

Andrej Misson

Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani
Academy of Music, University of Ljubljana

Nekaterne kompozicijske poteze izbranih slovenskih romantičnih samospevov

Same Compositional Traits Concerning a Selected Sample of Slovene Romantic Songs

Ključne besede: slovenski glasbeni romantizem, samospev, glasbena teorija, glasbena analiza

Keywords: 19th Century, Slovenia, art song, Music Theory, Music Analysis

IZVLEČEK

Slovenski romantizem - ne pa romantizem na Slovenskem - se začne po letu 1848 in kot gibanje traja še v 20. stoletju in tudi zdaj. Avtor je v prispevku opisal glavne splošne značilnosti prostora in časa, v katerih so slovenski skladatelji ustvarjali samospeve. Z nekaj primeri je tudi predstavil nekatere bistvene kompozicijske poteze romanticističnega samospeva.

ABSTRACT

Slovene romanticism - not romanticism in Slovenia - began after 1848, and has, as a movement, gone on throughout the 20th century up to the present. The author gives the general characteristics of place and time under which Slovene composers have composed songs. A number of examples present essential compositional traits of the romantic lied.

Uvod

V ožjem pomenu besede je naslov »romantični samospev« pleonastičen, saj je samospev skoraj zrašččen z romanticizmom, pred tem je pesem imela drugačne oblike, po romanticizmu pa je prav tako dobila druge razsežnosti. Pravzaprav se je del sodobne kompozicijske prakse oddaljil od skladanja fraze, s tem je v bistvu ukinjena »pevnost« in tako tudi samo-spevnost. Vsekakor tista sodobna dela za glas, ki pevnosti nimajo, ne moremo več poimenovati kot samospev. Sodobni skladatelj težko doseže simbiozo med zvočnostjo in besedilom. V romantizmu so skladatelji najlaže povežali besedilo z glasbo, saj so se številni elementi obeh umetnosti v oblikah, kakršno sta imeli, najbolj idealno ujekali. Številna literarna, avantgardna poetična dela predvsem druge polovice 20. stoletja, zahtevajo specifično glasbeno obdelavo, če želimo ohraniti njihovo literarno umetniško specifiko. Rečeno metaforično in humorno, maratona

ne boste oblačili v frak, težko si boste predstavljali Franceta Prešerna oblečenega v športni dres.

Namen mojega esejističnega prispevka ne bo toliko »teleološki«, saj nimam name-na podajati nekih ciljnih, dokončnih ugotovitev, pač pa bolj fenomenološki.

Svoje razmišljanje gradim v dveh delih:

1. V prvem, splošnem, bom skušal oblikovati kompozicijski okvir »romantičnosti« slovenskih skladateljev po obeh konceptih, romanticizmu kot gibanju, t.j. kot svojske-mu odnosu ali intelektualni orientaciji do umetnosti, življenja in romanticizmu kot ča-sovnemu obdobju.

2. V drugem, neposrednem, bom prikazal nekaj izbranih, konkretnih kompozicij-skih primerov, namenjenih ilustraciji nekaterih kompozicijskih potez izbranih sloven-skih romantičnih samospevov, kar pa je primerljivo tudi z »neslovenskim« romantič-nim samospevom.

Okvir delovanja slovenskih romanticističnih skladateljev (samospeva)

Čas romanticizma se razteza v evropskem merilu od tranzicijskega dela med klasi-cizmom in romanticizmom, t.i. predromanticizem od konca 18. stol. (ca. 1760) do za-četkov romanticizma v začetku 19. stol. (ca. 1820), do izteka obdobja. V ožjem smislu se romanticizem konča v začetku 20. stol. (ca. 1910 oz. začetek prve svetovne vojne), v širšem pa v sredini 20. stol. (ca. 1940), kot neoromantika ali postromantika. Roman-ticizem kot gibanje pa pravzaprav, kot bom skušal utemeljevati kasneje, še traja. Prav dober izraz je »*romanticizem 20. stoletja*« (npr. pri tujcih Sibelius, Barber idr., pri nas Premrl, Simoniti, Kozina, Škerjanc ipd.), dober bi bil morda tudi izraz »*sodobni roman-ticizem*«, za razliko od začetnega, zgodovinskega ali izvirnega.

Na samo ustvarjanje ima pomemben vpliv, in to čedalje bolj, konkretna družbeno-politična ter kulturno-umetniška situacija, zgodovinske okoliščine, v katerih določen skladatelj ustvarja.¹ To bi lahko imenoval kar kot filogenetska razsežnost pojava. Ne-dvomno, še posebej v romanticizmu, pa je pomembna tudi ustvarjalčeva osebnost, njegov »genij«, ki je z neko družbo tako ali drugače povezan. To bi lahko bila ontoge-netska razsežnost pojava.

Najprej bi rad izpostavil nekaj zgodovinskih mejnikov, ki so bolj ali manj nepo-sredno ali posredno vplivali tudi na glasbeno ustvarjalnost.

Najprej prvo francosko revolucijo z znamenito letnico 1789 (revolucionarna giba-nja med 1787 in 1799) in ideje Jeana-Jacquesa Rousseauja (1712 – 1778), ki označujejo konec obdobja racionalizma in človeka »vračajo« k naravi, dejansko pa rušijo obdobje aristokracije in elitne umetnosti dvora ter Cerkvenih centrov. Glavni tokovi vrhunske umetniške produkcije in reprodukcije baroka in klasicizma se odvijajo na dvorih in po Cerkvenih centrih. Šele z razvojem industrijskega, kapitalističnega meščanstva se ti tokovi iz dvorov prenesejo v koncertne dvorane, salone in domove. Razvoj industrije pa okvirno sovпада s časom nastanka in razvoja romanticizma, na Slovenskem se je industrija razmahnila v tridesetih letih 19. stol.²

¹ Gl. Encyclopedia of the Romantic Era, 2004.

² Gl. Enciklopedijo Slovenije.

Tu naj samo kratko omenim tudi znamenito in pomenljivo polemiko med Rameaumem in Rousseaujem. Rameau, nosilec stare, poznobaročne, aristokratske glasbene kulture proti Rousseauju, mlademu znanilcu romantične ideje.

