MUZIKOLOŠKI ZBORNIK

MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1975 ZVEZEK-VOLUME XI

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 omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije — Sklad Borisa Kidriča

VSEBINA — CONTENTS

Danica Petrović: Pričevanja o potovanjih po balkanskem polotoku od XV. do XVII. stoletja: glasbena folklora in ljudski običaji — Balkan Travelogues from the 15th to the 18th Century as Sources for the History of Music: Folk Music and Customs 5

Koraljka Kos: Appariran per me le stell'in cielo von O. di Lasso und J. Skjavetić (Schiavetto). Stilkritischer Vergleich — Appariran per me le stell'in cielo Orlanda di Lassa in Julija Skjavetića. Stilnokritična primerjava 17

Jiří Vysloužil: Antoine Reicha, ami de jeunesse de L. van Beethoven — Antonín Reicha, Beethovnov mladostni prijatelj 28

Arnold Feil: Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat — K genezi samospeva po definiciji Franza Schuberta 40

Jože Sivec: Neuprizorjena Gerbičeva opera »Kres« — Gerbič's Unperformed Opera »Midsummer Night« 54

Borut Loparnik: Andante za violino in klavir Marija Kogoja — Marij Kogoj's Andante for Violin and Piano 74

Dragotin Cvetko: Iz korespondence Slavku Ostercu — From the Correspondence of Slavko Osterc 82

Katarina Bedina: Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca — Novelties in Slavko Osterc's Youth Choruses 93

Andrej Rijavec: Problem forme v delih Iva Petrića — The Problem of Form in the Work of Ivo Petrić 101

Imensko kazalo — Index 109

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XI, LJUBLJANA 1975

UDK 78:39(497)"14/16"

PRIČEVANJA O POTOVANJIH PO BALKANSKEM POLOTOKU OD XV. DO XVII. STOLETJA: GLASBENA FOLKLORA IN LJUDSKI OBIČAJI[1]

Danica Petrović (Beograd)

Pričujoča razprava želi na podlagi zbranih podatkov iz beležk popotnikov prikazati položaj krščanskega prebivalstva na Balkanu, predvsem pa vlogo glasbe v njegovem mučnem življenju pod turško oblastjo v času od XV. do začetka XVIII. stoletja. V stoletjih, ki so zahodni Evropi prinašala iz dneva v dan napredek na poti k političnim svoboščinam in intelektualni neodvisnosti, se je Balkan posebno v XVI. in XVII. stoletju vse bolj utapljal pod bremenom turške nadvlade.

Popotniki so kot sodobniki in očevidci mnogih dogajanj v deželah na balkanskem polotoku zabeležili zanimive podatke ne le o težkih življenjskih pogojih, ampak tudi o vitalnosti ljudstva, o njegovi borbi in želji, da se ohrani in ne pozabi svojega porekla.

Medtem ko so šle po cestah karavane krščanskih sužnjev in je zvok bobnjev in dobošev opozarjal popotnike na nevarnost razbojnikov, »so ti bedni kristjani, ki so se vračali s polja, prepevali svoje preproste hajduške pesmi«.[2] Petje žalostink za pokojnimi in molitve nad starimi in svežimi grobovi so se menjale z veselimi pesmimi in plesi na vaških praznovanjih in proščenjih. Popotniki z Zahoda, ki niso bili vajeni podobnih prizorov, so pogosto pisali o ljudeh, ki so jih srečavali ter o njihovih oblačilih in obredjih, katerim so slučajno prisostvovali, ko so šli skozi te kraje. Čeprav so včasih zelo subjektivni v ocenjevanju vsega, kar so videli, so ti kronisti zapustili dragocene podatke o življenju ljudstva, njegovih običajih in glasbi v XV., XVI. in XVII. stoletju.

Učeni pisec in svetnik beneške vlade *Benedetto Rambert* je potoval skozi Črno goro, Kuršumlijo in Toplico v Carigrad leta 1534 v misiji *D. de Ludovicija. Na* poti skozi Črno goro so popotniki prišli do Pljevlja, »kjer je bila pred petimi leti razbita karavana beneških trgovcev. Proti razboj-

[1] To delo je nadaljevanje razprave z naslovom *»Pričanja o putovanjima po Balkanskom poluostrvu od XV do XVIII veka kao izvori za istoriju srpske muzike«* (podaci o crkvenoj muzici), Arti Musices št. 4, 1973, 101—108.

[2] Matković P., *Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka, putopis Stephana Gerlacha (1572—73)*, Rad JAZU št. 116, 1892, 50.

nikom-hajdukom so postavljali krajevne straže: po ena oseba iz kraja je šla z bobnanjem skozi gozd in ogledovala, če niso morda skriti kakšnii hudodelci; z udarjanjem na boben je dala popotnikom znak, da je prehod varen.«[3] Podobne beležke o gozdnih stražah z bobni v okolici Jagodine, na poti od Niša do Sofije in v Larisi v Grčiji, najdemo tudi pri drugih potopiscih.[4] Francoz *Pierre Lescalopier*, ki opisuje namesto bobnja doboš, dodaja, da so »krščanski Srbi iz Plevlja oproščeni plačevanja davščin s pogojem, da stražijo po pljevaljskih gorah.[5] Po trditvah neznanega potopisca iz misije *K. Ryma* so se ob zvoku bobnarja zbirali vsi vaščani, ker so tudi oni bili pogosto žrtve »hudobne drhali«. Iz teh stražarjev izhajajo morda vaški bobnarji, ki še danes po nekaterih vaseh Srbije in Vojvodine pozivajo z udarci na doboš vaščane na zbor ali posvet.

Evlija Čelebija piše, da so Turki po boju s kristjani »zaplenili mnogo bobnjev in trobent.«[6] Vendar pa bojišča in težko prehodna pota niso bila edina mesta, kjer so se slišali zvoki glasbenih instrumentov.

Angleški zdravnik *Edward Brown* je slišal na sejmu v Leskovcu »raznovrstno igranje«,[7] medtem ko je *P. Tafernier*[8] na poti od Niša proti Sofiji videl »tri Bolgare z dvema velikima in enim malim medvedom, ki so plesali ob glasbi. Za boljše razpoloženje so Bolgari igrali na cimbale in druge instrumente.«[9] *Melchior Besolt* piše, da je v Jagodini srečal ljudi, ki so se vračali s svatbe »z zvončki, bobni in dudami.«[10] Ko je *Hans Dernschwam* potoval proti Odrinu, je naletel na »osem bolgarskih beračev, ki so sedeli ob poti, od katerih sta dva igrala na gusle.«[11] Nekaj bobnarjev in goslačev je zaigralo na čast poslanstva L. Nogarola, ko je maja 1532 zapuščalo Vrh Bosno (Sarajevo).[12]

Na potovanju skozi Bosno sta Francoza *Nicolas de Nicolay* (1551) in *Jean P. Foresien* (1582) srečala skupino tako imenovanih vojnukov.[13] Ker

---

[3] Matković P., *ibidem*, putopis B. Ramberta (1534), *Rad JAZU*, št. 55, 1881, 214.

[4] Razen navedenih potopiscev so o gozdnih stražah pisali: J. Gassot (1548), Godišnjica Nikole Čupića št. 49, 1940, 88; H. Dernschwam (1553—1555), Bratstvo št. 21, 1927, 61—62 in 67; Nepoznati putopisac iz poslanstva K. Ryma (1571), Rad JAZU št. 112, 1892, 176; P. du Fresne-Canaye (1573), Godišnjica Nikole Čupića št. 49, 1940, 89.

[5] Prim. Samardžić R., *Beograd i Srbija u spisima francuskih savremenika*, Istorijski arhiv Beograda, Beograd 1961, 135; Šamić M., *Opis puta Pjera Leskalopjea kroz naše zemlje 1574. godine*, Glasnik arhiva i društva arhivista BiH, III, 1963, 353.

[6] Čelebija E., *Putopis*, Sarajevo 1954, 161.

[7] Novaković S., *Beleške doktora Brauna iz srpskih zemalja od godine 1669*, Spomenik SKA IX, Beograd 1891, 39.

[8] Pri različnih avtorjih najdemo različne variante tega potopisca, Jean B. Tavernier, Pauli Tafferneri, P. Tafernier. Domnevamo, da izhajajo te razlike iz različnih izdaj in prevodov potopisa.

[9] Šišmanov I., *Stara putovanja prjez B'lgariju*, Zbornik za narodni umotvorenija, nauka i knjižnina IV, Sofija 1891, 320—483.

[10] Matković P., *ibidem*, putopis M. Besolta (1584), Rad JAZU št. 129, 1896, 61.

[11] Šišmanov I., ibidem, 408.

[12] Ta podatek je dal ljubeznivo na voljo Triva Militar, arhivar Matice Srpske v Novem Sadu.

[13] »Vojnuci« so bili pripadniki posebnih pomožnih odredov v turški vojski, ki so bili sestavljeni iz vrst kristjanov, njihova dolžnost pa je bila, da so se v vojni in miru brigali za konje. Prim., R. Samardžić, *ibidem*, 761.

Ker so bili ti zelo siromašni, »so izrabili pičel prost čas, ki jim je ostal od dneva, tako da so zabavali ljudstvo in si nabrali nekaj denarja. Z velikimi dudami iz kozjega meha so okrog sebe zbrali ljudi, in izvajali ob njihovem zvoku plese in poskočnice s tako gibkostjo telesa in nog, da jih je bilo veselje gledati. Potem ko so se naplesali in naskakali, so dobili za miloščino kak novec, kar je bilo za njih nekaj dobička in v pomoč njihovemu uboštvu. Razen tega prirejajo ljudske zabave še na drug način. Po šest ali sedem se jih zbere in maskirani so v načinu vratu ali glave žerjava in različnih drugih najbolj fantastičnih živali na svetu.«[14]

Podrobne opise glasbenih instrumentov sta dala v svojih potopisih Francoz *A. Poullet* in angleški plemič *John Burbury. Poullet* je leta 1658 bival v Slanem pri Dubrovniku, kjer je videl pri prebivalcih[15] »vrsto glasbila, ki mu pravijo tamburica in po obliki in velikosti spominja na lesen čevelj naših (francoskih) kmetov. Vrat je dolg tri četrtine aršina in nekaj širši kot dobra dva prsta. Na njem so napete samo tri medeninaste strune, na katere udarjajo s perescem; to pomanjkljivost lahko nadoknadijo, s pomočjo številnih tipk, ki jih uporabljajo za izvajanje akordov.« To glasbilo je bilo tako popularno, »da ni bilo otroka iz dobre hiše, ki ne bi znal nanj igrati, ga ne bi imel in nosil s seboj na potovanju, v vojni, peš, na konju, zadrgnjenega na ramenih vzporedno s cevjo za pipo.«[16] Po Poulletovem opisu je ta tambura podobna *lirici,* še danes priljubljeni v dubrovniški župi in Konavlih, le da se lirico igra z lokom.[17] O petju prebivalcev Slanega pravi potopisec, da je »precej v soglasju z njihovo glasbo«, vendar se pritožuje, da je ta pretirano glasna in se čudi, da ni »oglušel«. Posebno piše o zniževanju glasu, katerega prebivalci izražajo z nekakšnim vzdihovanjem ob koncu vsake kitice, pri čemer se zdi kot da padajo v vzhičenje«. Podobno vzklikanje je znano v ljudskem petju raznih krajev balkanskega polotoka.

Leta 1664 se je *J. Burbury* mudil v Beogradu v hiši »grškega trgovca« Maria Manikata. Ta veseli gostitelj je »pil kot riba in spremljajoč svoje lastno petje je udarjal na talambas... Talambas je bil velik. To je bil velik prsten sod, kot pivski bokal brez dna, čez katerega je bila napeta kot pergament tanka koža; in po tej je s svojimi prsti umetno in prijetno udarjal«.[18] Tu je govor o instrumentu *tarabuka,* ki ga Arabci imenujejo *darabukke,* tolkalu po poreklu z Vzhoda.[19] Pri nas je ta instrument najbolj

---

[14] Samardžić R., *ibidem,* 117—118.

[15] Ker je bil verjetno neiformiran, je Poullet mislil, da so bili prebivalci Turki. Vendar je Slano pripadalo Dubrovniški republiki in opisano glasbilo je značilno za folkloro tega kraja. Podobne napake o etnični in nacionalni pripadnosti prebivalstva najdemo tudi v spisih drugih popotnikov.

[16] Jelović V., *Doživljaji Francuza Poulleta na putu kroz Dubrovnik i Bosnu 1658,* Glasnik Zemaljskog muzeja BiH, 1908, 42.

[17] Prim., Muzička enciklopedija II, Zagreb 1963, 111 in 695; Ivančan I., *Narodni plesovi Dalmacije* I, Institut za narodnu umjetnost, Zagreb 1973, 31—34.

[18] Novaković S., *Putničke beleške o Balkanskom poluostrvu XVII in XVIII veka,* Godišnjica Nikole Čupića XVII, 1897, 79—80.

