njegovem delu, nazorih in življenju pa ne moremo njegove glasbe meriti le z merilom idejnega boja kakor tisti, ki pojmujejo umetnost zgolj ideološko, marveč predvsem z vidika individualne estetske neodvisnosti, z vidika lepote. Po tej strani se je Marjan Kozina s svojo tradicionalno usmerjenostjo glede glasbenega jezika, izraza in stila znatno razlikoval od nekaterih svojih sodobnikov, ki so bili v tem smislu naprednejši. Toda njegova dela zato niso nič manj sodobna: v njegovi glasbi so namreč vsa problematika, notranja stiska in boj našega časa, občutje nemira in tragika današnjega človeka. A kljub vsem bridkim spoznanjem je v njegovih delih polno brezmejnega optimizma in vedrine, kar je sicer tako redka kvaliteta. Tak je bil konec koncev tudi sam. Kot pri vseh velikih umetnikih tudi pri njem ne moremo ločiti umetnosti od življenja. Njegov osnovni zakon je bil družiti življenjsko problematiko z estetsko tvornostjo. Njegova muzika vedno hoče nekaj povedati. To je čista programska glasba, nikoli zavita v meglo, nikoli strmeča le za privlačno zunanjo igro in bliščem. In zato je ta glasba v nekem smislu bolj sodobna od večine druge. Kozina je vsepovsod hotel in tudi znal prisluhniti človečnosti, duhovni odkritosrčnosti in pravičnosti. Tu so tudi osnove njegove muzike. Zato je pojav Marjana Kozine trdno vezan na naš čas, tudi na odločilni čas slovenskega naroda, ko se je z globoko zavestjo odločil, da bo z njim v boju za najvišje cilje, katerim je posvetil svoje človeške in umetniške moči.

V vsaki stvari je bil živ, angažiran, iskren in dosleden. Napisal ni veliko, zato pa je tisto, kar je dozorelo, kleno. Njegova dela kažejo veliko tehnično znanje, zagnanost in samoniklost ter prepričanost o pravilnosti svoje poti. Ob vsem tem pa je treba še reči, da je slovenskost njegove muzike eden njenih bistvenih elementov.

⁵⁵ ABC glasbe, Koper 1957, in V svetu operne glasbe, Ljubljana 1962.

⁵⁶ Gl. Oči proč od lepote, Naši razgledi XV/1966, št. 8 in 10.

SUMMARY

The Slovene composer Marjan Kozina was born in Novo mesto in 1907. Except for the first two classes of elementary school, he spent the whole of his school time in Novo mesto. Music had already attracted him in his early youth as he grew up in an intellectual family where the mother and father were keen musicians. Apart from music he was also very interested in mathematics and physics and was an enthusiastic chess player, achieving some notable successes. After completing school, he enrolled at Ljubljana university in order to study mathematics and at the same time studied the violin at the Ljubljana conservatory and played for some time in the opera orchestra. In 1929 he finally decided to concentrate on music and went to Vienna where in autumn of the same year he began studying under Professor Joseph Marx. Because they quarrelled a number of times Kozina secretly took lessons from Alban Berg. However this was not satisfactory either. With difficulties and doubts about the rightness of his chosen path he graduated in 1930. After his Vienna degree he went to Josef Suk at the conservatory in Prague to perfect his compositional technique. At the same time he studied conducting with Nikolaj Malk, finishing both composition and conducting with great honours. After this he was the practice pianist at the Ljubljana opera for two years and then became director and conductor to the choir and orchestra of the Glasbena Matica in Maribor. During this time he composed little, but prepared several successful concerts. Because of difficult conditions Kozina moved to Belgrade in 1939 where he began to teach at the music academy in 1940. Some of his successful works fall into this period, such as the Ballad of Petrica Kerempuh, Beautiful Vida, the opera Equinox, which he finished in 1942. It was first performed in 1946. In 1943 he returned to Slovenia and after the capitulation of Italy joined the partizans, where he mostly worked at the Slovene headquarters, organising choir courses and he also composed a great deal. For some time after the war he was the head of the music section of Radio Trieste, and then became a lecturer at the Belgrade music academy. In 1947 he returned to Slovenia as director of the Slovene Philharmonia. He was elected professor at the Ljubljana music academy in 1953 and became a member of the Slovene academy of arts and sciences. In the first years after the war a number of works were composed, among which the imposing Symphony with the movements Mt. Ilova, Bela Krajina, To the Fallen, Towards the Sea should be mentioned. He composed film scores and music for children, and also wrote essays on numerous subjects, not confining himself to music. He retired early (1960) and was rather ill during the last years of his life but continued to write and travel. He died on the 19th June 1966 while still working on his second opera *Cyrano de Bergerac*.

His works are characterised by optimism and serenity and a strong Slovene feeling. Although his work is not very extensive, because of its exceptional qualities it is an important part of the Slovene musical picture of the middle of this century.

»MARKO SKAČE PO ZELENOJ TRATI«

Zmaga Kumer (Ljubljana)

Spominu Franceta Cigana (1908—1971), prekmurskega rojaka in zbiralca ljudskih pesmi.

Malo je prekmurskih pesmi, ki bi bile po Slovenskem tako splošno znane, kot je prav tale. Širila se je tudi s pomočjo šole, čeprav je vse prej kot otroška. Domačini po Dólinsem v Prekmurju jo imajo za nekakšno svojo himno (baje jih sosodje prav zaradi nje imenujejo »Marke«), folklorna skupina iz Beltinec jo poje za ples, v Štrekljevi zbirki je uvrščena med svatovske pesmi in Marolt jo je označil za »staro svadbeno kolo«.¹ Med poznavalci prekmurskega ljudskega izročila so mnenja o tej pesmi nasprotujoča. Že zato more zamikati raziskovalca, da jo vzame v pretres. Sicer pa tudi samo besedilo, melodija in vloga te pesmi zastavljajo zanimiva vprašanja, ki terjajo odgovor.

Najstarejši zapis besedila pesmi z začetkom *Marko skače po zelenoj trati* je iz 30. let prejšnjega stoletja. Objavil ga je Vraz v svoji zbirki »Narodne pesni ilirske« I (Zagreb 1839) na str. 196. Kot zapisovalca navaja v kazalu Matijo Preloga, zato je besedilo verjetno iz okolice Radgone, morda iz Hrastja, kjer je bil Prelog doma,² ne pa iz Cerovca, kot navaja Štrekelj, ki je besedilo natisnil po prepisu iz Vrazove zapuščine (zv. XIX. N. 46, ms. 481 v NUK).³ Prvo vrstico besedila in melodijo najdemo tudi v 2. snopiču Kocijančičeve zbirke »Slovenske narodne pesmi« kot del venčka na str. 13. Zbirka je sicer nedatirana, po Simoniču pa je izšla 1877. leta. Kocijančič kraja zapisa ne navaja. V Prekmurju je pesem prvi zapisal Števan Kūhar. Zapis je objavil leta 1913 v nedatirani anonimni knjižici »Narodne Pesmi

¹ Gl. programsko knjižico za festival ob kongresu IFMC (International Folk Music Council) v Opatiji 1951 »Pjesme, plesovi i običaji naroda Jugoslavije«, str. 58 in ne esej »O glasbeni folklori Slovenije«, kot netočno navaja Dravec v svoji zbirki v opombi k tej pesmi.

² SBL s. v. Matija Prelog.

³ Gl. Š 5443 (= K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi, I—IV, Ljubljana 1895—1923).