Ob tem, ko je Rousseau poveličeval italijansko glasbo nad francosko, kar je bilo za Francoze že dovolj »bogokletno«, je dajal tudi prednost melodiji pred harmonijo. V nasprotju z njim je Rameau dajal prednost harmoniji (ne pozabimo, da je bil on tudi pisec prve samostojne študije o njej). Rousseau je zagovarjal svobodo izražanja kreativnega duha, kar mu je pomembneje, kot strogo upoštevanje formalnih pravil in tradicionalnih kompozicijskih postopkov. Spomnimo pa se, da je melodija nekoč že imela vodilno vlogo nad harmonijo in to ne le v renesančni polifoniji.

Naslednja pomembna letnica, še posebej za nas, je letnica 1848 z znamenitimi dogodki, ki jih označujemo kot prebujanje narodov. Ta čas se je začela oblikovati zavest o jezikovno utemeljeni nacionalni pripadnosti, razvijati pa se je začelo tudi slovensko industrijsko meščanstvo, delavstvo, velike spremembe pa je doživljalo tudi kmetstvo (spomnimo se le na zemljiško odvezo, ki je Slovenskem potekala v letih 1853 - 1855). Aristokraciji je oblast povsem uhajala iz rok navkljub raznim poskusom, med drugim tudi nasiljem, vojnami, (neo)kolonializmom ipd. Vsekakor si je buržoazija v sredini 19. stoletja zagotovila vodilno vlogo in to tudi v umetnosti in kulturi. V takšnih časih in okoljih pa je življenje polno presenečenj, trpljenja, naglih sprememb, padcev in vzponov. Zato ima glasba pomembno psihološko, lahko bi rekel celo klinično vrednost. Pomaga, da svoje mentalno in emocionalno osebo lažje obdržimo ali vrnemo v normalno stanje ter nadaljujemo boj za preživetje in prestiž.

Ta letnica pa, zanimivo, skoraj sovпада z letnico smrti Franceta Prešerna, ki je s svojo edinstveno pesniško, romantično umetnostjo, pomembno povezan tudi s slovensko glasbo, še posebej zborovskimi skladbami in samospevi.

Zadnji pomembni letnici pa sta 1914 in 1918, letnici, med katerimi je potekala prva svetovna vojna. Ta vojna ni nastala čez noč, pomembno je že politično in družbeno vrenje na prelomu 19. in 20. stoletja (fin de siècle, la belle époque, dekadenca, simbolizem ipd.). Izstopa tudi leto 1905 z rusko revolucijo pa tudi prvo objavo novih raziskovalni dosežkov Alberta Einsteina (annus mirabilis). Tu se spomnimo na brata Emila Adamiča Ivana, ki je bil skupaj Rudolfom Lundrom l. 1908 žrtev nemirov tega časa, v letu, ko je nastala tudi Slovenska filharmonija. To je čas, ki je mnogim obrnil življenje na glavo, umetnikom pa dal nove ustvarjalne izzive in pobude. Po prvi svetovni vojni, če lahko uporabim znamenito, že ponarodelo misel, »nič ni bilo več tako, kot je bilo«.

Skladatelj ni iztrgan iz življenja in tovrstni dogodki močno vplivajo na njegovo ustvarjalnost. Zdaj ni priložnost, da bi se bolj poglobljal v ta razmerja, bi pa bilo dobro, če bi na slovensko ustvarjalnost bolj podrobno pogledali tudi iz tega zornega kota, saj se skladatelji v svojih delih pogosto odzivajo na dogodke, ki jih spremljajo. Naj to misel podkrepim. Zbor Lira, ki ga vodim, in je kot društvo bilo formalno ustanovljeno l. 1882, v času postopnega razpadanja skupne države Avstro-Ogrske, hrani pismo Simona Gregorčiča iz l. 1885. V njem Liraše poziva: »Vzbujajte, drámite, vnémajte národ! Vi imate v svojih čistih grlih veliko orožje: pevájé lahko ljudi tujcu izvijete in slovenstvu pridobite, Bodite v Kámniki narodni drámniki!« Emil Adamič je v Novih akordih l. 1908, torej v letu, ko je bil ubit njegov brat Ivan, objavil skladbo, posvečeno Liri ob njeni 25-letnici (z enoletnim zamikom!) na Jenkovo besedilo Dan slovanski, z dra-

matičnimi tekstovnimi deli: » ... sovražnikov trupla pokrij in njih krvco popij, urá. Nad črnimi grobi vesel Slovan bo zastave razpel!«

S tem želim ponazoriti, kako intenzivni so bili lahko umetniški odzivi na življenjske in zgodovinske dogodke, še posebej prav nekaterih slovenskih romantičnih umetnikov tedanjega časa.

Povezanost nekaterih slovenskih skladateljev s koreninami romanticizma vidim tudi v »umetniškem dedovanju« Schubertove kompozicijske doktrine.

Namreč, eden vodilnih začetnikov glasbene romantike je prav Franz Schubert (1797 – 1828), ki je obenem tudi začetnik prav romantične pesmi 19. stol. oziroma samospeva. Z njim je bila preko znanstev z očetom povezana družina Roberta Fuchsa (1847 – 1927), profesorja glasbenih predmetov in kompozicije na Dunaju (od l. 1875). Med njegovimi učenci so bili Mahler, Wolf, Sibelius, Zemlinsky, Schrecker, Stöhr pa naša Premrl, Lajovic idr. V tem krogu bi lahko poiskali številne, šibkejše in močnejše, silnice, ki so vplivale na kompozicijski stavek mlajših članov tega kroga, vključno s slovenskimi.