[19] Potopisec ali prevajalec ni dobro poznal glasbene instrumente in je ta instrument imenoval talambas. Glede na opis je razvidno, da gre za instrument *tarabuka.* Talambas je po Vuku *tympanum* (prim. Karadžić V., Srpski rječnik, Beograd 1696, 809); sodobni etnomuzikologi menijo, da je talambas membranofon

razširjen v Makedoniji. Vendar tarabuka večinoma spremlja ples in je zato čudno, da se tu omenja kot spremljava pri petju. Vprašanje je še, od kod je prišel omenjeni trgovec Manikato v Beograd. Morda je bil Grk, kot to navaja sam potopisec, vendar ne smemo pozabiti, da so ljudje z Zahoda večkrat imenovali vse pravoslavne ljudi Grke. Glede na današnjo razširjenost tega instrumenta bi lahko domnevali, da je Manikato prišel iz Makedonije.

V posameznih krajih Srbije in Makedonije srečamo tudi danes čalgije, nekake orkestre z instrumenti, ki so najpogosteje tambur, dair in tarabuk. Podobno skupino muzikov opisuje leta 1658 Francoz *M. Quiclet*, sopotnik že omenjenega *A. Poulleta*. Ta je v Beogradu poslušal in gledal »Cigane in Ciganke, ki plešejo in pojejo ob spremljavi svojih ćemanet (kementhe) oziroma neke vrste violine, santoura, neke vrste monokorda[20] in tchigoura[21], vrste kitare s petimi strunami«.[22] Po besedah potopisca »je bilo to igranje dosti prijetno«, a tudi popularno, ker so ga poslanci v času svojega bivanja v Beogradu imeli večkrat za zabavo«.[23] Podobna ciganska glasba se je obdržala v Srbiji tudi v XVIII. stoletju, deloma pa jo je sprejelo tudi srbsko meščanstvo v XIX. stoletju, kar izpričujejo tudi zapisi Miiana Milićevića.[24]

Quiclet je eden maloštevilnih tujih popotnikov, ki imajo razumevanje za našo narodno glasbo. Bii je navdušen nad glasbo, ki jo je poslušal na Rači na Savi, kjer so prebivalci priredili poslanstvu serenade.

»Peli so pesmi kot se pojejo tam in igrali so na dude in oboe, udarjali so na zamolkle bobne. Niso neprijetno bobnali z nekakšno kljukasto palico, katere konec je imel obliko jabolka, in s palico v levi roki nad dobošem, z neko vrsto malega kija; zvok bobna se je dovolj ujemal z njihovimi dudami, oboami in zurlami.«[25] Potopisec je nedvomno poslušal dude, zurle in tapane. Takšne instrumentalne skupine so tudi danes razširjene v Makedoniji, in to dude in manjše zurle ob spremljavi malega tapana v zahodni Makedoniji.[26] Zato domnevamo, da so bili omenjeni glasbeniki v Rači iz Srednje Makedonije.

Za razliko od ljudske glasbe, pesmi, plesa in instrumentalne igre, je bila na Balkanu še neke vrste oficialna turška glasba, ki je spremljala predstavnike turške oblasti na potovanjih in je povzdigovala sprejeme in spremljanja tujih misij.[27] Več potopiscev je slišalo in opisalo te turške

---

»z eno opno na medeninastem kotlu«, prim., Muzička enciklopedija II, Zagreb 1963, 271.

20 Santur je arabski predhodnik cimbal. Za isti instrument uporablja C. Sachs izraz *santir* (prim. History of Musical Instruments, New York 1940, 258).

21 Čigur (tchigour) je vrsta tambure, ime pa je turško arabskega porekla (prim. Muzička enciklopedija II, Zagreb 1963, 695).

22 Djurić-Klajn S., *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, Beograd 1971, 28.

23 Marković M., *Jedan francuski putopisac u našoj zemlji 1658. godine*, Glasnik istorijskog društva u Novom Sadu, VII, 1934, 314.

24 Miličević M. Dj., *Kneževina Srbija*, Beograd 1876, 124.

25 Marković M., ibidem, 312; Samardžić R., ibidem, 191—192.

26 Muzička enciklopedija II, Zagreb 1963, 699.

27 Djurić-Klajn S., ibidem, 26—27.

godbe v Carigradu, Odrinu, Lepantu, Paraćinu, Kolarih, Rači in Ostrogonu.[28]

Najbolj izčrpen opis turške godbe je dal potopisec *Salomon Schweigger*, duhovnik cesarskega poslanika *J. Sinzendorfa*. Na poti proti Carigradu je njuna misija leta 1576 med mestecema Grocka in Kolari srečala beograjskega »beglerbega«,[29] »ki je misijo prijetno pozdravil in ukazal, da naj godba njej na čast zaigra«. Učeni Evropejec *S. Schweigger*, ki ni bil vajen takšne glasbe, pripominja nezadovoljno: »Ta glasba je blagozvočna kot da bi sodarji nabijali sode.«[30] Sestav in videz te instrumentalne skupine predstavlja Schweigger z risbo in zanimivim opisom. Prikazal je osem Turkov z različnimi instrumenti, med katerimi so po potopiščevih besedah »(F) kovinska trobenta, (C) piščali s trstenim jezičkom (Schalmei) — povsem podobne po obliki in zvoku nemški pastirski piščali —, (D) talambas, preoblečen z rdečim suknom, po velikosti polovico manjši od nemškega bobna, razen tega dve medeninasti plošči (G), veliki kot okrogel krožnik in iste oblike kot kardinalski klobuk z dvema obročkoma zgoraj, v katera se vtaknejo prsti; te plošče udarjajo druga ob drugo, kar pa ne zveni drugače kot če se nekoliko trejo; kakor tudi instrumenti, ki jih igra ob pesmi in plesu ljudstvo, (B) kastanjete in daire in strunska glasbila, eno, (A) ki je podobno nemški cithari in na katerega so udarjali s peresom in drugo, ki je podobno veliki zajemalki (H).« Iste instrumente so uporabljali pri vojnih pohodih, svatbah in pri drugih slavjih in gostijah. Schweigger si je celo zapomnil in zapisal eno melodijo, za katero pravi, da je podobna melodiji bojnega signala.[31]

Turške osvojitve severno od Save in Donave so pripeljale do širjenja turškega vpliva tudi na ogrske kraje vse do Budima in Ostrogona. *Melchior Besolt* piše, da so Turki leta 1584 v Ostrogonu svečano prevzeli misijo nemškega cesarja Rudolfa II., »po večerji pa jih je zabavala turška godba in dva Cigana, ki sta plesala. Drugega dne so čakali pred begovim stanovanjem Cigani, ki so, ko so šli pred poslanikom, plesali in peli ter so ga spremljali do ladje.«[32] Na žalost ta avtor ne navaja imen instrumentov niti njihovega opisa.

Za razliko od Schweiggerja, ki s posmehom govori o glasbi, ki jo je poslušal v Srbiji, pa Francoz *Philippe du Fresne Canaye* piše, da so na poti proti Odrinu srečali »sandžaka«[33] s spremstvom, v katerem so »doboši in piščali zelo lepo odmevali«.[34]

---

[28] O oficialni turški glasbi so pisali: B. de la Broquière (1432—1433), *Putovanje preko mora*, Beograd 1950, 119; P. du Fresne-Canaye (1573), Godišnjica Nikole Čupića št. 49, 1940, 105; S. Schweigger (1577), Rad JAZU št. 116, 1892, 87—88; M. Besolt (1584), Rad JAZU št. 129, 1896, 51; G. Wheler (1675—1676), Godišnjica Nikole Čupića XVII, 1897, 125—126; G. C. Driesch (1719-20), Otadžbina št. 21/22, 1899, 627.

[29] Upravnik beglerbegluka, administrativnih enot, na katere so Turki razdelili zavzete balkanske dežele.

[30] Matković P., ibidem, putopis S. Schweiggera (1577), Rad JAZU, št. 116, 1892, 39.

[31] Djurić-Klajn S., ibidem, 26—27; opomba 59, str. 171; Šišmanov I., ibid., 437.

[32] Matković P., ibidem, putopis M. Besolta (1584), Rad JAZU št. 129, 1896, 51.

[33] Sandžak, točneje sandžakbeg, je bil vojni in upravni starešina v sandžaku, temeljni vojaški in upravni enoti Osmanskega cesarstva.

Angleški znanstvenik *George Wheler* opisuje sprejem nekega paše v Lepantu (Grčija), pred katerim se je peljalo v barki »nekaj godbenikov s talambasi in zurlami, medtem ko je neki Arabec udarjal na santur (Timbale),[35] glasbeni instrument čudnega zvoka«.[36] Podobna skupina je delovala pri ceremoniji ob priliki srečanja turškega in avstrijskega poslanika leta 1719 v okolici Paraćina. »Na turški strani so Cigani igrali na zurle in keman ob ropotu velikih in malih bobnov, medtem ko so turški vojaki naravnost vpili in nenehoma z nogami teptali po zemlji.«[37] Ni znano, ali so bili srbski kmetje naklonjeni takšni glasbi in tudi sami igrali v podobnih instrumentalnih skupinah. V beležkah iz XX. stoletja so podatki, da »Cigani igrajo na keman in zurle ter udarjajo vsi skupaj na daire«, vendar pa naš kmet »ne misli, da je igranje na te instrumente ciganska opravilo«.[38] Avstrijska misija ni izražala simpatije do takšne glasbe in potopisec G. C. Driesch piše: »Prav neznosni so bili na tem potovanju tisti turški zurlaši s svojo vreščečo glasbo.«[39]

Iz navedenih beležk, ki vsebujejo podatke o različnih glasbenih instrumentih in njihovi rabi, zvemo, da so ljudsko in oficialno turško glasbo izvajali na zelo podobnih instrumentih. Žal potopisci ne govore o značaju same glasbe. Zanimivo je, da so ugodnejši njihovi komentarji o ljudski glasbi kot pa o tisti, ki so jo izvajale turške godbe.

Omenjeno je vsega skupaj osemnajst instrumentov. Najštevilnejša so tolkala: pet membranofonov (boben, doboš, talambas, tarabuka, tapan) in štirje idiofoni (kastanjete, daire, zvončki, činele). Od kordofonov so potopisci opazili gusle, cimbale ali santure, egede ali keman in različne tambure (čigur, lirica ...). Egede so igrali samo Cigani in to še v prvi polovici XVI. stoletja. Aerofoni instrumenti so dude, kovinske trobente, piščali s trstom, zurle ali kot so jih potopisci večkrat imenovali oboa in druge piščali brez določenega imena. Vsi ti instrumenti so znani tudi danes, morda so po obliki in velikosti spremenjeni, vendar na njih še izvajajo v mnogih krajih polotoka.

Tuji popotniki so zapustili tudi nekaj beležk o plesih tipa oro — srbskem kolu, hajduškem plesu, religioznem plesu dervišev in plesu prebivalcev v Slanem pri Dubrovniku (lindjo).

V okolici stare bolgarske vasi Ovčega ali Čenga jer poljski potopisec *Otvinovsky* srečal »ljudstvo, ki je plesalo po srbsko pred poslanikom, vsi kar jih je bilo, so se držali drug za drugega in se vrteli naokoli z ženskami«.[40] Gre vsekakor za vrsto mešanega kola, ki je po *Tihomirju Djordje-*

---

[34] Dinić M., *Tri francuska putopisca XVI veka o našim zemljama*, Godišnjica Nikole Čupića br. 49, 1940, 105.

[35] Prim. op. št. 20.

[36] Novaković S., *Putničke beleške o Balkanskom poluostrvu XVII i XVIII veka*, Godišnjica Nikole Čupića XVII, 1897, 125.

[37] Protić K., *Putovanje kroz Srbiju 1719. i 1720. godine*, Otadžbina št. 21, 1889, 627.

[38] Prim. Djordjević T., Naš narodni život VII, Beograd 1933, 41.

[39] Protić K., ibidem, 627.

[40] Matković P., ibidem, putopis E. Otvinovskog (1569), Rad JAZU št. 105, 1891, 154.

viću najstarejša oblika plesa oro.[41] Podobne plese deklet na vaškem proščenju in pri spomladanskih obredjih so opisali *A. Pifagetta, Steph. Gerlach, P. Lescalopier.*[42]

Podroben opis moškega, vojaškega plesa je zapustil angleški zdravnik *Edward Brown.* Pred svojim prihodom na Ogrsko ni Brown nikjer videl podobnega vojaškega plesa, kot ga v tem kraju plešejo hajduki. »Ti plešejo z golimi meči v rokah in mahajo in udarjajo meč ob meč; obračajo in vijejo se, poskakujoč in poklekujoč s telesom, s hitrimi in krepkimi gibi in pojejo pri tem po svojem taktu na grški način«.[43] To je znameniti hajduški ples, še danes zelo razširjen na Madžarskem, Slovaškem in Poljskem.[44] Vendar je čudno, da niso podobnega plesa opazili v Srbiji, Makedoniji ali Bolgariji.