Vogrskih Slovincov« I. snopič, str. 8. V predgovoru pravi, da je pesmi zapisoval v Dokležovju in Bratoncih. Kje jo je pozneje dobil Fr. Kilmovec, ne vemo, saj je svojo priredbo, natisnjeno leta 1921 v »Pevčevi pesmarici I« (št. 32) označil le kot »prekmursko«. Naslednji izvirni zapis je bil objavljen šele čez dobrih 30 let v zbirki D. Gruma »Narodne pesmi iz Prekmurja« I (Murska Sobota, 1953, št. 12). Melodijo je zapisal Grum sam, besedilo pa V. Šiftar, oba v Adrijancih na Goričkem. V Beltincih na Dólinškem je pesem zapisal J. Dravec leta 1949, v Žižkih leta 1952 (gl. J. Dravec, Glasbena folklor Prekmurja. Ljubljana 1957, št. 64/145 in 65/134). Zvočne posnetke iz kasnejšega časa hrani arhiv GNI (= Glasbeno narodopisni institut) v Ljubljani. Njegovi sodelavci so pesem dobili v Beltincih in Lipi na Dólinškem, v Šalovcih na Goričkem in v porabskih vaseh Gor. Senik, Števanovci, Andovci, Sakalovci, Otkovci, Slovenska ves in Dolnji Senik.⁴

Brez navedbe kraja, vendar ne brez dokumentarne vrednosti je zapis besedila v knjižici prekmurskih pesmi »Spomini mladosti« (str. 52), ki jo je leta 1961 izdala Gizella Hozian v Chicagu. Pesmi so ji zapeli ali zapisali njeni prekmurski rojaki, izseljenci v ZDA in v Kanadi.

Razen v šolsko pesmarico C. Preglja, Nageljčki (II. del., Ljubljana 1929, str. 56) je bila pesem sprejeta tudi v razne poljudne izdaje, bodisi v matični Sloveniji ali v zamejstvu. Tako jo vsebuje npr. »Slovenska pesmarica«, »zbirka najpriljubljenejših narodnih in umetnih slovenskih pesmi«, ki je izšla v Celju 1928. leta (gl. str. 70)⁵, zbirka zborovskih priredb »Barčica«, ki jo je izdala Goriška Mohorjeva družba v Gorici leta 1944 (str. 59) ali pa zbirka pesemskih besedil »Naša pesem«, objavljena v Celovcu leta 1962 (str. 39), da omenimo samo nekatere.

Besedilo pesmi se je v 140 letih, kolikor je minilo od prvega zapisa do danes, le malo spremenilo. Celo med najnovejšimi posnetki so nekateri skoraj enako dolgi in vsebinsko enako popolni kot najstarejši.⁶ Za primer lahko navedemo kar besedilo enega beltinskih primerov, posnetek iz leta 1955 (GNI M 4/20.120):

1. Marko skače po zelenoj trati.⁷
2. V rokaj nosi seden žuti zlati.
3. To^u de njemi za devojko dati.
4. Pijte, jejte, mojga bratca konji!

⁴ Gl. v arhivu sgn. M 4/20.120, 4/20.113, 5/20.158, 26/22.014, 26/22.025; primeri iz Porabja, posneti 1970/71, še niso inventarizirani.

⁵ Torej je morala biti že takrat splošno znana in se širiti po trenutno neugotovljivih potih, saj se npr. Pregljev napev ne ujema z nobenim dotlej objavljenim, marveč z Dravčevim iz Žižkov.

⁶ K temu je najbrž pripomogla Kūharjeva knjižica, saj smo jo našli tudi v Porabju in so pevci brali iz nje mnoga besedila pesmi, ki so nam jih peli.

⁷ Besedilo je tu objavljeno ne glede na obliko péte kitice, torej brez ponavljanj. O obliki in melodiji gl. spodaj.

5. Zdaj mo išli daleč po devojko.
6. Prek deveti, prek deseti mostov.
7. Tam jo vidim, folaše pomečče.
8. Zlatim perom, z belimi rokami.
9. Njoj na glavi pantliki pletajo.
10. Njoj na prsaj žviglice žveglajo.
11. Njoj na rokaj prstani svetlijo.
12. Dajte mi jo, draga moja mati!
13. Ne dam ti jo, kurve sin bradati!
14. Raj jo hočem v škrinjo zaklepati!
15. Naj jo jejo miši no podgani!
16. Naj jo jejo kebri no stenice!

V Prelogovem primeru (Š 5443) je besedilo 5.—8. kit. nekoliko drugačno:

5. Te mo tekli v deveto deželo.
6. Tam mo najšli gizdavo deklico.
7. Pisala je žoltim zlatim perom,
8. žoltim perom, milima rokama.

12. in 13. kit. sta pri Prelogu na mestu 9. in 10. kit., opis dekleta pa je podan v obliki vprašanj in odgovorov:

11. Njoj na glavi pantelni plehtajo.
12. Kaj na nadrah? Iglice žvinglajo.
13. Kaj na rokah? Prstani leskečejo.
14. Kaj na nogah? Šolnjeci brnijo.
15. Kaj na hrbti? Suknjica šomoče.

S tem se Prelogov primer konča.

Küharjeva varianta se do nadrobnosti ujema z beltinsko, le da ima tik pred 12. kit. beltinske variante vrinjeno besedilo 14. kit. Prelogove. Namesto beltinske 15. in 16. kit. ima Küharjeva varianta dve drugi, ki nekako ne spadata prav zraven:

16. Sneha nam je na senje odišla.
17. Tam bo küpla sedem lakti platna.

Kimovčeva varianta vsebuje zapovrstjo 1., 4.—7., 12.—14., 11. in 10. kit. Prelogove variante, na koncu pa še 12. kit. Küharjeve.

Dravčeva varianta iz Beltinec (št. 64/145) obsega le 1.—3., 6.—8., 12.—15. kit. zgoraj navedene beltinske, z manjšo spremembo v besedilu (nam. *kurve sin bradati* ima *star si i bradati*). Dravčeva varianta iz Žižkov je daljša, sestavljena iz 1.—3., 5.—7., 9., 11., 12.—14. in 16. kit. navedene beltinske variante, pa še 14. kit. Prelogove in na koncu ima štiri verze, ki jo vežejo s Küharjevo var.:

TABELA I

3. Podzemelj, Bela krajina	4. Donje Zagorje (hrv.)	5. Đelekovec v Podravini (hrv.)
<p>Rasti, rasti, trava deteljina, žela bo te dekle gizdava.</p> <p>Kaj našela, to pred konjce dala: »Jejte, jejte, mojga bratca konjci, zdaj pojdete na daljne pote: čez tri gore, gore so visoke, da ne more ptica preleteti; čez tri vode, vode so globoke, da ne more riba preplavati!</p>	<p>Kolo, kolo, lepo ogradeno, vu tom koli deteljina rasla, nju je žela divojčica lepa zlatem srpom, belimi rokami. Kaj našela, se pred konjič^o dela. »Ječte, ječte, moga braca konjič, sutra boste dalko maširali, čez tri vode, vode so globoke. Čez tri moste, mosti su preslabi, da ne moru slamke predržati, kam bi mogel konjič preigrati, a kaj viže na njih prejahati. Čez tri polja, polja su široka, da se ne m'ru plugom preplužiti, ne da bi je konjič prejahati. Čez tri gore, gore su visoke, da ih ne m'ru tiči preleteti, ne da bi je konjič prejahati.</p> <p>Tam najdete mladoga junaka i najdete gizdavu divojku. Na ruku je prsten pozlaćeni, u junaka srce zadržuje, pod junakom konjič zahrzuje, kad divojka očmi namiguje.</p>	<p>Lepe moje livade zelene, zakaj ste mi zelene polegale? Sinoč su se tri jeleni pasli, samum zorjum tri divojke našli. One mele srpe za pojasom,</p> <p>one žele sakojačku travu, ponajviše žote deteline. Kaj našele, se pred kojne dele: »Pijte, ječte, mojga braca kojni, zutra pemo dalko predaleko, predaleko čez Kosovo pole.</p> <p>Bomo vidli divojkine dvore, de divojka s perom dvore zmeće. Na glavi ji venčec poprhava, za divojkom junak potancava, vu junaku srce zaigralo.</p>

14. Sneha nam je na senje odišla.
15. Tan de küpla seden lakti v ritko.
16. Nesli buodo sen dvanajstin šveljam.
17. Šivale do lače no robače.