Vsekakor se slovenski romanticizem začne intenzivneje razvijati po l. 1848, ko se začne razvijati tudi jezikovna nacionalna zavest, predvsem pa se začne oblikovati slovensko industrijsko meščanstvo in njegova ekonomska moč. Romanticizma ne more biti v kmečkem in obrtniškem okolju, kjer se je za preživetje delalo od zore do mraka, pač pa v dobro situiranem okolju, v katerem je dovolj prostega časa, v dvoranah, salonih, sobah, kamor ste lahko postavili klavir. Če ga v njih ni, v njih tudi ne morete imeti romantičnih samospevov.³

Klavirji, ki so jih tedaj imeli slovenski duhovniki in učitelji ter peščica drugih intelektualcev so, menim, premalo, da bi se lahko slovenski romantični samospev bolj razširil in uveljavil. Pomembno vlogo pri širjenju klavirja po domovih sta imeli obe slovenski glasbeni šoli, Orglarske šola in šola Glasbene matice.

Nedvomno pa je na slovenskem lahko bil kak romantični skladatelj tudi že prej [npr., med »naš« zgodnje romantike nedvomno sodi Čeh, Kranjec in avstrijski državljani, torej kranjski – avstrijski, češki in slovenski skladatelj Gašpar Mašek (1794 – 1873)].

Tudi jezikovno ozaveščanje Kranjcev kot Slovencev ni bilo lahko in hitro. Številni izobraženci so bili lojalni avstrijski državljani, vključno z »očetom slovenskega naroda« Bleiweisom vred in so uporabljali nemščino kot vodilni in uradni jezik monarhije. Zato se mi zdi, da je bilo komponiranje v slovenščini svojska pustolovščina, nekako ne najbolj državotvorna poteza, prej nacionalistična. Vrh vsega pa je skladanje v nemščini nedvomno večalo potencialni izvajalski prostor, prostor recepcije in odmevnosti. Ekonomska moč slovenskega prostora, v katerem je slovenski skladatelj lahko prodal svoje skladbe, najbrž ni bila velika in ni omogočala nikakršnega samostojnega preživljanja s to dejavnostjo.

Zato menim, da so v tem, kar sem navedel, skriti tudi osnovni razlogi, zakaj je slovenska romantična umetnost preprostejša kot tista v kulturnih centrih in nemškem kulturnem prostoru.

Od slovenskih skladateljev sredine 19. stoletja, ki so komaj »nacionalno shodili«, v družbenih pogojih, kakršni so pač bili, ne smemo pričakovati razvoj vélike romantične umetnosti. Ta je tedaj šele nastajala in se začela razvijati. Zato je povsem odveč razpravljati o nekakšnem umetniškem zaostajanju kot posledici premajhne glasbene

³ Gl. Darja Koter, Glasbilarstvo na Slovenskem, Založba Obzorja, 2001.

razvitosti. Če kdo, je pač zaostajala razvitost slovenske družbene skupnosti, katere del so tudi slovenski skladatelji, pa še to morda le za nekaj desetletij. Tedanjim ustvarjalcem, če še nekoliko izostrim problem, je bilo življenje kruta resničnost in borba za obstanek. To pa današnji znanstveniki in umetniki, ki se napajamo in hranimo iz (žal iz čedalje bolj majhnih!) proračunskih jaslí, navadno ne razumemo najboljše.

Naj se vrnem h glasbeni umetnosti sami.

Geoffrey Chew je v Grovovem slovarju obdelal pesem med letoma 1815 in 1910. Zelo dobro je povzel bistvene družbene funkcije, ki jih samospjev lahko ima:

- je »recreational song« - razvedrilna glasba za srednji razred amaterskih glasbenikov;

- je namenjena vzgoji nižjih in revnih slojev;

- v manjši meri pa so pesmi tudi za poznavalce, estete in umetniške sladokusce (t. i. »art song«).

Sem pa bi lahko dodal vsaj še:

- nacionalno pesem, ki je pri nas v Sloveniji pomagala graditi nacionalno zavest in dvigovati umetniško raven tudi ljudske kulture in pesmi;

- druge namenske pesmi, namenjene različnim družbenim dejavnostim, vključno plesnim in scenskimi;

- daleč kasneje v 20. stol. pa morda tudi proletarsko, pri čemer pa je klavir zamenjala klavirska harmonika (spomnimo se medvojne in povojne ustvarjalnosti nekaterih naših tedanjih skladateljev, npr. Simonitija, Kozine idr.).

V 20. stoletju se sicer razvedrilna - popularna - pesem razvije v povsem drugo smer in s samospevom nima več velike povezave. Tu in tam, mislim na t.i. šanson, pa so pogosto meje še vedno precej zabrisane (kar vem, mimogrede sam, kot član slovenske avtorske agencije SAZAS-a, kadar je potrebno točkovati bolj zahteven in seriozen šanson).

Zaradi nazornosti družbene umeščenosti samospjeva velja omeniti tudi vlogo instrumentalne in vokalno-instrumentalne glasbe. Velik pomen klavirja je v tem, da je lahko v meščanski kulturno-umetniški prostor prinesel tudi dih velikih koncertnih in opernih hiš z velikimi koncertnimi in opernimi deli vred. To so skladatelji naredili s številnimi aranžmaji opernih arij, himn, zborovskih del ipd., kot tudi simfonij in drugih komornih del, ki ste si jih lahko zapeli ali zaigrali sami, ali pa v družbi. Gašpar Mašek je bil eden prvih na Slovenskem, ki je ustvarjal variacije na operne arije in je v tem pomenu vsekakor »romantičen«.

Klavir je v začetku 19. stol. pridobil zvoneč, legato, spevni ton, kasneje pa še diskretnost tona primerno za arpeggirano, »kitarsko« spremljavo. Morda bi tu veljalo omeniti tudi pariški dogovor o uglasitvi a' na 435 Hz (l. 1859), kar je vplivalo na poenotenje pevske in instrumentalne tonske višine in olajšalo »industrializacijo« izdelave glasbil vsaj do določene mere. Podobno vlogo, kot jo je tedaj imel klavir, imajo zdaj, seveda na bistveno drugačen način, sodobna glasbeno-reprodukcijska sredstva.