Ples dervišev, mohamedanskih verskih fanatikov, ki pripelje v religiozno ekstazo, so opazovali trije potopisci v Odrinu, Beogradu in na poti skozi vzhodno Srbijo.[45] Janičar *Konstantin Mihailović* iz Ostrovice je srečal derviše na potovanju skozi Srbijo leta 1450. »Derviši vsak dan pri večerni molitvi plešejo, hodijo v krogu, si polagajo drug drugemu roko na rame, kimajo z glavami, poskakujejo z nogami in vpijejo na ves glas: La ilaha ilallah, kot da rečeš: ni Boga razen Alaha in obračajo se zelo hitro in prav tako zelo vpijejo, da se daleč sliši, kot bi lajali psi, eden debelo drugi tanko, ta ples imenujejo sama in ga imajo za veliko svetinjo in izraz pobožnosti. Ples jih tako prevzame, da teče z njih voda in iz ust pena. Od velike utrujeniosti padajo drug za drugim. Potem pa, ko pridejo iz te blazne utrujenosti, gre vsak v svoj brlog.«[46]

Pisali smo o prebivalcih iz okolice Dubrovnika, ki jih je slišal A. Poullet peti ob spremljavi instrumenta podobnega lirici.[47] Ta glasba pripelje izvajalce po besedah potopiscev do velike vzburjenosti. »Zato se ta gospoda začne gibati takoj po prvih zvokih in zanimivo jih je videti, kako drže med prsti lesene žlice, tako kot to delajo v Franciji berači z ropotuljami. Držaj teh kastanjet je tenek kot pero in dolg pol roke. Način, kako jih uporabljajo pri plesu, je v tem, da dvigujejo roke iznad glav čim više morejo in z gibom prstov na desni roki ravnajo prste leve, tako da se držaji križajo in zakrivajo čelo s parom rogov. Nad glavo udarjajo isti takt kot z nogami, ker je njihov način plesa neke vrste sarabanda, katero izvajajo tako, da le zelo malo premikajo levo nogo, pri čemer pa zato nenehoma gibljejo desno in se vselej vrte okoli.«[48] Ta ples ustreza župskemu kolu

---

41 Djordjević T., *Srpske narodne igre,* Beograd 1907, 23.

42 Prim. str. 14—15.

43 Novaković S., *Beleške doktora Brauna iz srpskih zemalja od godine 1669,* Spomenik SKA IX, 1891, 42.

44 Djurič-Klajn S., ibidem, 24; Wolfram R., *Altformen im Tanz der Völker des Pannonischen und Karpatenraumes,* Volksmusik Südosteuropas, München 1966, 127—132.

45 O plesu dervišev so pisali: Konstantin Mihailović iz Ostrovice, *Janičarove uspomene ili turska hronika,* Beograd 1966, 117; St. Gerlach, Rad JAZU št. 116, 1892, 35; neznani potopisec iz poslanstva Louisa Deshayesa (1621 in 1626), Spomenik SKA XXXVII, 1900, 69.

46 Konstantin Mihailović iz Ostrovice, ibidem.

47 Prim str. 7.

48 Jelović V., ibidem, 44.

ali poskočnici iz Dubrovniške župe, v novejšem času pod imenom *lindjo*.

Zadnji del našega razpravljanja se nanaša na ljudske običaje in obrede kot so jih videli in opisali tuji popotniki.

V gradivu, ki smo ga zbrali, se nahajajo opisi petih različnih običajev in obredov. To so: pogrebni običaji, binkoštne zadušnice, vaško proščenje ali cerkveno opravilo po zaobljubi, kolednice ob sv. Lazarju in svatbeni običaji. Okolica Bele Palanke, Niša in Pirota spada nedvomno med tista področja, kjer je folklorna tradicija zelo dobro ohranjena. Skoro vsi potopisci so bili presenečeni nad nenavadno bogato nošo tega kraja, nad »surovim ljudskim petjem«, obrednimi plesi, žalostinkami in nenavadnimi pogrebnimi običaji.

Ko so tujci potovali po carigrajski cesti, so imeli pogosto priložnost gledati pogrebe in poslušati, kako ljudstvo žaluje za pokojnimi. Večina je o tem tudi pisala, vendar so od vseh podobnih zapisov najobširnejši opisi iz potopisa flamskega humanista *Angiera Ghislaina Busbequisa* in nemškega duhovnika *Stephana Gerlacha*.[49]

A. G. Busbequius je leta 1555 prisostvoval nekemu pogrebu v Jagodini: »Mrlič je ležal v cerkvi z odkritim obrazom. Poleg njega so postavili nekaj jedače, kruha, mesa in sod vina. Pokojnikova žena in hči sta tu stali oblečeni v čisto obleko; hči je imela na glavi nekakšno čepico s pavovim perjem. Zadnji dar, ki ga je žena darovala svojemu možu, je bila majhna rdeča čepica (po vsej verjetnosti fes) kot jo tu nosijo dekleta gosposkega rodu«. Zatem potopisec opisuje žalovanje na grobu in pravi: »Poslušali smo njihove žalostinke, kako z žalostnim glasom vprašujejo pokojnika: ‚Kaj smo ti žalega storile, da si tako z nami napravil? Ali te nismo kaj ubogale? Kaj ti nismo po volji storile, da nas tako puščaš v bedi in se moramo same hraniti?' In še mnogo drugega temu podobnega.«[50]

Običaj žalostink je del »mrtvaškega kulta« in se še vedno opravlja pri mnogih narodih.[51] V svojih narodopisnih spisih piše o žalostinkah tudi Vuk Karadžić in pravi, da ni še slišal nikjer razen v Paštrovićih, »da bi bile tožbe nespremenljive in v verzih«, ampak da ljudstvo žaluje tako kot pač čuti in vé.[52] Glede na to tudi ta zapis iz XVI. stoletja, ki je sicer po vsebini zelo podoben današnjim žalostinkam,[53] lahko pojmujemo kot besedilo žalostinke, pa čeprav ni verzificiran.

Nemški duhovnik *Stephan Gerlach* se je mudil v Beli Palanki ravno po neurju, v katerem je izgubilo življenje nekaj žena in otrok. »Okoli

---

[49] Razen obeh omenjenih potopiscev so o pogrebnih običajih pisali: Neznani popotnik iz misije L. Nogarola (1531), Rad JAZU št. 56, 1881, 200; J. Chesneau (1547), Rad JAZU št. 62, 1882, 72; Samardžić R., ibidem, 112—113; J. Gassot (1548), Godišnjica Nikole Čupića št. 49, 1940, 89, Samardžić R., ibidem, 114—115; J. Betzek (1564) Rad JAZU št. 84, 1887, 88—89; P. Lescalopier (1574), Glasnik arhiva i društva arhivista BiH III, 1963, 354—355, Samardžić R., ibidem, 136; A. Wennern (1616), Zbornik za narodni umotvorenija, nauka i književnina IV, Sofija 1897, 461.

[50] Mijatović Č., *Pre trista godina*, Glasnik SUD št. 36, 1872, 200.

[51] Za najstartejšo zapisano srbsko žalostinko velja žalostinka kralja Milutina za materjo Jeleno, prim. Drobnjaković B., *Etnologija naroda Jugoslavije I*, Beograd 1963, 162.

[52] Karadžić V. S., *Etnografski spisi*, Beograd 1969, 126.

[53] Prim. Djordjević T., *Običaji naroda srpskog*, Beograd 1909, 249.

umrlih so posedale Srbkinje in *žalovale po vrsti dve in dve.* Potem so prišle druge ženske, se bile po prsih, si pulile lase in praskale lica, da jim je tekla kri na mrliče, katere so poljubljale; tako so delale pri vsakem posameznem mrliču«.[54] Davni običaj, da se za umrlim tolče po prsih, praska lica in puli lase, je danes izginil. Zanimiv pa je Gerlachov podatek, da so ženske žalovale po »dve in dve«. Pri pogrebnih obredih so sodelovali tudi duhovniki. Po Gerlachovem opisu »je duhovnik, predno je mrliča pokril, polil vsakega po prsih z rdečim vinom in nanj vsul v smeri štirih nebesnih smeri nekoliko zemlje... Nato jih je pokril z deskami in zeleno travo ter k zglavju pritisnil lesen križ. Duhovnik je tudi napravil nekaj križev nad glavo po grškem običaju in mrmral nekaj besedi, ki so jih drugi ponavljali.«[55]

V vasici Belica (Bellizza, Belissa)[56] se je mudila 23. maja 1572 misija *Davida Ungnada.* »Ko smo prišli semkaj, so skoro vsi moški in ženske šli iz vasi v leseno cerkev, ki je na vzpetini, vsak pa je iz svoje hiše vzel s seboj posodo kuhane pšenice in belega kruha, kar so polagali v cerkvi na dve dolgi mizi. Nad tema je duhovnik, ob katerem so stali občinske starešine, *molil in pel;* zatem so ženske, mlade in stare, vsaka z gorečo svečo, šle na pokopališče, ki je ob cerkvi, in na grob svojih krvnih sorodnikov, od katerih jih je mnogo umrlo že pred dvajsetimi leti; zataknile so svečo, se vrgle na grob in z vso silo klicale in žalovale, nekatere pa so se po obrazu do krvi praskale. Potem ko je to nekaj časa trajalo, so nekatere ženske, ki so imele na glavi vence, tolažile jokajoče in jih peljale nazaj v cerkev, kjer je duhovnik spet molil dolgo molitev, kadil s kadilom, pel in blagoslavljal. Pšeniico in kruh so nesle pred duhovnika, ki je od tega nekaj vzel; zatem je duhovnik spet pel in jih blagoslavljal.«[57]

Splošne, skupne molitve na pokopališču se še vedno opravljajo v mnogih krajih Jugoslavije na dan pogreba in na določene dni v letu. Po *Borivoju Drobnjakoviću* je to pri pravoslavnih »molitva«, pri katoličanih »blagoslov« in pri muslimanih »dova«. Eden takih dni v letu, ko se opravljajo obredi za mrtve, so tudi binkoštne zadušnice, v soboto pred krščanskim praznikom binkošti. Ker se je misija *D. Ungnada* mudila v Belici 23. maja po starem koledarju, je skoro gotovo prisostvovala veliki »molitvi«, ki se tudi danes opravlja za pokojne po mnogih vaseh, pa tudi v mestih na dan pred binkoštmi.

Opise zadušnic in praznika sprave ali drugega ponedeljka po veliki noči, ki so podobni opisu iz XVI. stoletja, sta posredovala Vuk Karadžić tri stoletja pozneje v *Srpskem rječniku* iz leta 1818[58] in učitelj Savatije Grvić v zbranem gradivu o ljudskih običajih v območju Boljevca.[59]

---

[54] Matković P., ibidem, potopis S. Gerlacha (1573), Rad JAZU št. 116, 1892, 53—54.

[55] Ibidem, 55.

[56] Verjetno vas Belica v bližini Svetozareva na reki Belici, prim. Miličević M. Dj., ibidem, 205.

[57] Matković P., ibidem, potovanje D. Ungnada (1572), Rad JAZU št. 112, 1892, 218.

[58] Prim. Karadžić V. S., *Srpski rječnik,* Beograd 1969, stolpec 150 in 192.

[59] To gradivo je uredil in izdal T. Djordjević, prim. *Običaji naroda srpskog,* Beograd 1909, 27—31.

Posebno zanimiva je prisotnost in udeležba duhovnikov pri opravljanju takšnih poganskih obredov. Nekaj podobnega se je dogajalo tudi na vaških proščenjih, kjer se je začelo takoj po bogoslužju, še v cerkvenem dvorišču, ljudsko veselje. Bližino cerkvenih in poganskih obredov je ostro kritiziral barski nadškof, ko je papeški vizitator prepotoval sredi XVII. stoletja Črno Goro, Hercegovino in še nekatere kraje, v katerih so živeli »pravoslavni«: »Pri njih (pravoslavnih) se ne zgradi hiše, niti se ne proslavi katerekoli svatbe oziroma se ne vrši nobena javna ali privatna zabava ali svečanost, da ne bi pred začetkom ali po zaključku izvedli ceremonijo petja svetega olja ob mnogokratnem ponavljanju istih besedi, iz katerih sestoji formula poslednjega maziljenja.«[60]

Iz takšne bližnje zveze ljudskih in cerkvenih obredov izhajajo vsekakor mnoge podobnosti ljudskih in cerkvenih napevov. Te podobnosti so se stoletja akumulirale in modificirale tako v ljudski kot v cerkveni glasbi.[61]

Poleg obredov, ki so posvečeni mrtvim in kjer ljudstvo žaluje in duhovniki pojejo molitve za pokojne, pa je bilo v teh težkih stoletjih tudi veselje. Takšno ljudsko proslavo je videl *Stephan Gerlach* na praznik sv. Petra 29. junija, ko je potoval od Pirota proti Nišu. »Kristjani so tega dne praznovali sv. Petra. Imajo cerkev sv. Jurija, v kateri je ravno bilo bogoslužje. Cerkev stoji na vzpetini med drevjem. Notri je bilo nekaj starih mož, zunaj pa so bile ženske, ki so se brez pobožnosti razgovarjale. Popoldne (po bogoslužju) so *plesala dekleta kolo (hodile so v krogu naokoli) in pele v zborih dve po dve*«.[62] To je bilo vaško proslavljanje po izpolnjeni zaobljubi, kot ga ima po Vukovih besedah skoraj vsaka vas v Srbiji.[63] Domnevamo, da je bilo praznovanje, ki ga opisuje Gerlach, v vasi Ajdanovac blizu Prokuplja, ker je to edini kraj na tem področju, ki je po zgodovinskih virih imel cerkev sv. Jurija.[64] V tem poročilu je posebno zanimivo »kolo deklet« in njihovo petje »v zborih dve po dve«. Žal potopisec potem ne komentira, ali je bilo to petje eno- ali dvoglasno. Ker pa je omenjal ženske, ki žalujejo po »dve in dve«, in so žalostinke najpogosteje enoglasne,[65] lahko domnevamo, da je bilo to petje deklet enoglasno in so dekleta stala in pela v parih, verjetno antifonalno. Podoben podatek o petju na vaškem proščenju najdemo v spisih že omenjenega učitelja Savatija Grbića. Ta je konec prejšnjega stoletja zabeležil, da je bila v trgu Boljevac ob proščenju procesija, pri kateri se je vseskozi pelo in to tako, »da so najprej peli fantje vedno po dva in dva in za njimi še dekleta tudi po dve in dve.«[66]

Podrobne in zelo zanimive podatke o ljudskem petju in plesu najdemo v potopisu *Marc' Antonia Pigafette,* člana misije nemškega cesarja Mak-

[60] Jagić V., *Gradja za slovinsku narodnu poeziju,* Rad JAZU št. 37, 1876, 49—50.