Vse druge variante so krajše, morebitne spremembe besedila pa gredo največ na račun teženj po ugladitvi »robotosti«.

V opombi k svoji beltinski varianti je Dravec pesem imenoval »lepa stara romanca o Markovi snubitvi daleč iz domačega kraja«. ⁸ Pesem vsebuje resda nekaj značilnosti pripovednih pesmi, vendar bi jo zaradi njih težko imenovali že kar »romanco«. Tudi nimamo nobenih znamenj ali celo dokazov, da bi bila odlomek večje pripovedne pesmi. Prej nasprotno, saj poznamo več vsebinsko sorodnih pesmi, pa nobena ni izrazito pripovedna. Vraz sam je zapisal v Ilovcih in na Murskem polju dve varianti. Obe (§ 5441 in 5442) se do malega ujemata s Prelogovo, le začetne tri vrstice manjkajo in pa Markov pogovor z dekletovo materjo. ⁹ Da to ni le okrnjena varianta pesmi »Marko skače«, dokazuje primer iz Podzemlja v Beli krajini (§ 5440), v katerem se je prejšnji obrobni motiv (gl. 4.—6. kit. beltinske var.) razrastle čez vse besedilo: glavna vsebina je zdaj dekletje, ki žanje deteljo za bratove konje, namenjeno na daljno pot. ¹⁰

Primer v Beli krajini ni osamljen, saj je skoraj enako pesem zapisal J. Barle v Krivoglavicah pri Metliki (§ 5439) in celo besedilo črnomaljskega kola ni dosti drugačno. ¹¹

⁸ Dravec, str. 337.

⁹ § 5441: 1. Pite, jejte, mojga bratca konji,
2. te mo cveli v deveto deželo,
3. tam mo najšli mojo drago ljubo.
4. Zlatim srpom detelo je žela,
5. kaj našela, vse konjičom dala.
6. Kaj na glavi? Pantelni plehtajo.
7. Kaj na nadrah? Igllice žvingljajo.
8. Kaj na rokah? Prstani leskečejo.
9. Kaj na nogah? Šolnjeci brnijo.
10. Kaj na hrbti? Suknjica šomoče.

¹⁰ § 5440: Rasti, rasti, trava deteljina,
žela bo te dekletje gizdava,
kaj našela, to pred konjce dala:
»Jejte, jejte, mojga bratca konjci,
zdaj pojdete na daljne pote:
Čez tri gore, gore so visoke,
da ne more ptica preleteti;
čez tri vode, vode so globoke,
da ne more riba preplavati.«

¹¹ Gl. v arhivu GNI M 122/24.245-1 d:
1. Aj, zelena je vsa gora, zelena je,
aj, zelena je.
2. Aj, notri raste trava detelina,
aj, notri raste.
3. Aj, žela jo je premlada devojka,
aj, žela jo je.

Strekelj, ki je v svoji zbirki upošteval tudi hrvaške kajkavske variante slovenskih pesmi, ima prav za to pesem tri zanimive primere: iz Zamladinca in Vrbovca (okraj Križevci; Š 5444 in 5446) ter iz neznanega kraja v Hrvaškem Zagorju (Š 5445). Vrbovska se zdi najpopolnejša. Besedilo se namreč štrikrat ponovi, le v predzadnjih dveh verzih je sprememba.¹² Začetek pa je povsod tak kot v belokranjski varianti iz Podzemlja (Š 5440). Več variant je tudi v zbirki V. Žganca, Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja. Tekstovi. Zagreb 1952. Tako npr. iz Bikovca pri Vinici v varaždinskem okraju (št. 292 a), iz Lovrenčana pri Zlataru v okolici Krapine (št. 292 f), iz Nedeljanca pri Vidovcu v varaždinskem okraju (št. 296), iz Borkovca pri Zlataru (št. 393), iz Hrašćine-Jareka v okolici Krapine (št. 547) in iz Pljuske v okolici Krapine (št. 283 d/I). Pri vseh se besedilo začne s »travo deteljino«, le varianta iz Pljuske ima na začetku verze, ki spadajo k pesmi o slabem plačilu za zvesto službo, ki je znana tudi

4. Aj, zlatim srpom, belimi rokami,
aj, zlatim srpom.
5. Aj, nesla jo je svojga bratca konjcem,
aj, nesla jo je.
6. »Le pijte, jejte, mojga bratca konjci,
aj, pijte, jejte!
7. Ker jutri boste daleč putovali,
aj, jutri boste!
8. Aj, čez te gore, gore so visoke,
aj, čez te gore.
9. Aj, čez te vode, vode so globoke,
aj, čez te vode.

Prim. tudi Š 5201 I in II. Prvo je zapisal L. Kuba, drugo pa domačinka J. Schweigerjeva za I. Navratila. Pri Kubi je 1. verz drugačen: *O, Jeleno, vsa gora zelena...* Po Maroltu (Tri obredja iz Bele krajine, Ljubljana, 1936/70) so pevke-domačinke trdile, da je to pomota, vendar najdemo začetek z »Jeleno« tudi v nekaterih hrvaških, vsebinsko sorodnih pesmih, npr. Š 5445.

- ¹² ... Čes tri pola, pola su široka,
da je nemre z očmi pregledati,
ne da bi je konji prejahali!
... Čes tri gore, gore su visoke,
da je nemre ftica preleteti,
ne da bi je konji prejahali!
... Čes tri moste, mosti su široki,
ka je nemre kolo preigrati,
ne da bi je konji prejahali!
... Čes tri vode, vode so globoke,
ka je nemre riba preplivati,
ne da bi je konji prejahali!

Tak način oblikovanja besedila je v ljudskem izročilu zelo pogost in ga najdemo v raznih vrstah pesmi, npr. v ljubezenskih (gl. Š 1154—1157 Pri ljubem je najbolje, Š 1158—1183 Pri kom je prava ljubezen), v mrljiških (gl. Š 6292—6293 Jaz grem slovo jemat, 6295 Prijatelja ni, da bi šel z menoj), v nabožnih-rožnenvenskih (gl. Š 6487—6490 Cel svet se je tresel, ko je Jezus križ nesel) idr.

pri nas v Beli krajini in na vzhodnem Štajerskem (gl. § 871—873 in kajkavske § 874—876). V zbirki »Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline« (Zagreb 1962) navaja V. Žganec zanimiv primer iz Đelekovca (št. 98), ki se razodene kot varianta prej naštetih šele, če jo primerjamo z zapisi iz starejše Žgančeve zbirke »Hrvatske narodne pjesme kajkavske« (Zagreb 1950, št. 100 in variante, navedene v opombi na str. 372—374). Končno velja omeniti še varianto, ki sta jo v Jakopovcu v okolici Varaždina dobila I. Ivančan in Z. Lovrenčević in j oobjavila v knjigi »Narodni plesovi Hrvatske 3. Bilogora« (Zagreb 1969, str. 16 sl.).

Vsi navedeni primeri, slovenski kakor hrvaški, tvorijo v resnici veliko pesemsko družino, vendar so vsak zase toliko samosvoje oblikovani, da je pri mnogih mogoče ugotoviti sorodnost šele takrat, če poznamo vezne člene. Morda se bo to najbolje pokazalo, če postavimo všttric pet značilnih primerov: 1. Prelogovo varianto (§ 5443), 2. Vrazovo iz Ilovec (§ 5441), 3. belokranjsko iz Podzemlja (§ 5440), 4. hrvaško zagorsko (Žganec, Kajk., str. 373) in 5. hrvaško podravsko (Žganec, Kopr., št. 89). Pokaže se, da je bistveni del besedila povsod enak, pri nekaterih variantah sicer malo razširjen, da pa so začetki in konci različni. Nekateri nebistveni verzi, ki se pojavljajo v več variantah, so nekakšna povezava. (Glej tabelo I.)