Osrednja figura izvedbe samospjeva pa je pevec. Pri tem nikakor ne smemo zanameriti dejstev, povezanih s pevsko tehniko, psiho-fiziologijo in psihologijo petja. Če strnem, pevec je zelo izpostavljen izvajalec, kajti s svojim telesom in osebnostjo se neposredno obrača k poslušalcem. Človeški glas je najtežje obvladljivo »izvajalsko sredstvo«, potrebno je veliko telesnih in duševnih vaj, preden so pevci usposobljeni za uspešen in stabilen nastop. Publika redko krivi skladatelja, če pevec ne zmore dobro

odpeti skladbe. Skladatelj je varno skrit v ozadju, izvajalci pa so neposredno pred poslušalci, pevec je v sami prostorski koncertni špici. Zato sta pomembni umetniška in muzikalna podoba skladbe, predvsem pa njena težavnost. Pri ustvarjanju za pevski glas je skladatelj izpostavljen največjim preizkusom in najbolj zapleteni igri odnosov med njim, izvajalcem in poslušalci. Res je sicer, da si pevci največkrat sami krojijo koncertni program. Če se pri tem precenjujejo, imajo lahko težave, ki so si jih ustvarili sami. Vendar vseeno velja, da mora skladatelj samospjev, ki ga želi izvajati v širšem krogu izvajalcev, oblikovati z ustreznim občutkom, znanjem in pozornostjo do pevcev.

Ko določamo okvir razprave o kompozicijskih potezah slovenskega romantičnega samospjeva, bi, vsaj tako menim, morali upoštevati to, kar sem na hitro skiciral.

Naj kratko povzamem:

1. Slovenski skladatelj 19. stoletja:

- Ontogenetsko: slovenski skladatelji so bili primerno nadarjeni in dobro izobraženi, nekateri celo mednarodno (Dunaj, Praga), bili so tudi dovolj razgledani (npr. Gerbič, Ipavci, Adamič, Premrl, Lajovic idr.); bili so pragmatični, praktični ustvarjalci. Med njimi so bili tudi, bolj ali manj nadarjeni, amaterski glasbeniki in ustvarjalci.

- Filogenetsko: skladatelje so slovenske, oziroma kranjske družbene razmere, bolj omejevale kot ne; v tem času smo se Slovenci oblikovali kot nacija, izgradili ekonomijo in šolstvo (npr. Orgelska šola, šola Glasbene matice itn.) in slovenska glasbena umetnost se je krepila.

- Veliko del ima zaradi posebnih zgodovinskih razmer izrazito pedagoško, didaktično uporabnost, pa tudi kulturno-politični pomen (npr. skladbe v Novih akordih, v Cerkvem glasbeniku itn.). Pogosto se mi zdi, da še zdaj ni na prvem mestu umetniški cilj skladanja, pač pa bolj kulturno-umetniški ali kulturno-politični, programski cilj. Marsikakšen slovenski skladatelj se je bal in se še boji nalepke »provincialen«. Pogosto so skladatelji želeli »ujeti korak s časom«.

2. Izvajalci, pevci na Slovenskem v 19. stoletju:

- Nekaj jih je bilo nedvomno svetovno vrhunskih, npr. Gerbič.

- V splošnem pa bili najbrž povprečni, primerni za izvajanje razvedrilne glasbe, kakršna koli večja težavnost komponiranja na Slovenskem je že tako ozek krog izvajalcev in s tem tudi poslušalcev še bolj zožila.

- Zahtevnost klavirske spremljave prav tako oži izvajalski krog, zato morajo skladatelji oblikovati primerno zahtevni klavirski part.

- Zapletena oblika tekstore, zapletena polifonija, harmonija, ritmi ipd., prav tako ožijo izvajalski krog.

- Skladanje v slovenščini, jeziku, ki ga govori relativno majhno število ljudi, pomeni, da se načelno odpovedujete izvajanju izven domačega kulturnega prostora. Današnji primer: člani kamniške Lire smo se razmeroma hitro in dobro naučili skladbe v waleškem jeziku, Angleži, naši londonski waleški prijatelji so se naučili dveh pesmi v slovenščini (Žabe in himno) in to oboji ob pomoči posnetkov z izgovorjavo in izčrpnimi izvajalskimi inštrukcijami. V preteklosti tega ni bilo, tudi, če bi imeli tiskane slovenske samospjeve, je vprašljivo, iz kakšnih razlogov bi se nekdo trudil »mučiti« se z učenjem jezika, ki ga ne bi razumel ne sam ne poslušalci. Samospjeve lahko tudi prevedemo, vendar pa je še vedno problematična izvajalska motivacija tujih izvajalcev.

3. Poslušalci v 19. stoletju:

- Slovenski poslušalci so bili naklonjeni do del v domačem jeziku (npr. kamniško pevsko društvo Lira se je v pravilniku iz l. 1882 zavezalo, da bo spodbujalo nastajanje slovenskih del). V času nastajanja slovenske zavesti je bila priljubljena tudi ljudska glasba in glasba s folklornimi elementi ne le Slovencev, pač pa tudi bližnjih in daljnih Slovanov (gl. npr. koncertne programe kamniškega zbora Lira).

- Meščani so bolj svetovljanski, želijo biti »moderni«. Npr. naj si pomagam z analogijo z likovno umetnostjo: če želite imeti Turnerja, ki si ga ne morete privoščiti, si morda lahko privoščite kakšnega njegovega posnemovalca. Ali drugače, če ne morete imeti dunajskih profesionalnih glasbenikov in skladateljev, imate pač vsaj bolj ali manj dobre posnemovalce in vsaj nekoliko boste doživljali umetnost iz širnega sveta, bili boste »trendovski« in modni. Če lahko uporabim prispodobo, ne pozabimo, da takrat ni bilo novoletnih televizijskih prenosov. Meščani so najbrž želeli slediti sodobnim evropskim glasbenim delom in slovensko kulturno raven bližati ravni razvitih evropskih narodov, predvsem pa nam je bila konkurenčna nemška kultura.

Ilustracija nekaterih kompozicijskih potez slovenskega romantičnega samospeva

Naj z nekaj izbranimi primeri predstavim še nekatere kompozicijske vidike romantičnih samospevov. Za ilustracijo sem izbral dve skupini samospevov, edicijo DSS-ja Zgodnji slovenski samospev (2005) in CD ploščo baritonista Marka Kobala Slovenski samospevi (2005).

