

GLASBA K DRABOSNJAKOVEMU PASIJONU

Andrej Šuster Drabosnjak (1768–1825) iz Drabosinj pri Kostanjah, »en poreden paver v Korantane«, nam je v letu 1818 zapustil še eno verzijo Pasijona¹ s popolnim naslovom »*Komedija od celiga grenkiga terplena ino smerti Jezusa Kristusa našiga Gospuda. Podpisano od Andrea Drabosniaka einiga Paura v Korantane iz nemščiga v koroško špraho v rajme napravljano v letu 1818*«. Izvirnik omenjenega Pasijona se ni ohranil, poznamo pa ga iz prvega rokopisnega prepisa iz leta 1841 (Jožef Schöfmann). Obsega 45 listov velikega formata in še priloženih osem listov izpod peresa Petra Kollmanna. Ta rokopisni izvod prvega prepisa Pasijona je ohranjen v knjižnici Slavističnega inštituta dunajske Univerze. V vsem navedenem ni še nič znanega o glasbenem delu Pasijona, čeprav je ta kot sestavina prve gledališke-scenske postavitve Pasijona prav gotovo na nek način in vsebinsko ter oblikovno obstajal že od vsega začetka. Ker ni nikakršnih pismenih dokazov za to, so tudi o tej hipotezi še raziskovalni dvomi. Prav gotovo je bila glasba vsaj delno prisotna že v prvi postavitvi Pasijona, leta 1826, torej leto dni po avtorjevi (Drabosnjakovi) smrti, saj jo je tudi sam že načrtoval. Kajti Pasijon tudi v glasbi pomeni »prikaz Kristusovega trpljenja« (iz lat. *passio* = pripoved o trpljenju). Prvotno so ga izvajali na leksijskih tonih, ki so bili od davnega 13. stoletja v koralnem pasijonu poverjeni lektorjem. Od 15. stoletja so besedila, ki jih poje ljudstvo (*turbæ*), skladali večglasno. Od tedaj so se uglasbitve pasijona prilagodile slogu druge cerkvene glasbe in od tu dalje poznamo motetični pasijon kot glasbeni prikaz vsega besedila v motetičnem stavku. Oratorijski pasijon predstavlja danes v čisti glasbeni oblikovni literaturi spremembo koralnega recitacijskega tona v prosti recitativ, razširjen z vrinjenimi arijami in spevi, glasbila-orkester pa podpirajo zbor. Vrhunec take vrste pasijona dandanes še vedno predstavljata vsaj dva od petih ohranjenih Bachovih pasijonov (Johann Sebastian Bach, 1685–1750; po Janezu, 1723 in po Mateju, 1729). Kasnejši poudarek na dramatičnih prvinah je privedel razvoj do pasijonskega oratorija (na primer L. v. Beethoven, Kristus na Oljski gori, op. 85, 1803), poudarek na razmišljanju pa do pasijonske kantate, zgolj versko razmišljujočega značaja brez dejanja.

Vsega tega v Drabosnjakovem Pasijonu iz leta 1818 ni. Letošnja postavitve (premiera 16. junija v Zgornji vasi (Oberdorfu) pri Kostanjah (Köstenbergu) nad Vrbskim jezerom v Avstriji pa je po glasbeni opremi Iva Meše, vokalnem prispevku Lajka Milisavljeviča, tonskih prispevkih še štirih navedenih in odgovornih, v režiji Francija Končana, vpletla tudi pevce iz Št. Jakoba, Rožeka, Št. Ilije, Bilčovsa in Kotmare vasi. Tokrat je šlo v Drabosnjakovem gledališko postavljenem Pasijonu za sekvenčno prepevanje koroške cerkvene ljudske pesmi »Liepa roža, mati božja« v najbolj značilnem ljudskem štiriglasju ter z vodilno melodijo v drugem glaslu-altu a cappella (= brez spremljave). Sicer pa je problematika glasbenega dela v

¹ Prim. Pasijon, Krščanska kulturna zveza, Celovec 1990, gledališki list, 1–50 (z ovitkoma prve in zadnje neoštevilčene strani).

pasijonu gledališke-scenske postavitve na Slovenskem prisotna že v popularnem in prvem podobnem tekstu Škofjeloškega pasijona patra Romualda-Lovrenca Marušiča iz leta 1791, torej malce pred Drabosnjakovim. Tudi v Škofjeloškem pasijonu imamo, kljub nekaterim nadaljnjim znanstvenim obdelavam,² o glasbenem delu zelo skromne podatke. Poleg dramaturških navedb³ »Smrt jaha z bobnom«, »Dva dečka, ki pojeta hozano«, »Dva bobnarja in en piskač, peš«, »Bobnar, peš«, »Gospodje muzikanti«, so tudi v dosedanjih arhivih⁴ najrazličnejših kasnejših obdelav za omenjeni (Škofjeloški) pasijon ugotovili le dva notna lista: prvi predstavlja še dandanes nerazrešeno tabulaturu za lutnjo (instrumentalni part za enega od takratnih strunskih glasbenih instrumentov), drugi pa že predstavlja transkribicijo instrumentalnega-orkestralnega menueta.