Sorodnosti pesmi kajpak ne gre iskati samo v vsebini besedila, marveč tudi v obliki, se pravi v metroritmičnem obrazcu verza in v zgradbi kitice. Oboje je v obravnavani pesmi še posebno zanimivo. Saj spada pesem med redke slovenske primere, ki so zloženi v t. im. »junaškem desetercu«, trohejskem obrazcu s premorom po četrtem zlogu (4/6: —v—v / —v—v—v). Od nekaj desettisoč zapisov v arhivu GNI je komaj dobrih 50 v tem obrazcu, pa še med njimi so mnogi le variante večkrat zapisanih ali posnetih pesmi, tako da je resnično število primerov v »junaškem desetercu« pri nas še manjše. Povečini izhajajo iz krajev na obmejnem slovensko-hrvaškem ozemlju, torej iz Bele krajine, s Štajerskega in Prekmurja, drugod so izjeme in še tiste nimajo vselej podobe pravih ljudskih pesmi. Primeri, ki spadajo po vsebini v isto pesemsko skupino kot »Marko skače«, so tudi v desetercu 4/6. Besedilo črnomaljskega kola v tem pogledu ni izjema, saj refrenskega zloga *aj* na začetku vsakega verza ne štejemo v metrični obrazec, 1. verz, ki je edini drugačen, pa najbrž sploh nima več prvotne podobe.¹³

Tekstovna in melodična kitica se v ljudski pesmi ne ujemata vedno. Ponekod je besedilo daljše in se mu mora melodija prilagoditi s ponavljanjem posameznih fraz, drugod se besedilo prilagaja melodiji

¹³ Črnomaljke so sicer vedno trdile, da je začetek kola samo tako pravičen (gl. Marolt, Tri obredja iz Bele krajine, str. 70) in da se je Kuba zmotil, ko je zapisal *O Jelenu, vsa gora zelena* (§ 5201/I), vendar se podobno začne tudi varianta iz hrvaškega Zagorja *Oj Jelena, jabuka zelena!* (gl. § 5445 in Žganec, Kajk., str. 374) in le tak verz je zares v desetercu kot drugo besedilo, ne pa sedanji začetek.

s ponavljanjem verzov. Seveda pa ponovitve ne pomenijo povsod le medsebojne prilagoditve besedila in melodije; to velja bolj v primerih, ko pevci opustijo prvotno melodijo in besedilo podložijo drugi ali pa znano melodijo uporabijo za novo besedilo. Sicer pa je ponavljanje verzov (v celoti ali samo posameznih delov) bistveni oblikovni element ljudske pesmi in ima svoje zakonitosti. Tako je tudi v pesmi »Marko skače«: vsak verz besedila se s ponavljanji in z dodatkom refrena izoblikuje v kitico:

1. Marko skače po zelenoj trati:
Marko skače, Marko skače
po zelenoj trati,
m haj, ha ja jaj,
po zelenonj trati.

2. V rokaj nosi seden žuti zlati:
V rokaj nosi, v rokaj nosi
seden žuti zlati,
m haj, ha ja jaj,
seden žuti zlati. Itd.

Vraz je v svoji zbirki »Narodne pesni ilirske« besedilo podal v taki obliki in Kūhar tudi, Štreklju pa se je zdelo dovolj, da v opombi pod črto opozori, kako se besedilo oblikuje za petje, zlasti ker pri drugih variantah ni imel podatkov glede načina petja.

Žganec podaja v svoji zagorski zbirki pri besedilu vsake pesmi vzorec péte kitice, ker ima melodije ločene od besedila. Besedila ima razvrščena po metričnih obrazcih in v skupini osmercev (str. 164 do 293) jih je vse polno, ki imajo péto kitico tako oblikovano, kot je v pesmi »Marko skače«, le da je namesto refrena ponekod del besedila. Prav péta kitica je Žganca premotila, da je tudi te primere štel med osmerce, čeprav je obrazec očitno »junaški deseterec« 4/6. Med zapisi v arhivu GNI ima najmanj polovica vseh »junaških desetercev« tako obliko kitice. Med slovenskimi pesmimi, ki sestavljajo skupino okrog »Marka«, je črnomaljsko kolo menda edina izjema (za druge belokranjske nimamo podatkov), med hrvaškimi pa je tudi komaj katera drugačna.¹⁴ Pesem »Marko skače« torej tudi z vidika metričnega obrazca in oblike kitic ni nekaj posebnega, marveč se pridružuje svojim vsebinskim sorodnicam.

V ljudskem izročilu se ista pesem lahko poje na več melodij ali pa rabi ena melodija za različna besedila. Seveda so tudi primeri, da ima neka pesem svojo melodijo. Taka se zdi na prvi pogled pesem »Marko skače« s svojimi slovenskimi variantami.

¹⁴ Zanimivo bi bilo raziskati, kako je v tem pogledu z junaškim desetercem pri drugih južnoslovanskih narodih. Vendar bi to preseгло okvir zastavljene teme.

Melodija se pojavi prvič pri Kocijančiču. V Vrazovi zapuščini (snopič XIX. 46, ms. 481 v NUK) je Prelogovemu besedilu sicer pripisan notni zapis, vendar očitno ne spada k tej pesmi, saj ji metrično ne ustreza in tudi sicer učinkuje le kot bežna skica nekega melodičnega zapisa. Za Vrazovi varianti iz Ilovec in z Murskega polja (Š 5441 in 5442) ima melodijo Fr. Kuhač (Južno-slovjenske narodne popievke, III. Zagreb 1880, št. 907). Potem se pojavi spet pri Kimovcu, Grumu, ima jo Dravec in pa posnetki v arhivu GNI so vsi z melodijami. Grumova varianta iz Adrijanec je neprepričljiva. Objavil jo je v priredbi za ženski in mešani zbor in ima pod isto melodjo še dve drugačni besedili. Vse kaže, da je melodijo pesmi »Marko skače« prilagodil potrebam priredbe, ali pa mu jo je pel nezanesljiv pevec, ki je pomešal več pesmi skupaj. Nekoliko samosvoja je tudi Kocijančičeva varianta. Kdo ve, če je ni enako prilagodil venčku, v katerega jo je vpletel. Navsezadnje niti Grum niti Kocijančič nista imela namena podajati znanstveno neoporečnega gradiva, marveč sta izdala pesmarico za vsakdanjo rabo. Tudi med posnetki iz arhiva GNI se dobi kakšen, ki je pač samo priča, da pevec pesem pozna, je pa negotov tako v melodiji kot v besedilu. Takih primerov seveda ne moremo resno upoštevati. Zanimivo je, da se melodija, ki jo je objavil C. Pregelj v svoji šolski pesmarici (gl. spredaj), ujema z Dravčevo varianto iz Žižkov, ne pa s katero prej objavljenih.

Primerjava doslej zbranih melodij kaže, da ima pesem »Marko skače« v Prekmurju in Porabju bistveno enako melodijo, ki pa nastopa v velikem številu variant. Ne samo da se spreminja od vasi do vasi, marveč jo tudi v isti vasi ne pojo vsi enako; nasprotno se lahko ujemajo primeri iz oddaljenih krajev. (Glej tabelo II).

Od hrvaških primerov tega pesemskega tipa se ujema s slovenskimi zagorska varianta iz Bikovca (št. 212 a v Žgančevi zagorski zbirki), dokaj blizu je še varianta iz Lovrenčana (št. 292 f), druge pa ubirajo melodično svojo pot. Zdelo bi se torej, da se sorodnost slovenskih in hrvaških variant konča pri besedilu. Vendar ni tako. Treba je samo pogledati v Žgančevo zagorsko zbirko in analizirati pesmi v »junaškem desetercu« in v taki obliki kitice, kot jo ima »Marko skače«. Nenadoma se začne odkrivati, da so si te pesmi po vsebini tuje, po napevu pa sorodne, če že ne melodično, vsaj po zgradbi. Nekaj zgledov je zbranih v tabeli III, kjer sta navedeni najprej dve varianti obravnavane pesmi, nato pa variante vsebinsko drugačnih.