1. Uvodne misli k izbranim primerom

Najprej bi izpostavil temeljno formalno soodvisnost glasbe in besedila, razpravo o vsebinski povezanosti pa bom prihranil za kakšno drugo priložnost. Za Slovenske glasbene dneve sem l. 1999 pripravil eksperiment, s katerim sem skušal pokazati, da ima glasba prav tako usmerjeno emocionalno stimulacijo kot besedilo, vsaj za žalost in veselje. Če avtor uspešno uglasbi besedilo, potem ima novo delo večjo emocionalno vrednost in stimulacijo (ekonomsko rečeno dodano vrednost), slaba uglasbitev pa lahko besedilu to vrednost tudi odvzame. Eden od smiselnosti »u-glasbitve« besedil je prav stopnjevanje razpoloženja, poglobljanje čustev in izraza tekstovne vsebine. Glasbe ne moremo razumeti (dekodirati) tako, kot besedila. Seveda, glasba je lahko besedilu zgolj zvočna kulisa. Ta je lahko oblikovana povsem poljubno, lahko pa skladno z običajno, naravno govornico in percepcijo. Menim, da je romantični skladatelj praviloma gradil simbiotični odnos med glasbo in besedilom.

Skladatelj lahko sicer skladbe z besedilom ustvarja na dva načina, s predhodno izbiro besedila in njegovo uglasbitvijo, lahko pa najprej uveljavi glasbeno zamisel, naknadno pa poišče besedilo sam, ali pa mu ga nekdo ustvari. Eden najbolj znanih takšnih primerov v preteklosti je Gounodovo romantično tekstiranje in priredba baročnega Bachovega preludija št. 1 iz WTK 1. Osnovna formalna gradnja je odvisna od izbire silabičnega ali melizmatičnega načina komponiranja besedila. Pri silabičnem je dolžina glasbe najtesneje povezana z dolžino in urejenostjo besedila. Če so verzi kitič urejeni enakomerno, potem je pri silabičnem skladanju forma navadno simetrična

in »kvadratna«, razen če skladatelj ne uredi besedila drugače (ponavlja besede, interpolira instrumentalne odseke ipd.) ali pa uporabi tudi melizmatično metodo skladanja. Poezija, ki ima neenakomerno število zlogov pa se v osnovi izmika formalni kvadraturi, oziroma si skladatelj pomaga z melodičnimi (ritmičnimi) modifikacijami, največkrat s t.i. ritmičnimi iregularnostmi. Formalna gradnja samospeva je v tem tradicionalna in odvisna od vrste poezije. Tu se, kot vselej, prepletata glasbena in literarna konstrukcija. Naj tokrat morda izpostavim samo problematiko kitičnega komponiranja in enega temeljnih kompozicijsko tehničnih razlogov, da je v romantiki pri pozornih skladateljih, tako tujih kot tudi domačih, v ospredju način prekomponiranja. Namreč, različno število zlogov verzov in odstopanja od enakomernega pesniškega metra lahko v kitičnem komponiranju še uredimo z uporabo iregularnega ritmičnega gibanja. Težji problem pa je komponiranje vsebinsko različnih kitic, ki imajo morda na istih mestih povsem različna sporočila. Npr., če je začetna beseda prve kitice ljubezen (toplina, svetloba, umirjenost ...), druge pa sovraštvo (bes, tema, bolečina ...), potem je težko izbrati ustrezní glasbeni izraz, frazo takó, da bo lahko le-ta skupna obema, tako zelo kontrastnima besedama. Rešitev je komponiranje nevtralne tonske kombinacije, ki ustreza obojnemu razpoloženju ali pa kakšna drugačna nadgradnja besedila, ki bi zajela obe, sicer konfliktni stanji. Najbolše pa je delno prekomponiranje (grupiranje kitic podobne vsebine) ali pa popolno prekomponiranje in povsem ločena obdelava kitic. Razumljivo je, da je tudi pri slovenskih romanticističnih skladateljih največ prav prekomponiranih samospevov.

Skladateljski slog slovenskih romanticističnih skladateljev ima sicer trden okvir, ki ga tvori dur-molova tonalnost ter preprostejši, klasicistično grajen ritem. Naj omenim dve posebnosti romanticizma, zlitje polifonije in homofonije ter kompozicijski folklorizem. Pri slednjem je pomemben odmik večja raba molove tonalitete in harmonije, ki ga ljudska glasba komaj pozna, se pa prilega k priljubljenemu romantičnemu melanholičnemu vzdušju. Pri gradnji samospevov pa ima ravno par dur - mol enega osnovnih vsebinskih pomenov, s katerimi izražamo pozitivna (dur) in negativna (mol) čustva. Zlivanje polifonije in homofonije lahko preprosto opredelimo tako, da skladatelji uporabljajo radi preprosto oblikovano večglasje, ne pišejo pa tudi enostavne homofonije in akordične figuracije. Pogosto romantični skladatelji uporabijo periodično imitacijo, ki jo hitro pripeljejo v homofonijo. V figurirano homofonijo pa tudi radi dodajo kakšen samostojnejši glas, prav tako radi sestavljajo različne oblike večglasja, npr. glasovom kanona dodajajo akordične glasove ipd.

2. Nekaj primerov kompozicijske prakse slovenskih romantičnih skladateljev samospeva

Prvi primer je prispeval Anton Foerster, pomembni slovenski skladatelj romantike. Naslov *Ista bol* kliče po izbiri molove tonalitete. Formalna zgradba ima silabično komponirane pevske odseke ter klavirske, instrumentalne odseke, pettakti uvod, dvotaktno podkrepitev vprašanja ter štiritaktni konec. Skladateljeva retorika je preprosta, besedila ne ponavlja, razen besedne zveze »ti brezupno«. Ti besedi je skladatelj izpostavil kot retorični in kompozicijski vrh. Ta vrh je podkrepil še z melizmatično oblikovano melodijo ter ustrezno, ekspresivno oblikovanimi arpeggiranimi akordi klavirja. Težka vsebina brezupnosti je obdelana s sredstvi tradicionalne, naravne govornice, v kateri izstopa ambitus tritonusa v klavirski melodiji in akordična napetost zvečane sek-

ste es-cis, s padajočim basom ter frigijskim kadenčnim obrazcem v sklepu. Občutek bolečine krepki dvotaktni klavirski solo v padajočih, poltonskih akordičnih blokih. Vodilno vlogo v besedilu ima ptiček. Foerster ga je »vpletel« v vodilno melodijo kot ornament (trilček), prav tako je izrazno ustrezno gibanje akordične figuracije v klavirju.