[61] Prim. Petrović D., *Church Elements in Serbian Ritual Songs* (v tisku).

[62] Matković P., *ibidem,* potopis S. Gerlacha (1573), Rad JAZU št. 116, 1892, 50.

[63] Karadžić V. S., *ibidem,* stolpec 184.

[64] Petković V., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda,* Beograd 1960, 110. V popisu vasi okrožja Prokuplje navaja Milićević vas Asanovac, Kraljevina Srbija, Beograd 1884, 382.

[65] Prim. Muzička Enciklopedija II, Zagreb 1963, 259.

[66] Djordjević T., *Običaji naroda srpskog,* Beograd 1909, 213.

similjana II. Pigafetta je bil, kot večina popotnikov, presenečen nad bogato fokloro in razkošno nošo žensk v okolici Pirota.

Dekleta, katerih nošo opisuje, »so bila lepa. Ker je bila tisti dan nedelja, niso bila zaposlena. Plesala so naokoli in praznovala, vendar so vselej zahtevala denar. Med seboj tekmujoče tri ali štiri pojejo, si odgovarjajo kot zbor, surovo in kmečko petje, dve po dve se drže za roko. Ena je imela na glavi neke vrste klobuk ali kapo, ki je imela vrh v obliki jadra, ta je oponašala moškega, a druga žensko in ko tako plešejo vselej gredoč druga proti drugi nasprotno. Sprva plešejo zelo počasi, potem pa po malem pospešujejo korak in končno skačejo. Pri tem vselej slede svojemu petju, ki tudi sorazmerno narašča, tako da na koncu vpijejo; sicer pa, kakršen je ples, takšno je tudi petje, divje in surovo.«[67]

Domnevamo, da gre tu za pomladno obredni ples, verjetno za »lazarice«, kolednice ob sv. Lazarju. To potrjuje tudi podatek, da se je misija mudila v vasi Klisurica 4. aprila. V Lazarjevem obredu sodeluje še danes šest do osem deklet, ki se delijo na plesalke in pevke. Pevke si stoje nasproti po dve in dve, medtem ko med njimi plesalke plešejo; in ko odpojejo, jim gospodar, kateremu so pele, dâ »jajce, nekoliko volne ali moke, kar ima kdo pač rad in hoče.«[68] Potopiscu ta običaj vsekakor ni bil znan in zato misli, da so si dekleta s plesanjem služila denar.

Podoben opis verjetno istega običaja nam je zapustil *Pierre Lescalopier*. Mudil se je v Klisurici sedem let za Pigafetto, tudi spomladi, in sicer 27. marca. Prišlo je nekaj deklet, »da bi pred nami izvedla plese in bi jim dali denar. Nakitila so se kot neveste in si pritrdila na glavo krožnik, okrog katerega so bila peresa raznih barv. Plesala so po dve skupaj, druga nasproti drugi, in si počasi izmenjavala mesta druga z drugo; na koncu so pospešila ritem, skakala in udarjala z nogami v taktu po zemlji. Spremljali so jih štirje muzikanti, ki so se držali po dva in dva in si odgovarjali z isto pesmijo.«[69] Za razliko od svojega predhodnika piše Francoz Lescalopier, da so ples deklet spremljali štiri piskači, ki so se, kot tudi pevke v Pigafettinem opisu, držali po dva in dva in si med seboj odgovarjali, pospešujoč svoje igranje oziroma petje in ples. Antifonalno petje in postopno pospeševanje med izvajanjem je sploh značilnost ljudskega obrednega petja, igranja in plesa, kar še danes lahko slišimo in vidimo v vaseh, ki so ohranila tradicijo.

Kot pravi Jakob Betzek, »je pri Srbih navada, da zaročencu, kadar se ženi, napravi zaročenka venec iz raznovrstnega cvetja, ki ga tudi ona nosi, čez glavo pa ima pajčolan, tako da tistega dne ni videti njenega obraza. Ko zaročenec vodi zaročenko, ji priveže okrog pasu brisačo, če pa je boljši človek, jo ji da v roko, gre naprej in vodi zaročenko za sabo. Ko plešejo, se jih več ulovi med seboj za roke, napravijo krog in plešejo okoli.«[70] Kolo je bilo in je ostalo priljubljen ljudski ples v Srbiji, ti veseli svatje

---

67 Matković P., *ibidem*, potopis A. Pigafette (1567—68), Rad JAZU št. 100, 1890, 123.

68 Vasiljević M., *Narodne melodije leskovačkega kraja*, Beograd, 1960, 31.

69 Šamić M., *ibidem*, 354—355; Samardžić R., *ibidem*, 136.

70 Matković P., *ibidem*, potopis J. Betzeka (1564—73), Rad JAZU št. 84, 1887, 88—89.

pa so morda plesali ob spremljavi zvončkov, bobnov in piščali, tako kot tisti, ki jih je M. Besolt srečal v Jagoni leta 1584.[71]

Omenjeni pisci dajejo koristne podatke o ljudskih glasbilih, instrumentalnih skupinah, običajih in obredjih za čas od XVI. do XVIII. stoletja. Podobnost z običaji in obredi, kot so ti bili v XIX. stoletju ali so še danes v posameznih krajih Srbije in Balkanskega polotoka, potrjuje zelo počasno spreminjanje in hkrati zakoreninjeno tradicijo. Ker je glasba neločljivi del ljudskih obredov, lahko domnevamo, da je tudi ona zadržala mnogo podobnosti s petjem in plesom, kakršnega so videli oziroma slišali člani tujih misij na potovanjih skozi balkanske dežele. V prid tej trditvi govori med drugim zapis žalostinke iz leta 1555, ki je po vsebini podobna današnjim, nadalje antifonalno petje kolednic ob sv. Lazarju in deklet na vaškem proščenju kot tudi obredni ples v kolu ali v parih ob instrumentalni spremljavi ali petju s karakterističnim pospeševanjem ritma. Vse to je ohranjeno do danes v naši glasbeni folklori, vprašanje je samo, kolikšne so bile spremembe v ustni tradiciji skozi pretekla stoletja.

SUMMARY

This article is a continuation of the text printed in Arti Musices No. 4, 1973, under the same title. This chapter attempts to discuss information about the folk music and different customs in Balkan countries from the 15th to the 18th century. Important data are found in about two hundred documents — travelogues, daries and the other papers — written by Western delegates during their diplomatic travels through the Balkans.

The information concerns: 1. Folk music instruments and instrumental groups, used on various occasions; seventeen different instruments were mentioned; 2. Folk dances — the Serbian kolo, a soldiers' dance with swords, religious dances of the Muslim dervishi and the popular dance lindjo from the outskirts of Dubrovnik; 3. Different customs which include folk singing and dancing — funeral customs, commemoration of the dead at Pentecost, wedding rituals, spring customs for St. Lazar's Saturday and the Patron Saint's Day of villages.

These documents help to reconstruct a picture of popular and folk music in Serbia during the Turkish occupation. According to descriptions in the various sources discussed, folk music instruments, dances and customs are very similar to those still alive in the Balkan countries. Consequently, it has been possible to reach the conclusion that changes in folk tradition have not been rapid.

[71] Prim. str. 6.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XI, LJUBLJANA 1975

UDK 784.15"15":781.6

APPARIRAN PER ME LE STELL' IN CIELO VON O. DI LASSO UND J. SKJAVETIĆ (SCHIAVETTO) STILKRITISCHER VERGLEICH

Koraljka Kos (Zagreb)

Die Texte der beiden erhaltenen Madrigale des kroatischen Komponisten Julije Skjavetić (Giulio Schiavetto)[1] wurden auch von zwei großen Meistern der Renaissance vertont: *Era il bel viso suo* von C. da Rore[2] und *Appariran per me le stell' in cielo* von O. di Lasso. Da das Madrigal des 16 Jhs. wesentlich vom Verhältnis Text - Musik gekennzeichnet ist, bietet uns ein Vergleich jener Werke, die auf dieselbe literarische Vorlage zurückgreifen, die Möglichkeit, besondere Merkmale der persönlichen Ausdrucksweise einzelner Meister zu erfassen. Ein solcher Vergleich kann auch zeigen, wie breit und mannigfaltig die Ausdrucksmöglichkeiten waren, die innerhalb des allgemeinen Vokabulars der Renaissance-Polyphonie den Komponisten zur Verfügung standen, und wie auch in verhältnismäßig knappen Zeitabschnitten die deskriptiv-malerischen und subjektiven Tendenzen der Madrigalkunst durch Wortausdeutung und Hervorhebung der Einzelheiten immer intensiver verwendet wurden.

Lassos *Appariran per me le stell' in cielo* gehört zu seinen frühen Madrigalen, die während seines Aufenthaltes in Rom, vermutlich zwischen

---

[1] Plamenac D., *O hrvatskoj muzici u vrijeme renesanse* (Die kroatische Musik in der Renaissance), Hrvatska revija IX, 1936, 145—150; id., *Music of the 16th and 17th Centuries in Dalmatia,* Papers read at the International Congress of Musicology, New York 1944, 21—51; id., *Music in the Adriatic Coastal Areas of the Southern Slavs,* in Reese G., *Music in the Renaissance,* New York 1954, 757—762; *Julije Skjavetić (Giulio Schiavetto), Četiri moteta u 5 i 6 glasova* (Julije Skjavetić (Giulio Schiavetto), Vier Motetten zu 5 und 6 Stimmen), hrsg. von D. Plamenac, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (Jugoslawische Akademie der Wissenschaften und Künste), Zagreb 1974. — *Hrvatski skladatelji XVI stoljeća* (Die kroatischen Komponisten des XVI Jhs), hrsg. von L. Županović, Udruženje kompozitora Hrvatske (Verband der Komponisten Kroatiens), Zagreb 1970; *Iz renesanse u barok* (Aus der Renaissance ins Barock), hrsg. von L. Županović, Društvo hrvatskih skladatelja (Verband der kroatischen Komponisten), Zagreb 1971. — Skjavetićs Sammlung *Madrigali a quatro et a cinque voci Nuouamente composti,* Venezia 1563, ist leider nicht vollständig erhalten (es fehlen die Stimmen des Quintus und Bassus).

[2] In: *Di Cipriano et Annibale madrigali a quatro voci insieme altri eccelenti autori novamente con ogni diligentia stampati et dati in luce. Libro quinto.* Venezia, A. Gardano, 1651. RISM 1651[15].