Glede rabe pesmi »Marko skače« ni pri Vrazu nobenih podatkov, enako ne pri Kuhaču in drugih zgodnejših zapisovalcih. Šele Dravec pove, da je pesem na Dólinškem nekakšna himna in ugovarja Maroltu, da bi bilo to »svatbeno kolo« (gl. uvod tega sestavka, str. 102). Strekelj je besedilo pesmi uvrstil med svatovske, verjetno zato, ker je v besedilu omenjena svatba; dal jo je med pesmi, ki jih pojo svatje, ko vodijo nevesto na ženinov dom. Za hrvaške variante iz Zagorja ni pri Žgancu nobene navedbe o rabi, le št. 292 a je označena kot plesna. V koprivniški zbirki, ki je urejena po vsebini in ima na za-

četku pesmi ob raznih običajih, je med svatovskimi tudi varianta naše pesmi. Uvrščena je med pesmi, ki jih zapoje svatje, ko pridejo po nevesto (gl. Žganec, Kopr., 61.sl.). Ob enaki priložnosti se poje varianta iz Jakopovca (gl. Ivančan-Lovrenčević, str. 16). Mogoče je

TABELA II

Flavci; Mursko polje
(Kuhac, št. 907)

Pite, je-te, pite, jete, mojga bratca konji, hu hu ja ja, mojga bratca konji.

Žižki, Lipp
(Dravec, št. 65/134)

Marko skače, Marko skače po zelenaj trati, hu haj hajajaj, po zelenaj trati.

♩=104

Beltinci (M 20.120)

Marko skače, Marko skače po zelenaj trati, m haj hajajaj, po zelenaj trati.

♩=100

Šalovci (M 22.014)

Marko skače, Marko skače po zelenaj trati, aj aj ajajaj po zelenaj trati.

♩=110

dol. Senik (Porabje)

Marko skače, Marko skače po zelenaj trati, aj aj ajajaj, po zelenaj trati.

♩=96

Slovenska ves

Marko skače, Marko skače po zelenaj trati, m ha jaj, po zelenaj trati.

♩=108

Otkovci

Marko skače, Marko skače po zeleno trati, m haj hajajaj, po zele-no trati.

♩=100

Sakalovci

Marko skače, Marko skače, po zelenaj trati, m haj hajajaj, po zelenaj trati.

♩=116

Števanovci

Marko skače, Marko skače po zelenaj trati, aj aj ajajaj po zelenaj trati.

♩=114

Sor. Senik

Marko skače, Marko skače po zelenaj trati, m a ajajaj, po zelenaj trati.

bila tudi slovenska pesem nekdanj svatovska, čeprav jo zdaj v Prekmurju in Porabju pojo kot plesno. Maroltova oznaka »svatbeno kolo« se nanaša pač na obliko plesa: plesalci so razvrščeni v krog in se držijo za roke kot pri južnoslovanskem kolu. Kajpak plesa zaradi tega še ni mogoče imenovati kar *kolo*. Dravec ima prav, ko trdi, da v Prekmurju *kola* ne poznajo. Moti pa se, ko misli, da so »neke vrste ples, ki ga izvaja folklorna skupina iz Beltincev na festivalih«, »na osnovi takega napačnega razumevanja (besedila) stilizirali po drugi svetovni vojni« (gl. str. 338 njegove knjige). Beltinska skupina

TABELA III

$\text{♩} = 80$ Bikovec (Žganeč, Zag., 292 a)

Pole-gala, pole-gala trava de-te-li-na, o-jaj o-jaja, trava de-te-li-na.

$\text{♩} = 70$ Lovrečan (Žganeč, Zag., 292 f)

Rasla trava, rasla trava, trava de-te-li-na, rasla tra-va, trava de-te-li-na.

$\text{♩} = 76$ Petrijaneč (Žganeč, Zag., 292 b)

Žena muža, žena muža po strnišči pasla, haj-haj driti daj, po strnišči pas-la.

$\text{♩} = 54$ Bikovec (Žganeč, Zag., 294)

Tambur bije, tambur bije da-le-ko se ču-je, ha-jaj, tambur bije da-le-ko se ču-je.

$\text{♩} = 58$ Ključ (Žganeč, Zag., 298 b)

Kupil Miko, kupil Miko konjca za dje-vojko, oj aj kupil Miko konjca za djevoj-ku.

$\text{♩} = 74$ Javorje (Žganeč, Zag., 302)

Kaj se ono, kaj se ono i-za go-re vi-je? kaj se ono, kaj se ono i-za gore vi-(je?)

$\text{♩} = 80$ Ljubeštica (Žganeč, Zag., 344)

Jager hodi, jager hodi po ze-le-nom lu-gu, m hm, oj oj, po ze-le-nom lu-gu.

Stajersko (Kuhac, št. 833)

Je sil'cerka, je sil'cerka platno na-mo-či-la? Je sil'cer-ka platno nama-či-la?

je s tem plesom nastopila že na folklornem festivalu v Mariboru leta 1939. Ples tudi ni kaj posebnega, marveč varianta tistega, ki ga drugod po Sloveniji imenujemo navadno *pouštrtanc* in je na svatbah nepogrešljiv, čeprav ni obredni svatovski ples. Pri njem gre za izbiranje soplesalca: tačas, ko plesalci pojo pesem, hodijo z menjalnimi koraki po krogu v levo, eden sredi kroga pa z robčkom v roki izbira soplesalca; ko najde pravega, se poljubita in zaplešeta polko. Če so torej godci rekli Dravcu, da igrajo to pesem »često kot polko in kot tako jo tudi plešejo«, se to lepo ujema s podatki, ki so jih dobili sodelavci GNI. V Porabju plešejo na melodijo te pesmi dvokoračno polko ali pa figurirani ples s ploskanjem, ki ga drugod po Sloveniji poznajo tudi kot *šotiš*.⁴⁵

Sicer pa pesem »Marko skače« ni edina plesna med primeri v »junaškem desetercu«. Že za varianto iz Bikovca (št. 292 a) je Žganec napisal pod melodijo potek plesa. Iz njegove pisave je videti, da gre za ples s ploskanjem. Varianta iz Črnomlja je celo obredni ples, ki ga plešejo le enkrat v letu, na velikonočni ponedeljek. Belokranjska pesem »Igraj kolo«, ki spada enako med »junaške deseterce« in je po strukturi oddaljena sorodnica pesmi »Marko skače«, se poje pri plesu, ki je varianta *pouštrtanca*, znana po vsem panonskem območju Jugoslavije.

Iz vsega povedanega se nam ponuja tale izsledek: Pesem »Marko skače« je po vsebini prekmursko-porabska varianta pesemskega tipa, razširjenega po vsem slovensko-hrvaškem mejnem kajkavskem ozemlju od Bele krajine prek Hrvaškega Zagorja in Podravine do Štajerskega, Prekmurja in Porabja. Po metroritmičnem obrazcu zastopa sicer na Slovenskem nenavadni »junaški deseterec« 4/6, oblikovan v kitični tip MNRN, pri katerem je M ponovitev prvih štirih zlogov deseterca (*Marko skače, Marko skače*), N pa zajema preostalih šest zlogov (*po zelenoj trati*). Temu ustreza (vsaj ponavadi) tudi zgradba melodične kitice A (= aa)BCB, z večjimi ali manjšimi odmiki. S tako zgradbo tekstovne in melodične kitice se pesem enako uvršča med oblikovno sorodne (čeprav tekstovno lahko tuje) deseterske pesmi navedenega hrvaško-slovenskega območja. Tudi po funkciji je enaka eni skupini teh pesmi: pojo jo kot plesno pesem. Da bi bila na Slovenskem kdaj svatovska kot nekatere njene hrvaške tekstovne variante, lahko samo domnevamo, čeprav je podobnost pesemskega izročila na mejnih območjih ponavadi posledica medsebojnih, interetičnih vplivov, pa je sorodnost slovensko-hrvaškega izročila v tem primeru najbrž odsev starejše skupine ljudske kulture.