The image shows two systems of a musical score. The first system (measures 22-28) features a vocal line starting with 'Più mosso' and a piano accompaniment. The piano part has a 'simile' marking and a 'cresc.' dynamic. The second system (measures 29-35) includes markings like 'molto rit.', 'dolente', and 'p u tempo cresc.'. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and dynamics.

Primer 1. Anton Foerster (1837 – 1926) *Ista bol, besed.* Antonin Smolik, prev. Anton Funtek (1862 – 1932), Ed. DSS 1777.

Podobno pozorno in spretno komponiranje lahko ugotovimo tudi v samospěvu *Mlad junak*. V predstavljenem odlomku lahko zaznamo smiselno uporabo oktavnega skoka v melodiji in melizmatično oblikovano linijo z besedo, ki je s tem pravilno retorično izpostavljena, prav tako je retorično upravičeno ponavljanje besedila. Izgubljenost je nekaj slabega, zato je ustrezno uporabljen tritonus v klavirju. Za melodično slikanje junaka je skladatelj izbral koračniški punktirani ritem, žalostna zgodba je zložena v molu. Gibanje klavirskega parta sledi vsebini.

The image shows a musical score for 'Mlad junak'. It features a vocal line with lyrics 'vse je iz - gu - blje - no, vse je iz - gu -' and a piano accompaniment. The piano part includes markings like 'p' and 'mf' and has a complex rhythmic structure with triplet and four-note groupings.

Primer 2. Anton Foerster (1837 – 1926) *Mlad junak, besed.* Simon Jenko (1835 – 1869), Ed. DSS 1777.

Tudi primer Gerbičevega samospeva kaže dobro premišljeni skladateljski prijem. V napevu je skladatelj spretno povezal besedilo in gibanje (npr. besede »ptiček«, »prede-jo«). Prav tako sta smiselno uporabljeni akordična figura ter bordunske kvinte v samostojno oblikovanem klavirskem partu kot tonsko slikanje kolovrata.

Primer 3. Fran Gerbič (1840 – 1917), *Pojdem na prejo*, bes. Oton Župančič (1878 – 1949) – tonsko in besedno slikanje kolovrata, bordunske kvinte.

Eden naših vodilnih romantičnih skladateljev je Benjamin Ipavec. Černejevo besedilo je kot ljudsko. Superpoziciji besedila kitic ustreza glasbena, referenčna obdelava. Izbrana recitativna oblikovanost melodije je sicer res bolj splošna, emocionalno nevtralna, vendar pa monotonija ponavljajočega se ritma, melodična os male terce ter eolsko razpoloženje lepo slikajo »povešanje glave« (1. kitica), »solze« (2. kitica) in jokajočo »dušo« (3. kitica). Prav tu je izbira kitične uglasbitve primerna in konstruktivna, saj vse, prej omenjene nosilce vsebine, nadgrajuje v novo umetniško kakovost in pogloblja percepcijo.

Primer 4. Benjamin Ipavec, *Je pa davi slanča pala*, bes. Ludvik Černež, Ed. DSS 1777.

V nasprotju z zgornjim primerom, je skladatelj Hrabroslav Volarič izbral bolj nevtralno glasbeno zasnovo. V njenem ozadju stoji temperamentna, stilizirana figura mazarke, napev je oblikovan v ljudskem slogu. Superpozicija besedila povezuje emocionalno diametralno nasprotna para besed solze – sonce. Zato je smiselno, da je glasba oblikovana bolj emocionalno nevtralno, absolutno. Seveda je možna povezava obeh pojmov in romantična, konfliktna dekonstrukcija vsebine v neko novo kakovost. Je pa takšno razumevanje besedila bolj predmet globljega abstraktnega razmišljanja. Skladba je le delno prekomponirana in dovolj spretno oblikovana.

17 **Con moto**

ko sol-zan mi je de-jal, sol-zan, ko v-svet se je od-prav-ljal, ta-ljub-ko son-ca žar ble-steč, ble-steč ob-se-va pe-stro cve-tje, in

Primer 5. Hrabroslav Volarič (1863 – 1895), *Dekliški vzdih*, bes. Fran Gestrin (1865 – 1893), Ed. DSS 1777.

Skladatelj je zanimivo oblikoval harmonijo uvodnega, klavirskega odseka. Uporabil je eliptično gibanje po padajočem kvintnem krogu v obliki sekvenciranja (E-A-D-G-C-F).

Allegro moderato Hrabroslav Volarič (1863 – 1895)

Glas

Klavir

5

„Ko po-mlad spet se po-ro-di in sla-vec

Primer 6. Hrabroslav Volarič (1863 – 1895), *Dekliški vzdih*, bes. Fran Gestrin (1865 – 1893), Ed. DSS 1777.

Z naslednjim Volaričevim primerom muzikalno prepričljivo oblikovanega samospeva bi rad pokazal dvoje. Najprej zanimivo, romantično zlitje polifonije in homofonije, pa tudi kombinacijo romantične, strastne molovske harmonije ter ljudske melodike. V klavirskem uvodu je kratka, periodična imitacija, ki pa se takoj nadaljuje v homofonijo. Klavirski part pri spremljavi napeva je kombinacija dveh sestavin, nekoliko akordično razširjene spremljave napeva »colla voce« z občasnim notranjim, altovskim glasom ter basovske linije s kratko, melodično figuracijo. Tako uvodna imitacija kot spremljava sta primer »romantičnega zlitja« homofonije in polifonije.