Herbst 1552 und Frühjahr 1554, entstanden sind. Eine genaue Datierung einzelner Madrigale aus dieser Zeit ist, wie der Lasso-Forscher W. Boetticher vermutet, unmöglich. Da sie aber erst in der Antwerpener und Münchener Zeit veröffentlicht wurden, sind Bearbeitungen nicht ausgeschlossen.[3] Unser Madrigal wurde zum ersten Mal bei V. Dorico, Rom 1560, gedruckt[4], in einer Ausgabe, die den erweiterten Nachdruck der ersten publizierten Sammlung Lassos vierstimmiger Madrigale, Chansons und Motetten darstellt (T. Susato, 1555).[5] Die gleiche Ausgabe wie bei Dorico erschien im Jahre 1560 auch in Venedig bei Gardano. Skjavetić hatte also mehrere Möglichkeiten mit den Madrigalen Lassos, darunter auch mit *Appariran per me le stell' in cielo,* in Berührung zu kommen. Sein eigenes fünfstimmiges Madrigal auf denselben Text ist uns aus dem Sammeldruck *I dolci et harmoniosi concetti,* libro II, Venedig 1562,[6] bekannt. Wir dürfen annehmen, daß es zwischen 1560 und 1562 komponiert wurde, also nach der Veröffentlichung von Lassos gleichnamigen Werk. Es besteht nämlich — außer derselben Textvorlage, die ja auch zufällig sein könnte — noch ein anderes Bindeglied, das die Madrigale von Lasso und Skjavetić in ein tieferes gegenseitiges Verhältnis stellt. Während die Wahl eines gleichen dichterischen Werkes auf analogen Vorstellungen und Forderungen der Komponisten hinsichtlich der poetischen Vorlage beruht, nämlich möglichst kontrastreiche, musikalische, malerische und metaphernreiche Gebilde zu entfalten, deutet ein anderes besonderes Merkmal in Skjavetićs Madrigal darauf hin, daß er Lassos Werk gekannt und geschätzt hat. Von diesem Punkt werden auch unsere vergleichenden Betrachtungen beider Madrigale ausgehen.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Exordien beider Madrigale zeigt, daß der Anfangs-*soggetto* bei Lasso und Skjavetić derselbe ist.[7] Es handelt sich offensichtlich um ein Huldigungszitat, das der kroatische Meister dem großen Lasso gewidment hat. Solche Zitate sind in der Musik des 16. Jhs. durchaus üblich und können auf Schul-Zusammenhänge hindeuten oder den wachsenden Ruhm eines Komponisten widerspiegeln.[8] Daß es sich

---

[3] Alle quellenkritische Angaben nach: Boetticher W., *Orlando di Lasso und seine Zeit,* Kassel 1958, 80.

[4] *Il primo libro delli madrigali d'Orlando di Lassus et altri eccelenti musici a quatro voci,* Roma, V. Dorico, 1560. RISM 1560[18]. — Die folgenden Analysen und Notenbeispiele fußen auf der Neuausgabe des Madrigals, in: *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke,* Bd. VIII, *Madrigale, vierter Teil,* hrsg. von A. Sandberger, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894—1927.

[5] *D'Orlando di Lassus il primo libro dove si contengono madrigali vilanesce canzoni francesi e motetti a quattro uoci nuoamente impressi,* Antwerpen, T. Susato, 1555.

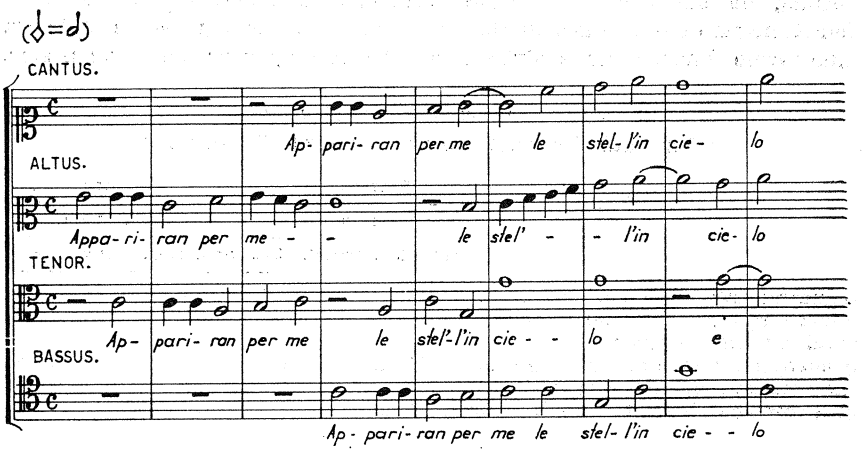
[6] *I dolci et harmoniosi concetti fatti da diversi eccellentissimi musici sopra varii soggeti, a cinque voci, libro secondo. Novamente insieme raccolti & posti in luce,* Venezia, G. Scotto, 1562. RISM 1562[6].

[7] Wolfgang Boetticher hat zuerst darauf hingewiesen. S. *op. cit.,* 98, Anm. 62. Die folgenden Analysen und Notenbeispiele fußen auf der Neuausgabe des Madriagls in: *Iz renesanse u barok,* hrsg. von L. Županović, Zagreb 1971.

[8] Meier B., Melodiezitate in der Musik des 16. Jahrhunderts, *Tijdschrift van de Vereniging voor nederlandse Muziekgeschiedenis,* XX — 1, 2, Amsterdam 1964/65, 1—19.

im Falle von Skjavetić tatsächlich um ein Huldigungszitat handelt, und nicht um eine Kopie oder Imitation des Lasso-Werkes, beweist der weitere, ganz verschiedene Verlauf beider Madrigale. Mehr noch: Skjavetićs Verto-

O. di Lasso, GA, VIII, 27
(Hrsg. A. Sandberger)



J. Skjavetić, T. 1—5
(Hrsg. L. Županović)

nung des gewählten Textes zeigt einen ausgesprochen persönlichen Standpunkt, eine vom Grund auf verschiedene Deutung der poetischen Vorlage. Es stehen also zwei grundlegend verschiedene, selbständige

Sätze zur Betrachtung vor, ein jeder als Sinnbild einer anderen Seite der mehrschichtigen Welt der Renaissance-Polyphonie.

Der Text der beiden Werke ist ein typischer petrarkistischer reimloser *endecasillabo*, ein sechszeiliges Madrigal im engeren Sinne. Es ist möglich, daß der Verfasser dieses allegorischen Naturbildes auch Lasso selbst ist.[9] Die Metaphern dieser knappen und geistvollen Liebes- und Sehnsuchtsäusserung, die klanglichen Werte der dunklen und hellen Vokale, die scharfen Kontraste der poetischen Bilder — alles das bot den beiden Meistern eine ideale Vorlage zur schöpferischen Entfaltung ihrer Madrigalsprache.

Appariran per me le stell' in cielo
(Text und Übersicht der wichtigsten Kadenzen)[10]

	Skjavetić		Lasso	
	7. modo		11. modo	
	regul. Kad.	irregul. Kad.	regul. Kad.	irregul. Kad.
Appariran per me le stell' in cielo			I (c)	
e non sara più per le valli nebbia,			I (c)	
verdi e fioriti torneran i campi,		VI (e)	V (g)	
quando giunto saro dal mio bel sole,	V (d)	II (a)		VI (a)/VI (a)
che scacciarà gli vent' e la gran pioggia		IV (c)	V (g)	
qual sovente m'han fatt' in mar fortuna.	I (g)		I (c)	

Die noch im Mittelalter verwurzelte Funktion der einzelnen Modi, den Grundaffekt eines Textes auszudrücken, wird im Renaissance-Madrigal manchmal dadurch abgeschwächt, daß bestimmte Texte oft mehrere Affekte enthalten, und darum auch die Wahl verschiedener Modi ermöglichen.[11] Im Allgemeinen zeigt aber die Untersuchung text - gleicher Werke, daß sich die Komponisten meißtens doch für gleiche oder im Charakter ähnliche Modi entscheiden. Das ist auch bei *Appariran per me le stell' in cielo* der Fall. Ambitus, Finalis, Schlüsselung[12] und Kadenzplan der beiden, in unsere

[9] Boetticher W., *op. cit.*, 89.

[10] Wir gründen die folgenden Betrachtungen über die Rolle der Kadenz in den Madrigalen *Appariran per me le stell' in cielo* von O. di Lasso und J. Skjavetić auf Zarlinos Auffassung der Kadenz. Vgl. S. Hermelinck, *Über Zarlinos Kadenzbegriff*, Scritti in onore di Luigi Ronga, Milano 1973, 253—273. Zur Fragen der Kadenzen und Tonarten in der klassischen Vokalpolyphonie vgl. auch: Schmalzriedt S., *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1), und besonders das grundlegende Werk von B. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.

[11] Meier B., *op. cit., 385.*

[12] Ein Vergleich der Stimmumfänge und Schlüsselungen beider Madrigale zeigt, wie Skjavetićs fünfstimmiges Madrigal aus Lassos vierstimmigen Satz entstand. Die Stimmumfänge und Schlüsselungen beider Madrigale lassen eine fast völlige Übereinstimmung deutlich werden, wenn man die vier unteren Stimmen bei Skjavetić und Lassos Stimmen gegenüberstellt. Das kommt ganz deutlich hervor, wenn man den Quintus (der in der Ausgabe von L. Županović zwischen dem Altus und Tenor liegt) in seine natürliche Lage — zwischen den Cantus und Altus — zu setzen versucht. Eine solche Disposition der Stimmen ergibt dann auch ein mit dem Exordium von Lassos Madrigal fast übereinstimmendes Satzbild, wobei der Cantus bei Skjavetić die hinzugefügte Stimme zu sein scheint.

Betrachtung einbezogenen Madrigale zeigen, daß sich Lasso für den 11. (Jonischen) und Skjavetić für den 7. (Mixolydischen) Modus entschieden haben. Beide Komponisten haben also heitere, helle, dur-nahe Modi gewählt, um so den Grundaffekt des Textes darzustellen: Hoffnung auf das nahende Liebesglück.

Obwohl das Kopfthema in Skjavetićs Madrigal ein notengetreues Melodiezitat aus Lassos *Appariran* ... entfaltet, wobei auch die Disposition der eintrenden Stimmen ein analoges Satzbild ergibt,[13] hat der kroatische Komponist den Modus des Lasso-Werkes nicht übernommen. Wie Bernhard Meier betont, ist die Übernahme einer bestimmten Melodiewendung nicht unbedingt mit der Beibehaltung des Modus verbunden. Der Grundcharakter des neuen Modus wird indessen durch den spezifischen Charakter der zitierten Wendung mehr oder weniger abgeschwächt.[14] Und das ist auch der Fall in Skjavetićs Werk, das bis zur letzten Kadenz auf der Finalis *g* nicht ausdrücklich die Eigenschaften der Mixolydischen Tonart ausdrückt: der zwischen Jonisch und Mixolydisch schwebende Anfang des Madrigals, der lange ohne Kadenz verläuft, das Überwiegen der sogenannten irregulären Kadenzen auf den Nebenstufen (die ja den Grundcharakter eines

---

Es ist auch charakteristisch, daß der Quintus (nach der Ausgabe von L. Županović) nicht mit demselben Schlüssel notiert ist, wie der Altus, den er zu verdoppeln scheint, was der üblichen Praxis der Zeit widerspricht. Übrigens scheint diese ungewöhnliche Schlüsselung auf eine von der Norm abweichede Disposition der Stimmen hinzudeuten.

Skjavetić (nach der zitierten Ausgabe)			Skjavetić (Vorschlag einer anderen Disposition			Lasso		
Finalis: g			Finalis: g			Finalis: c		
Stimme	Schlüsselung	Umfang	Stimme	Schlüsselung (Hoch)	Umfang	Stimme	Schlüsselung (Tief)	Umfang
C	$G\bar{2}$	g' - g"	C	$G\bar{2}$	g' - g"			
A	$C\bar{2}$	a - c"	Q (=A_1)	C_1	c' - e"	C	C_1	c' - f"
Q	C_1	c' - e"	A	$C\bar{2}$	a - c"	A	C_2	g - c"
T	$C\bar{3}$	g - g' (dazu einmal f)	T	$C\bar{3}$	g - g' (dazu einmal f)	T	C_3	g - a'
B	$F\bar{3}$	c - d' (dazu einmal G)	B	$F\bar{3}$	c - d' (dazu einmal G)	B	C_4	c - g'

[13] Nach der vorgeschlagenen Disposition der Stimmen (s. Anm. 12) ergibt sich ein identisches Satzbild im Exordium der beiden Madrigale:

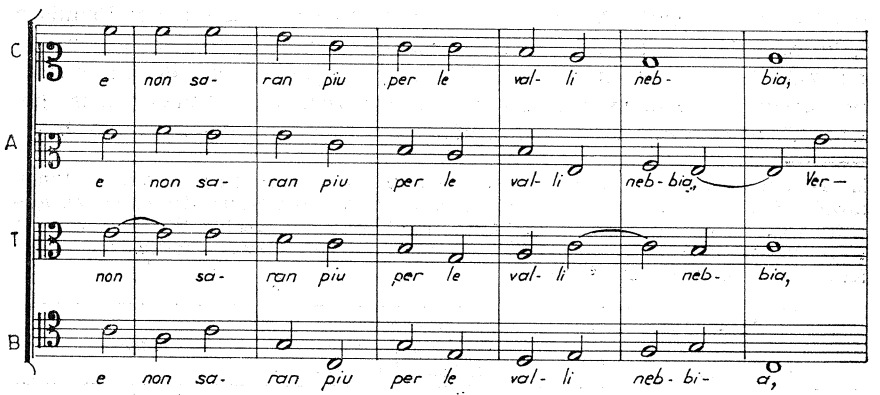
Lasso *Skjavetić*

[14] Meier B., *Melodiezitate* ..., 5.