⁴⁵ Med natiskom tega prispevka je nanovo prišel v evidenco izvirnik Kūharjevega zapisa iz Bratonec (hrani ga V. Novak, kopija je v arhivu GNI), pri katerem je opomba: »Na to pesn̄ so inda r̄adi pl̄esali niksi j̄ako ŕitar (= hiter) pl̄es«. To še posebej dokazuje, da je »Marko skače« res plesna pesem.

SUMMARY

The song »Marko skače« (Mark is jumping) is one of the best known folk songs from Prekmurje. Interesting in text, melody and function, it requires exploration especially because experts hold different opinions on it.

The oldest written text dates from the 1830's from the surrounding of Radgona in Styria, and was published by Vraz in 1839. It was first written down in Prekmurje by Št. Kúhar in 1913 or a little earlier. The majority of later manuscripts or recordings date from the period after the Second World War. Most of them come from a part of Prekmurje called Dolinsko, and some from Goričko. Recently the ethnomusicological institute also recorded a large number of variations in Raabland (the Slovene minority in Hungary).

The text has not greatly changed in the 140 years from the first written copy to today. Because of several narrative features and introductory verses, which do not exist in any other Slovene songs, there are opinions that this is the song of an old romance. However it is not possible to assert this as there is a series of songs similar in content, of which none is markedly narrative. The author quotes such examples from Bela Krajina, Styria, Zagorje and Podravina in Croatia. A comparison with more characteristic examples (table I) shows that the song »Marko skače« belongs to a larger group of Slovene-Croatian songs, of which individual examples are rather freely formed, however they are united not only by a common nucleus but also by a series of secondary motifs and textual elements.

The similarity is also evident in the metrical pattern which is that of a trochaic decasyllable with a caesura after the 4th syllable (4/6), known from Serbo-Croatian folk poetry as the »heroic decasyllable«. One of the characteristic features of songs of this type is the special form of the strophe of the text, which belongs to the MNRN type. M is a double repetition of the first syllables of the decasyllable, while N constitutes the remaining six. The form of melostrophe which is usually A (= aa) BCB with greater or lesser deviations also corresponds to this scheme. Some Croatian folk songs correspond melodically with the Slovene variants of this group (table II). However, melodically and formally similar songs are to be found among those Croatian songs which are completely different, with regard to their contents, but are composed in the same metrical pattern (table III).

Several Croatian variants are sung as wedding songs (only one is a dance). There are no data about such a use of the Slovene »Marko skače«, but it is known in Prekmurje and Raabland as a dance song. In some places a variant for choosing a partner is danced to the melody of this song, while elsewhere it is danced as a polka or as a variant with clapping (cf. pouštrtanc and šotiš from other Slovene regions). Several other songs with a similar textual and musical structure also belong to the dance songs of Slovenia and Croatia.

We can describe the song »Marko skače« as a special variant of the song type of Prekmurje and Raabland which is distributed over the whole Slovene-Croatian border territory, from Bela Krajina, across Zagorje and Podravina to Styria, Prekmurje and Raabland. The similarity of the Slovene and Croatian variants in this case is probably not the consequence of mutual inter-ethnic influences, but rather a reflection of an older, common tradition of folk culture in this region.

DISERTACIJE — DISSERTATIONS

UTICAJ FOLKLORNIH ELEMENATA NA STRUKTURU ROMANTIZMA U SRPSKOJ MUZICI

The Influence of Folkloric Elements on the Structure of Romanticism
in Serbian Music

Nadežda Mošusova

Delo obsega uvod in štiri poglavja, že sam naslov disertacije pa vsebuje zelo komplicirano vprašanje odnosa med ljudsko in umetno glasbo. Avtorica izhaja najprej iz zahodno evropske in nato slovanske, v prvi vrsti ruske glasbe, in predstavlja gradivo na dva načina, ki se medsebojno prepletata: zgodovinsko in analitično. Primerjalne študije glasbe pri Hrvatih, Rusih in drugih slovanskih narodih ter končno Srbih vodijo do ugotovitve, da je pojav romantike, romantične mentalitete, klime in občutja pripeljal do hotenja ustvariti umetno glasbo nacionalne smeri, to je oblikovanja romantike ruskega, češkega ali srbskega tipa. S tem se je hotelo pokazati, da romantika ni en, vseobsegajoči stil. Prav tako dokazuje na primerih avtorica, da nacionalna glasba, nacionalne šole in nacionalni skladatelji niso nekakšen eksotičen, periferen odrastek romantike 19. stoletja. Tak postopek jo pripelje do bolj pozitivnega vrednotenja ruske glasbe, kot je to primer v večini glasbenih zgodovin in študij na Zahodu, kakor tudi do odkrivanja novih, doslej neugotovljenih vrednot v srbski glasbi. Avtorica teže je mnenja, da je vrednotenje važna komponenta vsakega dela še zlasti, ko gre za neprečiščene pojme v zvezi z glasbo nacionalne smeri, razen tega pa že na začetku postavlja vprašanje, kaj je sploh originalno; kateri so skladatelji originalne invencije za razliko od onih, katerih ustvarjanje se opira na folkloro. Po njenem mnenju se lahko kvečjemu govori o skladateljih, ki ne uporabljajo folklorne v svojih delih, in o tistih, katerih kreativna baza je ljudski melos, pri čemer so lahko eni in drugi tako originalni kot neoriginalni eklektiki.

Iz nadaljnje obravnave ključnih vprašanj teze je treba izdvojiti nekaj ugotovitev: o uvajanju harmonije, ki sloni na modalnosti, in njenem povezovanju z dosežki zahodne romantike, o tem, da je modalnost ruske glasbe 19. stoletja, ki je slonela na folklori in pravoslavni cerkveni glasbi, postala podlaga moderne glasbe, in o tem, kako je uporaba ljudske ritmike razbila okove dvo- in trodelnega takta zahodne glasbe. V tej zvezi in na podlagi opravljenih analiz se v tezi postavlja trditev, da je od različnih elementov ljudskega melosa, melodike, ritmike in harmonike, slednji bil odločilnega pomena za oblikovanje nacionalnih smeri skoraj vseh slovanskih narodov, pri čemer je pri Srbih v 19. stoletju eklatanten primer pojav Stevana Mokranjca. Srbska glasba seveda ni mogla iti v korak z bolj razviti glasbenimi kulturami, vendar se je v posameznih etapah uspela

približati estetiki in glasbenemu jeziku romantičnega in postromantičnega obdobja. Njeno izhodišče je bilo pionirsko delo Kornelija Stankovića, a eden od viškov nacionalnega izraza je bil Mokranjčev opus, na katerem sloni celotna srbska nacionalna glasba.

Poseben problem predstavlja v tezi, podrobnejša periodizacija srbske glasbene romantike oziroma nacionalne romantike. Avtorica je razdelila romantiko na tisto, do prve svetovne vojne, in ono po njej. Kot primer, kako težko je razdeliti srbsko glasbo na obdobja, naj pokazeta dve, po zgodovinski in umetniški vrednosti zelo pomembni srbski operi, ki sta komponirani na libreta iz Vojnovičevih odrskih del; to je tudi edino kar imata skupnega. Ena je Konjovićeva »Otadžbina«, ki pripada nacionalni glasbi in je nastala v šestdesetih letih 20. stoletja, druga pa Hristićev »Suton«, ustvarjen takoj po prvi svetovni vojni in brez vsakršnih »nacionalnih« elementov.