Mešani pevski zbor za Drabosnjakov Pasijon na besedilo »Liepa roža, mati božja« a cappella pa je zdajšnji glasbeni vodja Lajko Milisavljevič dopolnil še s publiko in tako ob predvidenem maloštevilnem mešanem pevskem zboru domačinov vključil v celotno dogajanje Pasijona vse navzoče. To je pomenilo tudi dodatni vsebinski in oblikovni poseg v samo igro in na koncu koncev ustvarilo neprisiljeno sintezo besede in glasbe, scene in proscenija, odra in parterja ter dramaturško popestritev ali kar statičnemu nadomestku dinamično razgibani glasbeni oder med melodijo in govorom. V prilogi gledališkega lista je bila zato omenjena cerkvena ljudska pesem z besedilom in melodijo vred tudi natisnjena:

Liepa roža,
mati božja,
oh Marija,
sedem žalosti.

Ljubi Jezus,
če si hodu?
Moja mati,
tam sem biv:

1.
Na Olšči hori
sem jes kleču,
sem krvavi pot potiv.

2.
K anim steber
sem biv prklejen,
sem krvavo ajžvan biv.

3.
V tamni ječi
sem jes trpu,
sem jes s trnjem kronan biv.

4.
Hor na horo
sem jes hodu,
sem te težki križ nosov.

5.
Tam na hori,
sem jes trpu,
sem jes smrtno križan biv.

² Prim. Oče Romuald-Lovrenc Marušič, *Škofjeloški pasijon*. Faksimile rokopisa iz Kapucinskega samostana v Škofji Loki. Mladinska knjiga, Ljubljana 1972. (Monumenta litterarum slovenicarum, 11.)

³ Prim. v Škofjeloškem pasijonu (diplomatični prepis, Mladinska knjiga, Ljubljana 1987) navedene osebe, vloge itd.

⁴ Prim. Arhiv Akademije za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani, kompleten Škofjeloški pasijon-original na mikrofilih.



1-5. Lju-bi Jezus, češ si ho-du? Mo-ja ma-ti, tam sam biv:

1-5. Lju-bi Jezus, češ si ho-du? Mo-ja ma-ti, tam sam biv:

Za vsebinsko, ne pa igralsko dovolj dramatično besedilo je komponiranih vsega skupaj 11 (= enajst) taktov štiriglasne melodije v dovolj trdni Es-durovi tonaliteti, ki se od začetka do konca ne spremeni. V tem pogledu niti en sam akord cele pesmi ne modulira v vzporedni (c) mol. Od začetnega enoglasja (unisono soprani in alti) se melodija giblje v glavnem v sekundnih postopih, čeprav terčni in kvartni postopi tudi niso redki. Dvakrat (na enem in istem mestu preloma melodije na različnih mestih besedila: v sopranih in basih) pa pride celo do oktavnih skokov. Melodija-lega zgornjih dveh glasov (soprani in alti) je razpeta v ozki harmonski legi, dočim sta si tenor in bas izmenoma razpeta med široko in ozko harmonsko lego – kombinacija obeh. V ozki harmonski legi sta vodeni tudi melodiji – harmonije med srednjima glasovoma mešanega pevskega zbora: alti in tenorji. Strogi štiriglasni stavek je zgrajen zgolj na osnovnih harmonijah Es-durove lestvice: v zaporedju T (= tonika)-D (=dominanta)-T(-S (=subdominanta)-T-S-D-T-D-T- (= septakord)-T in enkrat samkrat se pred koncema: prvič v izteku šestega in drugič v izteku petega takta, pojavi durov septakord z malo septimo na tonični stopnji (T). V ritmičnem pogledu pa predstavlja v zmernem tempu (neoznačeni Moderato!) omenjeni notni zapis edine notno zapisane glasbe v celotnem Drabovsnjakovem Pasijonu svojevrsten zaplet in splet različnih taktovskih načinov. Že besedilo samo ritmično-metrično ni preveč urejeno in zato ni čudno, da se ves čas prestavlja taktova mera v najrazličnejših in ves čas spreminjajočih se načinih četrtskega taktovskega načina. Vse navadeno pa je še vedno v samem notnem zapisu neoznačeno in tako tudi tempo in taktovski način izvedbeno izpadeta v rubatu:

$\frac{4}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ – taktovski načini itd. (ves čas menja).