Modus abschwächen), und die plagale Wendung am Ende, wo die Finalis *g,* noch bevor sie als endgültiger Ruhepunkt erreicht wird, durch ostinatoähnliche Figuren umspielt wird, alles das weist darauf hin, daß Skjavetić erst allmählich die Eigenart des Mixolydischen Modus (eigentlich seit der Kadenz auf der V Stufe bei den Worten *dal mio bel sole)* zum Ausdruck zu bringen vermag. So erscheinen beide Madrigale, durch den Anfang eng verbunden, wie zwei aus einer gemeinsamen Wurzel treibende und sich allmählich voneinander trennende Gewächse.

Lassos Madrigal verläuft ohne extreme Notenwerte und — besonders in seiner ersten Hälfte — oft in betont einfachem syllabischem N o t e - g e g e n - N o t e - S a t z . Die »Homophonie« ist besonders eindrucksvoll mit der fallenden Bewegung im zweiten Abschnitt *e non sara più per le valli neb-*

O. di Lasso, GA, VIII, 27



bia verbunden. Palestrinianisch verklärte, durchsichtige Polyphonie kennzeichnet die ganze erste Hälfte des Madrigals, das erst im zweiten Teil (bei dem Text *che scacciara)* durch zunehmende Bewegung und Überwiegen kleinerer Notenwerte, durch engere Imitation und mehrfache Textwiederholung zur effektvollen Steigerung und Endpointe geführt wird.

Lasso entfaltet die zwei ersten *soggetti* seines Madrigals auf der charakteristischen rhytmischen Formel: 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 . In beiden Fällen wird das Thema zuerst in den Mittelstimmen exponiert, um dann im Bassus und Sopran zu erklingen. Die textartikulierende Rolle der Kadenzen wird in den ersten Abschnitten des Madrigals durch den Antritt neuer Themen abgeschwächt. Ohne Generalpause und ohne Textwiederholung verläuft der einheitliche, ruhige Satz bis zum Text *dal mio bel sole.* Dieser wird in eindrucksvoller melodischer Steigerung dreimal wiederholt (beim dritten Mal erreicht der Sopran mit *f''* den Höhepunkt seines Umfanges), um mit einer diminuierten Kadenz auf *a* (mit Dur-Terz *cis* im Sopran) den ersten großen Bogen des Werkes abzuschließen.

Der zweite Teil von Lassos Madrigal beginnt mit dem Text *che scacciara.* In enger Imitation wird ein bewegter, in kleinen Notenwerten konzipierter *soggeto* entfaltet, der in seiner syllabischen hüpfenden Art ma-

O. di Lasso, GA, VIII, 28

lerisch die Vorstellung des Regens und der Winde umschreibt. Ähnliche optisch-deskriptive Stellen (im breitesten Sinne) waren im ersten Teile des Madrigals durch die Begriffe *cielo* (1. Vers) und *valli* (2. Vers) hervor-

O. di Lasso, GA, VIII, 28

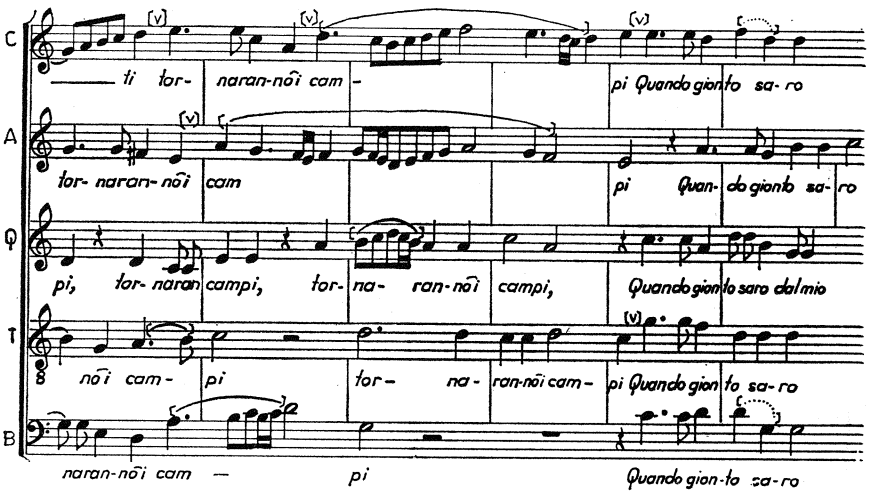
gerufen. Bei *cielo* hat Lasso die aufsteigende melodische Bewegung der Stimmen noch besonders mit einem symbolischen Oktavsprung aufwärts im Tenor gesteigert (sg. *conducimento di rettitudine*). Gleich anschließend wurde dann der ganze Satz als Sinnbild des ins Tal fallenden Nebels in ruhigen homorhythmischen Schritten in die Tiefe geführt.

Nach der bewegten Vorstellung der vertriebenen Winde und des Regens bringt der letzte Abschnitt von Lassos Werk eine dreifache Wiederholung des ganzen abschließenden Verses *qual sovente m'ha fatt' in mar fortuna.* Dieser große, einheitliche Abschnitt bringt wieder ruhigere Bewegung; die allmählich errungene Steigerung des Ausdrucks wird aber durch Verzahnung der melodischen Bögen und Dichte des Satzes bis zum Ausklang in der Schlußkadenz durchgeführt.

Indem wir nun den Aufbau von Skjavetićs *Appariran* ... mit Lassos Werk verleichen, fällt als erstes eine reicher entfaltete Kontrapunktik auf.

Der Satz ist bewegter, einheitlicher im Gesamtverlauf. Mehrfache *cadenze fuggite* oder durch neues thematisches Material abgeschwächte Kadenzen verknüpfen brückenartig einzelne Abschnitte. Eine einzige starke Kadenz erlaubt die Gliederung des Werkes in annähernd zwei gleich lange Teile: nach der breiten, ausschweifenden Melismatik in *torneran i campi* be-

J. Skjavetić, T. 12—17



ginnt bei dem Text *quando giunto saro* mit einem rhythmisch prägnanten, simultan in vier Stimmen einsetzenden *soggetto* der zweite Teil der Komposition. (Bei Lasso erleben wir also die ausdrücklichste Zaesur nach zwei Dritteln, bei Skjavetić nach einer Hälfte des Textes.)

J. Skjavetić, T. 29—31

Ein gewisser Eindruck der Kleingliedrigkeit ergibt sich bei Skjavetić aus dem mannigfaltigen Leben der Einzelheit, reicherer Melismatik und seiner Freude an optischer Anschaulichkeit. Wie auch bei Lasso werden die Vorstellungen des Himmels und der Täler durch steigende und fallende Bewegung der Melodie dargestellt, während der »große Regen« und »die Winde« eine verwandte motivische und satztechnische Deutung bekommen haben.

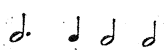
Doch auch manche andere Einzelheit des Textes hebt Skjavetić durch Wortausdeutung hervor. Breit und warm entfaltet sich die melodische Linie bei *campi* und *dal mio bel sole*. Dekorative Melismatik umspielt das Wort *fioriti*, die Bedeutung von *torneran* wird durch eine Drehbewegung nachgezeichnet, und eine breit ausholende Geste deutet auf die Stärke der *gran pioggia* (s. Beispiele 6, 7 und 8). Es ist natürlich unmöglich, allen solchen Details nachzuspüren, da die Grenze zwischen bewußter Wortausdeutung und immanent musikalischen Gesetzen der polyphonen Setzweise sehr labil ist.

Textwiederholung als formschaffendes Prinzip, das mit zunehmender Reife des Madrigals immer intensiver verwendet wird, ist bei Skjavetić viel stärker als bei Lasso vertreten. Neben den Worten *Dal mio bel sole* wiederholt Lasso nur den letzten Vers der dichterischen Vorlage, womit er sein Werk sehr sparsam und allmählich zur Schlußsteigerung führt. Dadurch folgt er der allgemein verbreiterten Praxis, daß die Wiederholung gegen das Ende des Madrigals zunimmt. Bei Skjavetić finden wir indessen mehrfache und mannigfaltige Wiederholungen kleinerer und größerer Textabschnitte in fast allen Teilen des Madrigals. Auf verschiedene Weise zwischen den einzelnen Stimmen verteilt, beleben sie die Textur, und durch Verzahnung verschiedener *soggetti* rufen sie den Eindruck lebhafter Bewegung und rhythmisch-melodischer Mehrschichtigkeit hervor. So verläuft

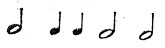
J. Skjavetić, T. 10—12

sein Madrigal in einer ziemlich einheitlichen Stimmung, ohne eigentliche Steigerung und auffallende Gliederung in kontrastierende Abschnitte (abgesehen vom erwähntem Einschnitt in der Mitte der Textvorlage, zwischen *torneran i campi* und *quando giunto saro*, der auch das Ganze des Madrigals in zwei ungefähr gleich lange Hälften verteilt). Innerhalb des Satzgefüges wird aber eine kontrastreiche Textur erzeugt. Feinste Schattierungen kontrapunktischer Technik — Dichte und Durchsichtigkeit des Satzes, wechselnde Funktionen einzelner Stimmen, Verknüpfung von syllabischen und melismatischen Partien, *cadenze fuggite* und kombinierte Kadenzen, die aus rhythmischen Verschiebungen zwischen zwei oder drei »verzahnten« Stimmpaaren resultieren, — alles das sind Mittel, mit denen Skjavetić die emotionellen, malerischen und klanglichen Bereiche des Textes musikalisch ausdrückt. (Vgl. Notenbeispiel auf S. 25.)

Daß ein Text auch in verschiedenen Vertonungen durch seine Deklamationseigenschaften zu übereinstimmenden rhythmischen, manchmal auch melodischen Gebilden führen kann, beweisen einige Einzelheiten aus den beiden Vertonungen von *Appariran per me le stell' in cielo:*



quando giunto (Lasso, T. 24 u. weiter; Skjavetić, T. 16)



verdi e fioriti (Lasso, T. 19, Sopran; Skjavetić, T. 10, Tenor).

Acht bis höchstens zehn Jahre trennen die Entstehung der beiden gleichnamigen Madrigale von Lasso und Skjavetić. Beide wurden in den frühen Jahren der klassischen Reife dieser Gattung komponiert (1550—1580). Und doch zeigen beide Werke wesentliche Unterschiede. Diese sind aber nicht eine Folge gegensätzlicher stilistischer Tendenzen, sondern das Resultat grundlegend verschiedener persönlicher Auffassung und Ausdrucksweise. Bei Lasso erwächst die Gesamtheit des Madrigals aus dem Grundcharakter der Textvorlage: ihre stille Heiterkeit spiegelt sich im breiten Atem, ruhiger rhythmischer Pulsierung und heller Klanglichkeit der Musik wider. Skjavetić dagegen ist ein Miniaturist: mit Freude hebt er Einzelheiten der Dichtung aus dem Kontext heraus und kleidet die Verse in ein reiches, fast überladenes kontrapunktisches Gewebe. Lassos Werk ruft den Eindruck hervor, als ob der junge Meister aus der Fülle der ihm zur Verfügung stehenden oder nur erahnten Möglichkeiten nur einiges in bewußter Auswahl heraushole. Skjavetić aber scheint sein ganzes Können, seine ganze Ausdruckskraft ins Spiel zu werfen. Vielleicht dürfte ein solcher Gedanke auch den Ansatz zum Werturteil über die beiden Kompositionen geben.

POVZETEK

Glede na to, da je struktura renesančnega madrigala v veliki meri določena z odnosom med tekstom in glasbo, omogoča primerjava dveh ali več del na isti tekst dragoceno možnost odkrivanja osebnega izraza posameznih skladateljev.

V pričujočem prispevku sta analizirana in primerjana dva madrigala, ki sta bila komponirana na isti tekst na začetku klasične dobe v razvijanju te kompozicijske vrste. Lassova skladba je nastala med leti 1552 in 1554 (prvič objavljena 1560), Skjavetićeva pa je bila objavljena leta 1562.

Predloga Appariran per me le stell' in cielo, na katero sta bila komponirana oba madrigala, je tipično petrarkistična alegorična slika v enajstercu, bogata na metaforah in izrazitih muzikabilnih kvalitetah. Lasso in Skjavetić sta pristopila k temu tekstu na bistveno različen način. Na temelju istih značilnosti renesančne polifonije je vsak od njiju ustvaril izrazito oseben glasbeni korelat pesnitve.

Čeravno je Skjavetić na začetku svojega madrigala prinesel melodični citat v čast velikemu mojstru, je nadaljnji potek njegove skladbe popolnoma različen od Lassove. O tem ne govorijo samo modus in kadence, ampak tudi tekstura in formalna zasnova njegovega madrigala. Medtem ko se Lassova glasba giblje brez ekstremnih notnih vrednosti, s pogosto rabo silabičnosti in sloga nota proti noti, z zmerno rabo ponavljanja in redkih primerov deskriptivniosti, pa je Skjavetić v svojem madrigalu razvil bogat kontrapunktični slog, ki ga označujejo komplicirana ponavljanja manjših ali večjih delov teksta, mojstrska raba kadenc, kontrastiranje med bujno melizmatiko in silabičnostjo kot nasprotjema med posameznimi vrstami gibanja. Lassova skladba rase v širokem loku k zaključku in deluje kot vedra, lahkotna slika, nastala iz splošne atmosfere teksta, Skjavetić pa je s fino igro detajlov oživel slikovite, emocionalne in zvočne plasti poetične predolge.