Za vse slovanske narode je značilno, da se je romantična usmerjenost zavlekla globoko v 20. stoletje, še zlasti pri Srbih. Nacionalna glasbena usmeritev se ni izživela v 19. stoletju zato, ker ni dovolj, da se manifestira samo v zborovski glasbi in drugih malih formah, ampak v velikih, vokalno-instrumentalnih skladbah. To področje se je v srbski glasbi le polagoma osvajalo, tako da se je popolnoma razvilo šele v tridesetih letih tega stoletja. Ekspanzija k večjim glasbenim formam je bila izrazita pri generaciji, ki je prišla kmalu za Mokranjcem. Le-ta se ni odvrčala od tradicije, ampak je v skladu z njo stremela za oblikovanjem sodobnega srbskega glasbenega izraza, ki v svojem bistvu ni bil ozko vezan samo na srbski ljudski melos. Mokranjčeve kompozicije že popolnoma določeno vsebujejo širše stilne značilnosti ljudske glasbe balkanskega področja, kar kasneje razvijajo Konjović, Milojević in Hristić.

Obranjena dne 17. decembra 1970 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The work comprises an introduction and four chapters. The title of the thesis already contains the complicated question of the relation between folk and art music. The author starts from West European music and then moves on to Slavonic, especially Russian music, introducing the material in two interrelated ways: historical and analytical. The comparison of the music of Croats, Russians and other Slavonic nations, including Serbs, leads to the conclusion that the phenomenon of Romanticism, Romantic mentality, climate and feeling led to the creation of art music of a national character, i. e. to the creation of Russian, Czech or Serbian Romanticism. This shows that Romanticism is not an all-embracing style. Through her examples the author proves that national music, national schools and national composers are not some kind of exotic and peripheral phenomenon of 19th-century Romanticism. This brings the author to a more positive appreciation of Russian music than is the case with most histories (& studies) of music in the West, as well as to the discovery of new and until now unknown qualities in Serbian music. The author maintains that evaluation is a most important element of every work especially when considering unclarified ideas, in connection with nationally oriented music. At the same time the question of originality is also dealt with: which are the composers with inventive originality as compared to those whose work is based on folklore. It is the author's contention that one can only speak of composers who do not make use of folklore in their works and those who do; both however can be either original or nonoriginal eclectics.

A few points in connection with the key problems of the thesis should be mentioned: the introduction of modal harmony and its combination with characteristics of western Romanticism, the modality of Russian music of the 19th century — founded on folklore and Orthodox church music — as the basis of modern music, and the collapse of the duple and triple metre of western music through the influence of national rhythms. The analysis of different elements such as melodics, rhythmic and harmonics reveals that the latter was of essential importance to the forming of national »schools« of nearly all Slavonic nations; in the 19th century and to the most typical and brilliant example in Serbia — Stevan Mokranjac. Naturally, Serbian music could not keep abreast of more developed musical cultures. Still, in some stages it succeeded in approaching the aesthetics and musical language of the Romantic and post-Romantic epochs. Its starting point was the pioneer work of Kornelije Stanković, with Mokranjac's work representing one of the high points, on which the whole of Serbian national music is founded.

A special problem in the thesis appears to be a more detailed periodization of Serbian musical Romanticism or rather national Romanticism. The author makes a general division of Romanticism into the period up to the 1st World War and after. How difficult it is to divide Serbian music into periods can be illustrated by two historically and artistically important Serbian operas composed on plays by Vojnović, the only characteristic they have in common. The one is Konjović's »Otadžbina«, which belongs to national music of the 1960's, the other Hristić's »Suton«, written immediately after the 1st World War and not displaying any »national« elements.

It is characteristic of all Slavonic nations that Romanticism survived far into the 20th century. This is especially true of Serbia. National trends were not fully exploited in the 19th century, for it was not sufficient for them to be manifested only in choral music and other small forms. They also had to find expression in big vocal-instrumental works, a field which was conquered step by step in the 1930's. The expansion towards big musical forms was explicit in the generation which came after Mokranjac. This generation was not opposed to tradition. On the contrary, it attempted to develop a modern Serbian musical expression in accordance with a tradition which in its essence was not narrowly bound to Serbian folklore. Mokranjac's works already contain wider stylistic characteristics of Balkan folklore further developed by Konjović, Milojević and Hristić.

Defended December 17, 1970, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO

- Abert, Anna Amalie 33
 Adamič, Emil 54, 55, 96
 Adorno, Theodor W. 26
 Amtmann 32
 Andreas Petri de Lubiana, piskač 5—7
 Andrejev, Leonid 53
 Anzengruber, Ludwig 35
 Apih, Tinka 70
 Ašič, Ivan 69, 70, 75, 79, 81, 83, 84
 Aškerc, Anton 98, 99
 Ažman, Ciril 91

 Barlè, J. 105
 Bartholomeus olim Johannis tubator 6
 Bauer, A. 31—33, 35, 36
 Bäuerl, A. 32, 33, 34
 Beethoven, Ludwig van 20—29, 35, 95, 96, 98
 Bellini, Vincenzo 42
 Beran, Emerik 69
 Berg, Alban 27, 93, 101
 Berg, J. F. 35
 Bernot-Golobova, Franja 96
 Bernstein, Leonhard 27
 Bersa, Blagoje 39
 Binički, Stanislav 50, 52
 Birch-Pfeiffer, C. 36
 Boetticher, Wolfgang 9, 17
 Boieldieu, François Adrien 32
 Bolè, Janez 8
 Bor, Matej 98
 Bošković, Jovan 50
 Brahms, Johannes 96
 Branberger, Jan 95
 Brandel, F. 96
 Bravničar, Matija 79
 Breyer, B. 30
 Bruch, Max 96
 Bruckner, Anton 91
 Brühl, K. von 33
 Burian, Jan 95

 Cage, John 27
 Cankar, Izidor 92
 Carl, Karl 34
 Casimiri, R. 9
 Catalani, Angelica 32
 Cervantes, M. 33
 Chopin, Frédéric

 Cigan, Francè 102
 Cvejič, Zarko 98
 Cvetko, Dragotin 5, 6, 8, 31, 50, 90

 Cajkovski, Peter Iljič 96
 Čerepnin, Nikolaj 96
 Cerin, Josip 6
 Černigoj, Avgust 54
 Čížek, Dragotin 52

 Darwin, Charles 91
 Debeljak, Anton 75
 Debevec, Pavel 84
 Delak, Ferdo 96
 Djurić-Klajn, Stana 45, 48, 51
 Dravec, J. 102—105, 109, 111, 112
 Dvořák Antonín 52, 94, 95, 96, 98

 Eberwein, C. 33
 Egger, R. 5
 Elmar, K. 35
 Elze, Theodor 6

 Federhofer, Hellmut 23
 Fétis, F. J. 17
 Firkušny, Ruda 96
 Foerster, Anton 96
 Foerster, Josef Bohuslav 94
 Franck, César 64
 Frey, J. B. 36
 Furtwängler, Wilhelm 24

 Galassi, P. A. 5, 6
 Gallus, Jacobus 8—19, 95,
 Gesualdo, Carlo di Venosa 17
 Gjungjenac, Zlata 96
 Gleich, A. 33
 Glinka, Mihael 44
 Gostič, Josip 96
 Gradnik, Alojz 75, 79, 88
 Grbec, Ivan 54, 67
 Grečaninov, Aleksander T. 95
 Gregor, Josef 35
 Grilc, Janko 98
 Grum, D. 103, 109

 Haberl, F. X. 9
 Hadamowsky, F. 31, 32
 Haffner, K. 35

- Hajdrih, Anton 93
 Händel, Georg Friedrich 52
 Hartmann, Nicolai 27
 Hensler, K. F. 33
 Hindemith, Paul 26, 29
 Hladnik, Ignacij 91, 99
 Hofer, A. 17
 Holbein, F. von 31
 Honegger, Arthur 96
 Horejšek, Vaclav 52
 Hozian, Gizella 103
 Hristić, Stevan 52, 98, 115, 116
 Hubad, Matej 95
 Huber, L. 33