Ritem kot temeljni kompozicijski element ostaja v tem vsega skupaj le enajst taktov obsegajočem notnem zapisu cerkvene ljudske pesmi »Liepa roža, mati božja« in njeni melodiji problematičen in sporen. Ali ni to nedorečen muzikalni del Pasijona? Da, in še to verjetno zgolj zaradi jezikovne problematike in zaradi avtentične literarne sporočilnosti. Melodija-napev je tudi tukaj v izjemni podrejenosti besedi božji, utilitaristična funkcija glasbe-napeva samega je tukaj nedvoumna. Sicer pa sama melodija skupaj s harmonijo v vsej enostavnosti dovolj nazorno podčrtuje vsebino Drabosnjakovega besedila v celoti in s tem tudi Pasijona, s podčrtanimi besedami: **božja – žavosti, kleču – krvavi pot potiv, prklejen – krvavo ajžvan biv, trpu – s trnjem kronan biv, hođu – težki križ nosov, smrtno križan biv** pa Pasijon tudi v literarno-glasbenem pogledu pomeni določeno dramatsko podobo celotne ljudske cerkvene pesmi, ki jo tukaj obravnavamo v zvezi z Drabosnjakovim Pasijonom in njegovo zadnjo letošnjo postavitvijo na avstrijskem Koroškem onstran naših Karavank. Zgoraj navedene besede v avtentični povezavi pesmi pa pravzaprav v eni sami apoteozi povzamejo celotno vsebino Pasijona.

Oblikovno po številu taktov, ritmično, tonalno-harmonsko ter tekstualno pa ima koroška cerkvena ljudska pesem »Liepa roža...« naslednjo shemo (dodatno prim. še uvodni posnetek melodije – notnega zapisa v celoti, skupaj z začetnimi verzi besedila):

oblika:	mala dvodelna pesemska oblika (11 taktov)	
	a (6 taktov)	a ₁ (5 taktov)
taktovski nač. in št.taktov:	4/4 1 3/4 1 2/4 1 3/4 1 2/4 1 3/4 1	4/4 1 3/4 1 2/4 1 4/4 1 3/4 1
tonaliteta:	es-dur:	
	TS S TD ₇ DT T _p D T ...	DT S T S T D ₇ D TT _p D
besedilo:	»Liepa roža,...« (refren, ki se ponavlja)	1.-5. Ljubi Jezus,... 1. Na Olšči hori... 2. K anim steber... 3. V tamni ječi... 4. Hor na horo... 5. Tam na hori... 1.-5. Ljubi Jezus,...

Legenda: T = tonika
 S = subdominanta
 D₇ = dominantni septakord
 D = dominanta
 T_p = tonična paralela

DIE MUSIK IN DER PASSION A. DRABOSNJAKS

Die Musik zur Passion von Andrej Šuster Drabosnjak (1768–1825) aus dem Jahr 1818 stellt nur das zweiteilige (a a₁) Kirchenlied **Liepa roža**... (Schöne Blume) dar, komponiert in Es-Dur, Gemischter Taktweise (4/4-, 3/4- und 2/4) sowie im üblichen und am häufigsten verwendeten strengen vierstimmigen Sänger-Satz des gemischten Chors (Soprane, Alte, Tenöre und Bässe) ohne Begleitung (a cappella). Als Grundlage dieser kleinen zweiteiligen **Liedform** mit insgesamt elf Melodietakten dient ein alter Kirchentext: fünf Strophen, welche die unterschiedlichen Arten der Leiden Christi besingen, verbunden mit dem Refrain: Schöne Blume,/ Mutter Gottes,/ oh Maria,/ der sieben Schmerzen./ Lieber Jesus,/ wo bist du gewesen?/ Meine Mutter,/ ich war dort./ = (Liepa roža,/ mati božja,/ oh Marija,/ sedem žavosti./ Ljubi Jezus,/ če j si hodu?/ Moja mati,/ tam se biv./) In dieser Musik ist zwar keinerlei direkte Verbindung mit der viel berühmteren **Passion von Škofja Loka** des Paters Romuald-Lovrenc Marušič aus dem Jahr 1791 aufzuspüren, da jedoch auch seine »Musikpartitur« noch weiterhin ein künstlerischer Torso dieser Passion bleibt, fragt man sich: Sind vielleicht die Musikanregungen dafür eben in der **Liepa roža** zu suchen? Zugaben in der Passion von Škofja Loka sind vielleicht in den Musikinstrumenten zu suchen, die letztere (die Passion von Škofja Loka) im Unterschied zu Drabosnjaks Passion vorschreibt: »der Tod reitet mit der **Trommel**«, »zwei Knaben, die hosianna **singen**«, »zwei **Trommler** und ein **Pfeifer**, zu Fuß«, »ein **Trommler**, zu Fuß« und »die Herren **Musikanten**«.