Hrabroslav Volarič
(1863 – 1895)

Andante

1. Oj ro - žma-

1. rin, oj ro - žma-rin, ta - ko ze - len, di - šeč, ra - stoč v vi-

Primer 7. Hrabroslav Volarič (1863 – 1895), *Oj rožmarin*, bes. Fran Gestrin (1865 – 1893), Ed. DSS 1777.

Na koncu bi omenil še dva samospeva slovenskih romanticističnih skladateljev 20. stoletja. Pri prejšnjih samospevih sta bila pesnik in skladatelj generacijsko povezana, bila sta si sodobnika.

Skladatelj Pavčič pa je občuteno glasbeno obdelal Jenkovo pesem *Pred durmi*. Pesnik in glasbenik nista več živel a istega časa, čeprav pa si nista bila tudi tako zelo oddaljena. Pavčič je prav za prav skladatelj tako 19. kot 20. stoletja.

Iz lirične uglasbitve naj izpostavim primer dobre izbire melizmatično oblikovane melodije v povezavi z besedo »solza«, ki je nosilna beseda retorike drugega dela pesmi. Beseda se pojavi trikrat, prvič z agogičnim retoričnim poudarkom, kot polovinka, drugič z melodičnim, kot akcentirana nota v frazni kulminaciji, zadnjič pa je retorično izpostavljena z melizmatično melodijo.

Klavirski, spremljevalni part slika »brenkanje«, ki ga prinaša začetek besedila (»Glasno si pevala, strune ubirala ... «). S tem, ko skladatelj celotno skladbo opremi s to »harfno« figuro, nadgrajuje besedilo z novo retorično sestavino, ki jo bralec ne more oblikovati prav zlahka, poslušalec pa. Namreč, ko beremo pesem, šele s spominsko

rekonstrukcijo lahko povežemo konec pesmi z začetkom, prelite solze z glasnim petjem in igranjem. Tovrstna klavirska obdelava pa nam to povezavo nenehno kliče v spomin in spodbuja eno možnih smeri naše percepcije vsebine pesmi.

The image shows a musical score for the piece 'Pred durmi' by Simon Jenko. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line on a single staff with lyrics: 'vi - - de - la. Sol - - - - - ze, li - - le za -'. The vocal line is marked 'ten.' and includes a long note for 'Sol'. Below the vocal line is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef). The second system shows a piano accompaniment with two staves, marked 'stoj.' and 'f' (forte). The piano part includes dynamic markings 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Primer 8. Josip Pavčič (1870 – 1949), *Pred durmi*, bes. Simon Jenko (1835 – 1869).

Zadnji primer sta prispevala »najmlajša« ustvarjalca, sodobnika skladatelj Rado Simoniti in pesnik Juš Kozak.

Tudi skladatelj Simoniti je zvest tradiciji romanticistične gradnje samosppeva. Primer njegove skladbe zato jemljem kot primer vitalnosti te tradicije in romanticizma kot gibanja, ki še traja. Nekaterih plasti percepcije ne moremo doseči brez uporabe romanticistične glasbene govorice.

V spodnjem primeru bi izpostavil predvsem skrajno dinamično nabitost skladbe s skoraj silovitim stopnjevanjem od pp do kontrastnega ff. Bralca pa naj opozorim še na zanimivo harmonsko zaporedje subdominante, dominante in subdominante, ki je posledica ponavljanja njunega harmonskega para (peti in šesti takt prvega sistema spodnjega primera). Zanimiva tradicionalna uporaba tritonusa je tudi polarna zveza makroharmonskega zaporedja dveh tonalni centrov d-mola in As-dura (gradacija iz sedmega takta prvega sistema v peti takt drugega sistema). Oboje je skladatelj smiselno povezal z besedilom.

The image shows a page of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Slovenian. The first line of lyrics is "no, pi-tev je grob parti-za-nov." and the second line is "kam ste zagrebli črne o-či!". There are dynamic markings such as "ten.", "pp", and "una corda" throughout the score.

Primer 9. Rado Simoniti (1914 – 1981), *Na Krasu*, bes. Juš Kozak (1892 – 1964).

Sklep

Pri domačih študijah smo morda pri komparacijah domačih stvaritev s tujimi premalo pozorni do vseh dejstev, ki sem jih izpostavil v prvem delu, skratka, premalo realistični. To velja še posebej za preteklost. Zato se nam pogosto zgodi, da primerjamo neprimerljivo: največje svetovne mojstre iz največjih centrov z domačimi mojstri srednje ali nižje umetniške ravni na obrobju kulturnega dogajanja. Ne upoštevamo dovolj, da je zgodovina v Ljubljani in njeni okolici tekla drugače kot npr. na Dunaju in v njegovi okolici. Prav tako so nesmiselne vrednostne primerjave med npr. zgodnjero-manticističnim skladateljem ter kakšnim našim poznoromantičnim. Velikih imen zgodnje romantike do l. 1850 tudi zunaj ni prav veliko. Povsem neprimerno se mi zdi, da bi primerjal npr. Gašparja ali Kamila Maška s Schubertom, saj so živeli v drugačnih življenjskih okoliščinah in imeli tudi drugačne umetniške temelje in pogoje. Vsi pa so bili tudi svojske osebnosti.

Če sklenem, pri ustvarjalcih sodobnih koncertnih programov posnetkov lahko prepoznam tendenco, da najpogosteje izbirajo romanticistične oz. romantične samospesve slovenskih romantikov in romantikov 20. stol. (Škerjanc, Lajovic, Simoniti, Kozina). Te umetnine so še vedno umetniško aktualne.

Res je tudi, da je naša družba imela in še vedno ima veliko ljubezen do domače folklo-re. Na to kaže tudi slovenski samospev.