 Ilić, Vojislav 52
 Ingegneri, Marc' Antonio 8—18, 19
 Ivančan, I. 107
 Ivančan-Lovrenčević 110

 Jakšić, Djura 49
 Jarc, A. 55
 Jenko, Davorin 50—52, 93
 Jež, Jakob 55
 Jež, Olga 55
 Jonas, O. 22—24
 Jožef II. 30

 Kalik, S. 49, 50
 Keller, O. 33, 36
 Kimovec, Franc 103, 109
 Klasinc, Roman 96
 Kleist, Heinrich von 37, 38
 Klemenčič, Ivan 53, 58
 Knaflič, J. F. 96
 Kocian Jaro, 95
 Kocijančič 102, 109
 Kogoj, Marij 53—58, 60—63, 65—68
 Kolaric 52
 Konjović, Petar 52, 115, 116
 Kos, Koraljka 39
 Kosch, W. 30, 34
 Kosmač, France 90
 Kosovel, Srečko 97
 Kozina, Jurij 90
 Kozina, Marija 90
 Kozina, Marjan 90—101
 Kralj, Vladimir 30, 35
 Kreutzer, Konradin 34, 35
 Kroll, E. 33
 Krone, W. 33
 Kuba, L. 106, 107
 Kučukalić, Zija 39
 Kuhač, Franjo 51, 109
 Kūhar, Stevan 102—104, 108, 112, 113
 Kumar, Srečko 54, 55
 Kumar, Zora 55
 Kuret, Primož 90
 Kušar, 92
 Kurz, Vilem 92, 95

 Lach 93
 Lajovic, Anton 70
 Langer, A. 35
 Lango, A. 32
 Lasker, Emanuel 92
 Lasso, Orlando di 8, 9, 15—19
 Lazarević, S. V. 50
 Leichtentritt, Hugo 8, 9
 Liebreich 36
 Ligeti, György 23
 Lipovšek, Marjan 74, 79
 Lisinski, Vatroslav 39—48, 52
 Liszt, Franz 96
 Loewenberg, A. 33
 Loparnik, Borut 53, 54, 58
 Lovrenčič, Z. 107
 Lück, S. 17

 Mahler, Gustav 59, 61
 Mal, Josip 6
 Maleš, Miha 84
 Malko, Nikolaj 94, 95, 101
 Manojlović, Cvetko 50
 Manojlović, Kosta 50, 51, 52
 Marinković, Josif 49, 52
 Markič, Mihael 91
 Marolt, France 106, 107, 109, 111
 Martel 92
 Materna 31
 Marx, Joseph 93, 101
 Meisel, Karl 32, 33, 36
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 96
 Metzger, H. K. 26, 27
 Meyer, Carl 32—35, 37, 38
 Mihajlo, metropolit 50
 Milojević, Miloje 51, 52, 115, 116
 Milošević, Predrag 52
 Milovuk, Milan 48, 50
 Mirk, Vasilij 95
 Mokranjac, Stevan 49—52, 95, 114—116
 Monteverdi, Claudio 9
 Morthenson, J. W. 26, 27
 Mozart, Wolfgang Amadeus 34, 35, 96
 Müller, Adolf sen. 31—37
 Müller, Wenzel 32, 33, 37, 38
 Murn-Aleksandrov, Josip 74
 Musorgski, Modest 96, 98

 Nardi de 93
 Navratil, I. 106
 Neffat, Anton 93
 Nervo, Arnoldo 75
 Nestroy, Johann 30, 31, 34, 35, 37, 38
 Novak, Viktor 52
 Novak, Vilko 112
 Novák, Vitězslav 94, 95

 Olefkeg 31
 Osinski, Karel Josef 37
 Osterc, Slavko 69, 70, 72, 74—76, 79—86, 88, 89

- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 8, 9, 51
 Paščan-Konjanov, Svetolik 52
 Pavonibus, Franciscus de 5
 Perinet, J. 33
 Perosi 52
 Pisarowitz, K. M. 36
 Plemelj, Ivan 92
 Pokorn, Danilo 69, 70, 75
 Poljanec, Taras 96
 Potokar, Cita 98
 Pregelj, C. 103, 109
 Prelog, Matija 102, 104, 105, 107, 109
 Prešeren, Francè 53
 Prijatelj, Ivan 92

 Radics, Peter 6
 Raimund, Ferdinand 30, 31, 33—35, 37, 38
 Rebek 92
 Reese, Gustav 8, 9
 Reger, Max 64
 Rehm, W. 35
 Reinecke, Hans-Peter 26
 Ribar, Ivan 52
 Ribičič, Josip 53—55, 57, 58, 86
 Riemann, Hugo 21, 23
 Riezler, W. 21
 Rijavec, Andrej 5, 6
 Riotta, Philipp Jacob 37
 Rommel, Otto 30—32, 34, 35
 Rossini, Gioacchino 32
 Rudolf, nadvojvoda 21
 Rus, Marjan 96

 Samec, Maks 92
 Samec, Smiljan 99
 Santonino, Paolo 5
 Schenk, Erich 23
 Schenker, Heinrich 22—25
 Schiller, Friderich 33, 36—38
 Scholz, Wenzel 34, 35
 Schönberg, Arnold 26, 27, 29
 Schrecker, Franz 93
 Schubert, Franz 35
 Schulz, J. P. C. 33
 Schuster, I. 32
 Schweiger, J. 106
 Scutta, Andreas 31
 Seidel, Ferdinand 91
 Seyfried, Ignaz von 33, 36, 37
 Shakespeare, William 37, 38, 53
 Simonič 102
 Singer, Peter 37
 Sivec, Jože 37
 Smetana, Bedřich 94
 Sofokles 53
 Soklič, Jakob 54
 Spitta, Philipp 20
 Springer, Max 93
 Stanković, Kornelije 48—52, 116

 Stephan, Rudolf 26
 Stieger, F. 31
 Strossmayer, Jurij 50
 Stupica, Bojan 97
 Suk, Josef 94, 95, 101
 Svetina, Anton 6
 Szmolyan, W. 34

 Šiftar, Vanek 79, 103
 Šivic, Pavel 75, 79, 94
 Škerjanc, Lucijan Marija 8, 90, 93
 Škerlj, Amato 91
 Šlajs, Jan 92
 Šlezinger, Josif 48
 Štolcer-Slavenski, Josip 52
 Štrekelj, Karel 102, 106, 108

 Thalberg, Sigismund 31
 Thierry 55
 Todorović, Stevo 48
 Tomandl, M. 51

 Ukmar, Vilko 55

 Veber 92
 Verdi, Giuseppe 52, 96
 Vidmar, Josip 58
 Vilhar, Miroslav 93
 Vodnik, Anton 75
 Vogel, J. N. 37
 Voje, Ignacij 5
 Vojnović 97, 115, 116
 Volkert, F. 36
 Vraz, Stanko 102, 105, 107, 108, 109, 113
 Vrhovec, Ivan 6

 Wagner, Richard 96
 Weber, Carl Maria von 32, 33, 35, 37, 38, 96
 Webern, Anton 27
 Weider, J. 5
 Weinmann, A. 35
 Weisflogs, K. 34
 Wester, Josip 92
 Wilde, Oscar 58
 Wolff, Christian 27
 Wolff, P. A. 31, 32, 33
 Würn, A. 33
 Wurzbach, C. 34

 Zepič, Ludvik 59, 84
 Zorn, Jože 97
 Zupančič, Rihard 92

 Žagar 70
 Zebri Demetriji 75, 94
 Zganec, Vinko 106, 107, 109, 110, 112
 Zgur, Fran 81, 89
 Župančič, Oton 70, 75, 88
 Župančič, Lovro 39, 40, 44