UDK 92 Reicha A. J.

ANTOINE JOSEPH REICHA, AMI DE JEUNESSE DE L. VAN BEETHOVEN

Jiří Vysloužil (Brno)

La personnalité et l'oeuvre d'A. J. Reicha (né le 26 février 1770 à Prague, mort le 28 mai 1836 à Paris), musicien d'origine tchèque, émigré à Paris, ne peuvent être mieux caractérisées typologiquement que sous l'aspect que nous avons évoqué dans notre titre. En effet, A. J. Reicha, neveu et élève du célèbre compositeur tchèque Joseph Reicha (1752—1795), violoncelliste et directeur d'un opéra de cour, a vraiment mérité ce titre d'ami, car il a été dans les années 1785—1792 le compagnon de Beethoven. Tous les deux sont nés la même année (1770) et ils ont commencé leur carrière dans la même ville (Bonn), comme élèves des mêmes maîtres de musique (Joseph Reicha, pour A. J. Reicha il n'est pas certain qu'il ait été l'élève de Ch. H. Neefe); ils ont ensuite été membres de l'orchestre et du choeur de la chapelle de l'Electeur et de l'orchestre du théâtre de Bonn et ils ont été tous les deux étudiants à l'Université de Bonn qui venait d'être fondée.[1] Les données concernant ces premières années d'études et d'activités communes nous sont fournies par l'autobiographie de A. J. Reicha (ed. J. Vysloužil sous le titre Notes sur Antoine Reicha, Brno 1970), où en parlant de ses études Reicha ne nomme pas directement Beethoven, mais rappelle cette amitié par la phrase suivante: »Les élèves qui y (c'est-à-dire à l'Université de Bonn, note J. V.) firent des progrès marquants furent mes amis«.[2]

Une amitié d'études et de carrière artistique durant plusieurs années représente sûrement une phase importante pour la vie des deux artistes surtout pour A. J. Reicha. Le seul fait qu'A. J. Reicha ait fait partie des amis de Beethoven a rehaussé la biographie d'A. J. Reicha et l'a classé dans la galerie des compositeurs connus de la fin du 18ème et du début du 19ème siècle. Les années communes que Beethoven et Reicha passè-

[1] A. J. Reicha a été immatriculé à l'Université de Bonn en même temps que L. van Beethoven et K. Kügel le 14 Mai 1789 et il suivait avec eux les cours sur la philosophie de Kant, sur la poésie lyrique, la métaphysique, sur la littérature et l'éthique grecques, comparer L. Schiedermair, *Der junge Beethoven, Leipzig* 1925, p. 195—196. A. Reicha était lié d'amitié avec L. van Beethoven de 1785 jusqu'à la fin d'octobre 1792, en 1802 ils se sont de nouveau rencontrés à Vienne.

[2] L'oeuvre citée page 16. Notes sur Antoine Reicha citent le nom de Beethoven jusqu'à la page 18.

rent à Bonn ont eu leur intérêt plus tard dans l'historiographie musicale. A. W. Thayer, Ernst Bücken et Ludwig Schiedermair qui ont consacré une monographie aux années de jeunesse de Beethoven[3] ont les mêmes vues sur A. J. Reicha (Schiedermair en plus avec Joseph Reicha). Ce sont eux qui sont les auteurs des premières études monographiques rédigées scientifiquement. Ils y ont surtout mis l'accent sur les faits biographiques, sur l'apport théorique d'A. J. Reicha et ont jugé beaucoup plus sobrement l'étendue de son activité de compositeur. Schiedermair et surtout ensuite Bücken ont indirectement contribué à créer une fausse idée sur A. J. Reicha comme étant d'abord un théoricien et en second lieu un compositeur. Dans le Riemann Musik-Lexikon (Personenteil L-Z, 1961, p. 479) par exemple, A. J. Reicha est classé comme: »französischer Musiktheoretiker und Komponist tschechischer Geburt«[4], jugement semblabe à celui de J. F. Fétis (ibid. Personenteil A-K, 1959, p. 505) qui le nomme »belgischer Musikforscher und Komponist«.

Le fait que le nom d'A. J. Reicha s'est trouvé lié avec celui de Beethoven a sans doute avantagé Reicha d'une part, mais d'autre part, face à ce titan musical que fut Beethoven, A. J. Reicha s'est trouvé dans la position peu enviable d'un compositeur satellite d'un grand maître. Les jugements qui classent A. J. Reicha, auteur de plusieurs centaines d'oeuvres de tous genres et formes,[5] seulement ou surtout comme un théoricien de la musique ou qui minimisent les facteurs les plus progressistes de son apport de créateur et de compositeur ne font, à notre avis, que repousser injustement son importance de compositeur à la périphérie de l'évolution de la musique classique et des débuts du romantisme.

Cette fausse idée a pu provenir de la comparaison avec Beethoven qui, lui, n'a écrit aucune oeuvre théorique, alors que »la liste des oeuvres« de A. J. Reicha comporte à côté des oeuvres musicales, des traités théoriques importants comme: Art du compositeur dramatique au cours complet de composition vocale, divisé en quatre parties et accompagné d'un volume de planches (1833, traduction allemande 1835), Traité de haute composition, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie (1824, 1826, traduction allemande 1834), Ueber das neue Fugensystem, als Zusatz zu 36 Fugues composées d'après un nouveau

---

[3] L'oeuvre citée de Thayer, Schiedermair et celle de E. Bücken *Beethoven und Anton Reicha,* in: Die Musik XII — 1913, 2. Märzheft, p. 431—435 et *Anton Reicha als Theoretiker,* in: Zeitschrift für Musikwissenschaft II-1919/20, p. 156—170.

[4] Une attention suffisante n'est pas consacrée à l'oeuvre de composition d'A. J. Reicha dans la 1ere monographie complète de Maurice Emmanuel, *Antonin Reicha, biographie critique,* Paris 1937, et Olga Šotolová, Antonin Rejcha, pedagog a skladatel — »a. Rejcha pédagogue et compositeur«, in: Hudební věda 1970, WII. récemment Stephan Kunze doute même de l'apport d'A. J. Reicha dans la composition de la fugue. Comparer Anton Reichas *»Entwurf einer phrasierter Fuge«,* Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert, in: Archiv für Musikwissenschaft XV-1968, p. 289—307.

[5] Pour l'étendue de l'oeuvre d'A. J. Reicha comparer ma Liste dans l'édition citée: *Notes sur Antoine Reicha,* p. 73—85, dans laquelle nous trouvons par exemple 9 opéras, 12 symphonies, environ 20 sonates, 11 ouvertures, 25 quintettes pour instruments à vent, environ 84 fugues, 1 Requiem, 1 Te Deum et d'autres.

système pour Clavecin (1805) aj.[6] Le classement d'A. J. Reicha comme théoricien de musique a pourtant un fondement rationnel: accentuer son apport évident dans la théorie musicale (A. J. Reicha n'a vraiment pas de partenaires qui puissent lui être comparés parmi ses contemporains). J. F. Fétis a, il est vrai, dans son oeuvre Biographie universelle des musiciens ([2] 1864-VII, p. 180—181), rappelé la dépendance d'A. J. Reicha des théoriciens de musique du 18[e] siècle (F. W. Marpurg, J. Ph. Kirnberger et peut être aussi J. Mattheson). Mais A. J. Reicha n'a pas été seulement un éclectique. Son système théorique comporte plusieurs idées et éléments nouveaux et progressistes. Au moment de l'influence classique dominante de la diatonique majeure mineure dans la théorie de la mélodie et de l'harmonie, A. J. Reicha a apporté une conception dynamique dans laquelle il a introduit d'autres genres de gammes à côté des diatoniques et chromatiques, à côté des majeures et mineures et même modales (qu'on appelle liturgiques) et même à côté des gammes à demi-tons qui devaient comporter des différences d'un quart de ton des demi-tons. A. J. Reicha introduit aussi de nouveaux éléments dynamiques dans la théorie des formes et dans la phraséologie, et ainsi ouvre à la phrase musicale classique un espace dans l'utilisation des mètres musicaux impairs composés.[7]

Les traits novateurs du système théorique musical d'A. J. Reicha ont des traits spécifiques qui le classent parmi les personnalités modernes dynamiques du genre d'A. Schönberg, L. Janáček, A. Hába. En effet, dans sa théorie musicale, A. J. Reicha généralise les principes de composition de son oeuvre. Il explique dans sa théorie sur la mélodie, l'harmonie, les formes (surtout pour la fugue), dans la métrique et la rythmique ce qu'il a auparavant découvert, reconnu vrai. Même si A. J. Reicha n'avait pas écrit d'oeuvre théorique, l'historiographe de la musique devrait le reconnaître comme un compositeur créateur de nouvelles formes.

Que fut donc alors A. J. Reicha comme compositeur et quelles sont les valeurs dynamiques qui se trouvent dans son oeuvre si vaste?

A. J. Reicha a vécu et créé à la limite de deux époques de styles: le classicisme et le romantisme. Ses liens avec la première époque sont caractérisés par l'apport de la personnalité et de l'oeuvre de Joseph Haydn. Il a connu personnellement ce maître ainsi que ses oeuvres déjà lors de son séjour à Bonn (1787—1794) et à Hambourg (1794—1799). Pour A. J. Reicha, J. Haydn a sûrement représenté une des personnalités dominantes de l'"histoire de la musique, le plus grand compositeur contemporain. Ce fut peut-être justement Haydn qui a attiré A. J. Reicha à Vienne après un séjour de deux ans à Paris (1800—1802). Ce sont ses sentiments réels d'admiration qui expliquent le fait qu'il est devenu son élève à l'âge de 32 ans. Et il ne fut certainement pas un élève ordinaire. Avant de devenir

---

[6] Le traité sur la fugue est la première oeuvre théorique éditée séparément, dans le manuscrit plusieurs traités théorique sosnt restés inédits. Le traité sur la mélodie a été édité séparément dejà en 1814, le traité sur l'harmonie en 1818. Comparer Notes sur Antoine Reicha, p. 83—85.

[7] Dans la théorie de la musique, un nouveau sujet d'étude d'A. J. Reicha fut celui de la chanson populaire.

élève de J. Haydn, il avait déja édité deux symphonies (opus 41 et 42), une ouverture en do majeur opus 24, il avait composé deux opéras et de nombreuses oeuvres pour piano et autres oeuvres instrumentales (entre autres des sonates, 12 fugues pour piano, qu'il a plus tard ajoutées au volume de 36 fugues pour piano) etc. Ses études chez J. Haydn avaient plutôt, d'après ses propres paroles, le caractère de discussions sur l'art et la musique.[8] Il avait fait ses études proprement dites bien avant de connaître J. Haydn, et avait appris, probablement comme autodidacte, toutes les finesses stylistiques et de composition du style classique tel qu'il est représenté dans les symphonies de pleine maturité de J. Haydn. Les deux symphonies d'A. J. Reicha opus 41 et 42 dont nous venons de parler, composées dans les années 1799—1800, sont, ainsi que la I. symphonie en do majeur opus 21 (1799) de L. v. Beethoven, des oeuvres qui rappellent leur modèle non seulement par des traits et des divisions de forme (partie allegro avec introduction lente, partie lente, menuet, finale), mais aussi par l'esprit de leur musique. Les op. et 42. d'A. J. Reicha ne sont pas, par leur contenu, au dessous du style classique à son apogée, et classent leur auteur parmi les élèves les plus marquants de J. Haydn, avec le jeune Beethoven.

La période »classique« d'A. J. Reicha est liée à son séjour à Vienne (1802—1808). Dans cette période il a écrit plus de 50 pièces de forme et de style classiques, entre autres 4 sonates pour piano op. 43, (3), 4 sonates pour violon et piano op. 44, 55 (2), 62, 8 quatuors pour instruments à cordes op. 48 (3), 49 (3), 52, 58 et nombre d'autres pièces pour ensemble de chambre qui ont été éditées successivement, sur la recommandation de L. v. Beethoven[9] chez l'éditeur de Leipzig Breitkopf & Härtel et A. Kühnel. Aujourd'hui nous ne connaissons la plupart de ces pièces que par les vieilles éditions, des index d'éditions ou des catalogues récents. Il est resté sous la forme manuscrite 8 quintettes pour instruments à cordes, que le compositeur estimait au-dessus de tout à cause de leur »originalité et des exigences techniques«. (Notes, p. 28). Dans les années 1808—1809, apparurent quatre nouvelles symphonies (plus tard complétées par six autres). Ces pièces aussi sont restées dans les archives, la plupart dans la Bibliothèque de Paris où elles attendent de reparaître au jour.