K sreči romantičnost še lahko doživimo, saj kot gibanje ostaja. V pojavu vidim tole dialektiko: vsi tisti skladatelji, ki se pridružujejo raznim skladateljskim gibanjem, vzor-cem, nazorom, so prav za prav ne-romantični. Vsi preostali, ki sledijo zgolj svojemu osebnemu svetu, odločitvam, ki jim je svoboda osebnega umetniškega izraza, spo-

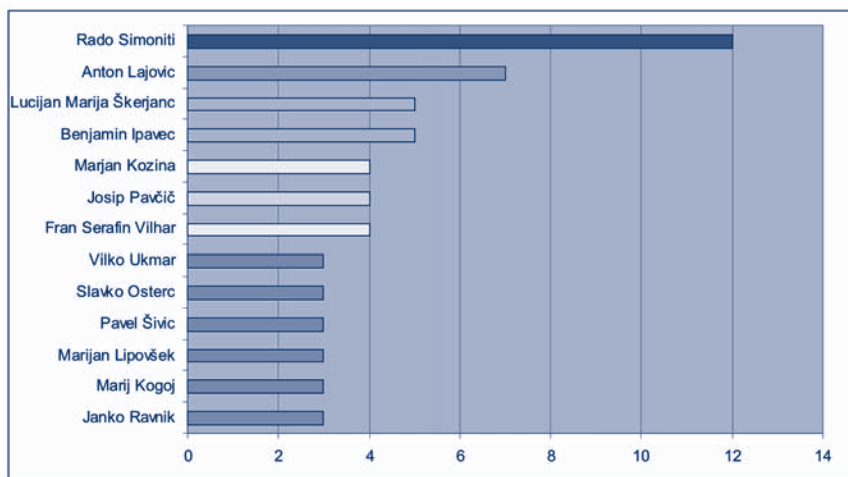


Tabela 1. Zastopanost skladateljev s samospevi na posnetkih (gram. plošče, cedejke, kasete), ki so v katalogu NUK-a. Numerus skladateljev = 39, numerus skladb = 92. Preostali skladatelji imajo po 2 skladbi (Geržinič, Volarič, Jež, Josip Ipavec, Vilhar, Šifler, Premrl) in 1 (npr. Arnič, Gerbič, Švara, Jenko, Kantušer idr.).

znanje lastnega »genija« nad vse, so po svojem bistvu (še vedno) romantični. Proti-slovnost je v tem, da so v tem »romantični« vsi takšni skladatelji, ne glede na to, kakšen slog skladanja uporabljajo.

Temelj romantičnosti je prav v uporabi proti klasicističnemu, neosebni odnosu do reda, miru, harmoničnosti, uravnoveženosti, idealističnosti in racionalnosti. Niso ustvarjalna izhodišča številnih avantgardnih skladateljev prav romantična? Seveda, današnja popolna umetniška svoboda korenini v izhodiščih romantične ideje o svobodi, enakosti in bratstvu. Ta zdaj skladatelju zagotavlja tudi čezmerno uveljavljanje katerega koli umetniškega aksioma, pa naj bo to ekskluzivistični racionalni pristop kompozicijskih sistemov, ali skrajno kompleksna, abstraktna, atematična zvočnost, ali pa nova harmoničnosti in enostavnost, ali pa zgolj eruptivno iskanje skrajnih meja zvočnosti, ali pa popolno zanikanje lepote. Slednje je sicer v popolnem nasprotju z romantiki, vseeno pa naj spomnim, da so številni skladatelji v skladbah, posebej pred koncem prejšnjega stoletja ali v začetku našega, začeli »klicati nazaj k naravi«, pa ne mislim tu le na isto imensko skladbo skladatelja, kolege in profesorja Alojza Srebotnjaka ali skladbo poljskega avtorja, ki smo jo slišali na enem minulih Slovenskih glasbenih dnevih.

Samospjev je prav idealna oblika, s katero lahko skladatelj izrazi svoj »genij«, svoj intimni svet, svojo notranjost, globino in širino čustev. Vso to hipersenzibilnost, s katero se odziva na svet, izraža skozi krhkost glasu, ki ga dopolnjuje z zvokom harmonij in barv klavirja. Ta klavir ni samo spremljiva, je enakopravni del soustvarjanja zgodbe, gradi skupaj s pevcem, komentira sam, ali pa celo izraža interpretacijo vsebine, ki jo izraža pevec (ekspresionizem).

Takšen odnos do sveta, narave, soljudi, kot so ga gradili romantični skladatelji, tudi domači, bo naša civilizacija še potrebovala. Romanticizem naj še traja.

SUMMARY

Slovene romanticism - not romanticism in Slovenia - began after 1848, and has, as a movement, gone on throughout the 20th century up to the present. The Slovene romantic song embraces all those traits typical of the romantic lied by foreign composers. There cannot be any doubt that by setting vernacular texts to music, the Slovenes made a significant contribution to the forming of their cultural identity. In his article, the author describes the general characteristics of place and time under which Slovene composers have composed lieder. Social characteristic relevant to the Slovene community had a significant influence on the composing of Slovene composers. In the 19th century, the Slovene political and economic sphere was only beginning to take shape. On the other hand, romanticist art demanded adequate economic power of a - as great as possible - number of individuals that would have been prepared to consume the art of music of a certain area. In this respect the situation in question was not favourable if the stratum of the industrial bourgeoisie is not sufficiently developed, there is not enough capital to create the economic background necessary for romantic arts, there is not enough money to build concert and other needful halls, there are not enough private pianos on which com-

positions can be performed, and there is no financial basis to support the founding of instrumental bodies that might include works of native composers in their programmes. The fate of the Slovene composer was of course linked with his listeners, i.e. town-dwellers, intellectuals, tradesmen, as well as workers and farmers. For most of them the most appropriate genre was choral music. It was only towards the end of the 19th century that the social conditions turned for the better, so that composers had the opportunity of winning recognition also with other instrumental and vocal settings or rather forms, whereas pianos and pianinos gained so much ground that private performances of lieder were rendered possible. Various institutions of music education also began to develop only in the second half of the 19th century. Hence, talented Slovenes had to seek higher and top-level musical education abroad, mostly in Vienna and Prague, which set the stylistic framework of Slovene composers, in which they formed their romantic idioms. The author presents some of the compositional essentials concerning the romanticist lied from the romantic period (up to 1914, e.g. Foerster, Gerbič, Ipa-vec), as well as later works written in similar style (e.g. Pavčič, Simoniti, Škerjanc, Premrl). These works still appear to be popular due to their artistic and textual qualities.