Pour l'historiographe de la musique, cette riche moisson des années 1802 à 1818 représente une preuve indiscutable de son appartenance à »l'école classique« viennoise qui a atteint le sommet de sa renommée avec Haydn, Mozart et Beethoven. Mais celle-ci a été préparée par des générations de compositeurs tchèques émigrés à Mannheim (J. V. Stamic), en Souabe à Marbourg Oettingen-Wallerstein et à Bonn (J. Reicha), à Berlin et ailleurs en Allemagne (František et Jiří Benda) etc.[10] A. J. Reicha s'est

---

[8] Comp. Notes sur Antoine Reicha, p. 24.

[9] La lettre de L. van Beethoven à l'éditeur Härtl (22. 1. 1803) dans laquelle il recommande d'éditer les oeuvres d'A. J. Reicha qui sont »auch recht schön . . .« und . . . »recht fleißig gearbeitet«. L'oeuvre citée de Thayer, II. p. 616.

[10] A cause de cela nous ne comprenons pas A. J. Reicha comme un compositeur émigré de la branche parisienne (française) comme nous le lisons chez Vladimír Helfert *Česká moderní hudba* — »La musique tchèque moderne«,

réclamé de cette école même après s'être définitivement installé à Paris et après avoir fusionné avec le milieu culturel français.[11] L'ensemble des 25 quintettes pour instruments à vent, composés de 1811 à 1820 et publiés chez l'éditeur Janet et Co à Paris, en quatre fascicules op. 88, 91, 100 (le premier en date de tous les quintettes en fa de 1811 est resté manuscrit et se trouve à Bibliothèque Universitaire de Prague) représentent par leur contenu les valeurs dominantes du »classicisme« d'A. J. Reicha. D'ailleurs, dans ces quintettes pour instruments à vent, il ne dépasse pas l'horizon du classicisme musical de Haydn et de Mozart. Ces oeuvres gardent pour fond le modèle de la sonate-symphonie, plus précisément de la sonate-quatuor de Haydn. Néanmoins nous pouvons indiquer comme une certaine nouveauté de ces oeuvres la modification du modèle classique dans les pièces pour ensemble de chambre à cinq voix et techniquement l'accord idéal des instruments à vent que la littérature musicale ne connaissait pas avant A. J. Reicha.[12]

A. J. Reicha n'a donc pas été seulement un satellite éclectique de »l'école classique« viennoise. Il a contribué à sa diversité de genres et à la formation de son style par de nombreuses oeuvres, parmi lesquelles les quintettes pour instruments à vent lui ont assuré une place importante dans l'histoire de la musique. Ces oeuvres seules suffiraient à le classer comme un compositeur remarquable. Il est avec Jan Ladislav Dusík (1760—1812) une des personnalités éminentes de la troisième et dernière vague de l'émigration tchèque musicale,[13] contemporaine de l'école de V. J. Tomášek (J. H. Voříšek, F. M. Kníže) et des compositeurs de la Věnec Zběrň Vlastenských — »Couronne des chants patriotiques« (František Škroup) qui ont jeté les bases de la musique nationale tchèque.

Les bases du style classique et les formes musicales de l'oeuvre d' A. J. Reicha n'épuisent pas le contenu et le dynamisme de sa composition.

Olomouc 1936, p. 172 et après lui surtout chez Jan Racek, *Česká hudba* — »La musique tchèque«, Praha 1958, p. 60, mais comme un des représentants caractéristiques de l'époque classique viennoise.

[11] Entre autres comme un compositeur d'opéras sur des textes français, comme un auteur de traités théoriques écrits dans un français parfait, aussi bien que comme professeur au Conservatoire de Paris. Pour cela comparer Jiří Vysloužil, *Antonín Rejcha und die tschechische Musik*, in: SPFFBU H7, Series musicologica Brno 1972, p. 53—62. Pour Fétis A. J. Reicha n'a jamais cessé d'être un représentant de l'école allemande. Derrière cette conception nous devons chercher un phénomène musical dont la substance est formée par des caractères et des particularités du nom et de notion (Germania) c'est-à-dire l'Allemagne — le pays de tendances culturelles et territoriales non nationales, comme sait l'expliquer l'historiographie de la musique allemande par exemple dernièrement Heinrich Besseler (comparer son entête Deutsche Musik, in: Riemann, Musik-Lexikon, Sachteil, p. 218).

[12] Pour cela comparer Alena Krutová: *Les quintettes pour instruments à vent d'Antoine Reicha*, Colloquium Musica cameralis, Brno 1971, sous presse, et Jiří Kratochvíl: *Několik poznámek k historii dechového kvintetu*, »Quelques notes sur l'histoire du quintette à vents«, in: Hudební věda 1970, VII.

[13] La première vague d'émigration était composée de maîtres baroques autour de Jan Dysmas Zelenka (1679—1745), la deuxième vague par les compositeurs préclassiques en tête avec Jan Václav Stamic (1717—1757), Jiří Benda (1722-95) et son frère František (1709-86), Josef Mysliveček (1737-81) et la troisième vague par la génération A. J. Reicha et J. L. Dusík.

Cette partie de l'oeuvre d'A. J. Reicha a néanmoins contribué à l'incorporer au courant progressiste qui, dans l'Europe centrale, a brisé la suprématie de la musique religieuse de style baroque (parmi les nombreuses oeuvres d'A. J. Reicha nous pouvons compter au plus deux oeuvres religieuses: Missa pro defunctis-Requiem et Te Deum).[14] Ce caractère presque uniquement »profane« de l'oeuvre d'A. J. Reicha, à son époque presque un cas unique, ne peut être expliqué que difficilement et seulement musicalement, c'est-à-dire par son éducation musicale et son orientation artistique antérieures vers les formes musicales absolues du classicisme. La personnalité dynamique d'A. J. Reicha sur laquelle nous avons eu la possibilité d'attirer l'attention lors d'une brève caractéristique de son oeuvre théorique était évidemment déterminée d'une part par son caractère et d'autre part par quelques événements de sa vie, qui à la fin l'ont placé dans la situation de pionnier de la poétique musicale (de la conception artistique) du XIX^{e} siècle.

Rappelons très brièvement quelques traits importants de son caractère et de sa vie, indépendants de la musique.

Premièrement la fuite de la Bohème antiréformiste vers Marbourg Wallerstein-Oettingen en Souabe, d'un garçon de onze ans précocement orphelin n'ayant sur lui aucun document, pour retrouver son oncle Joseph, comme il le décrit dans les Notes (p. 14 et suivantes) a été une sorte d'aventure romantique admirable. Cette décision clef caractérise manifestement son courage inné à poursuivre le but tracé même au prix de certains risques personnels, son aspiration à la liberté, une décision libre de son destin et de ses projets qu'il a manifestés de nouveau quand il s'est opposé à son oncle qui lui défendait de devenir musicien.

Ses courtes études mais qui l'influencèrent beaucoup à l'Université de Bonn, ont encore fortifié ces traits de caractère innés et ces inclinations. En lui faisant connaître la philosophie contemporaine et classique, la littérature et les sciences naturelles, ses études universitaires ont élargi son horizon musical limité. La philosophie du siècle des lumières, rationaliste (Kant), lui a enseigné la curiosité critique, l'analyse systématique et la compréhension éthique de la vie et de l'oeuvre. Cependant le rationalisme des écoles allemandes n'a pas étouffé sa sensibilité innée (peut-être un des traits de son origine tchèque et slave) qu'il considérait comme un caractère et une condition fondamentale pour l'art et la musique nouvelle (il a exprimé sa propre conception poétique entre autre dans les considérations qu'il a appelées: Sur la musique comme art purement sentimental, avec des remarques philosophiques et critiques sur les opérations morales de notre être).

A. J. Reicha n'a pas été socialement du type de musicien-serviteur comme l'avait créé le XVIII^{e} siècle en Europe centrale et comme l'était encore son oncle Joseph Reicha et plus ou moins aussi Joseph Haydn.

---

[14] Se rapporte aussi à J. L. Dusík qui composait exclusivement de la musique profane. Dans la branche des compositeurs tchèques de la fin du XVIII^{e} et du commencement du XIX^{e} siècle y compris V. J. Tomášek, la musique religieuse est représentée par de nombreuses oeuvres.

Avec ses emplois futurs, surtout comme musicien et comme maître de musique et compositeur (sans dépendance de la classe gouvernante aristocratique), avec ses opinions d'esprit libre, et sa conception éthique de l'oeuvre, il est devenu plutôt »musicien-citoyen« dans le sens des idées de l'Epoque des lumières, des changements sociaux de la fin du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle, c'est-à-dire un type de compositeur tel que l'a pu créer l'époque de la bourgeoisie.

Son séjour de six ans à Hambourg au cours duquel il s'est lié étroitement avec des artistes et des musiciens français, a été décisif pour sa formation et son statut social. Il a bientôt renoncé à l'espoir réel de devenir le »seul héritier légitime« de son oncle comme musicien au service de l'Electeur de Cologne Maximilien d'Autriche (Notes, p. 16). A Hambourg il a trouvé un autre moyen de gagner sa vie, peut-être plus modeste, mais plus favorable du point de vue de la création, celui de maître de musique dans des familles de notables de la ville. Plus tard A. J. Reicha n'a jamais accepté d'être au service permanent de la société aristocratique et ne l'a même jamais recherchée. S'il a dû chercher pour des raisons sociales des liens chez la noblesse ou les familles régnantes (pendant son séjour à Vienne) il l'a alors fait en dédicaçant ses oeuvres (comme par exemple L'Art de varier ou 57 Variations sur un thème d'invention, composés et dédiées à Son Altesse Royale Monsieur le Prince Louis Ferdinand de Prusse, op. 57, 1803 — 04). Par cette attitude envers les représentants de la vieille société, A. J. Reicha ressemble tout à fait au compagnon artistique de sa jeunesse L. van Beethoven.

A Hambourg ses sentiments patriotiques ont commencé à se cristalliser. Ils se manifestent par son inclination pour la France, la langue et la culture française et aussi par les possibilités que semblaient offrir à l'art et à la musique les transformations radicales de l'ordre social de ce pays. A. J. Reicha a composé à Hambourg son premier opéra »français« Obaldi ou les Français en Egypte (par une bizarre coïncidence probablement une année avant l'expédition en Egypte de Bonaparte). Dans son premier cahier de fugues pour piano (1799) il écrit une préface en français pleine d'admiration et d'amour pour la France et de confiance dans sa force culturelle. Dans une fugue pour piano il prend comme thème l'air d'une chanson populaire française (Alsacienne). L'éducation d'A. J. Reicha dans un esprit français due d'abord à l'influence de Lucie Certelet, sa tante, la femme de Joseph Reicha, a été certainement renforcée par de puissantes impulsions. La francophilie d'A. J. Reicha n'a pas été motivée seulement par le nationalisme. Aux yeux d'A. J. Reicha la France représentait le pays dans lequel il pouvait réaliser ses idées sur la musique et sur ses fonctions culturelles. Evidemment A. J. Reicha a été influencé par les musiciens et les compositeurs français qui obtenaient des places importantes dans les institutions nées du mouvement révolutionnaire de l'époque. A ces musiciens il a aussi dédié ses nouvelles oeuvres (par exemple Douze Fugues pour piano composées et dédiées aux citoyens Méhul, Cherubini, Gossec, Le Sueur et Martini, inspecteurs du Conservatoire à Paris, 1799 et autres).

L'association des noms de ces musiciens du »Tiers Etat« (Gossec, Méhul, Cherubini étaient vraiment à l'époque de la composition des premières fugues d'A. Reicha des compositeurs de la Révolution et de la République) avec le recueil d'A. J. Reicha n'a pas été superficielle. A. J. Reicha a trouvé en lui même assez de force pour s'identifier au mouvement révolutionnaire en tant que musicien et surtout en tant que musicien. Il n'a pas choisi les mêmes voies que Gossec et ses compagnons qui ont composé par exemple pour le 1er anniversaire de la prise de la Bastille, le Chant du 14 Juillet. La pensée d'exprimer les nouvelles idées par la musique, éventuellement par la musique liée au texte ne l'a jamais quitté et elle est devenue partie intégrante de ses vues sur l'art.

Il a commencé à réaliser ce qu'il s'était proposé dans un domaine considéré comme le moins favorable: avec une fugue c'est-à-dire avec une forme uniquement instrumentale que les classiques cessaient de composer ou ne composaient qu'exceptionnellement (avant A. J. Reicha, Mozart dans la symphonie en do majeur KV 551, après A. J. Reicha, Beethoven dans les derniers quatuors). A. J. Reicha n'a pas provoqué une renaissance historique de la fugue baroque comme l'ont fait au XXe siècle quelques néoclassiques (Hindemith, Chostakovitch) il voulait, en conservant les caractères formels de la fugue (division en 3 parties, thème unique, polyphonie) donner à ses fugues une »valeur esthétique« plus élevée, il voulait même écrire un nouveau pendant français aux fugues, telles que les avaient créées les grands maîtres J. S. Bach, G. F. Haendel (dans la préface déjà citée du cahier des fugues de 1799 repris dans le traité théorique Ueber das neue Fugensystem. Als Zusatz zu dem Werke unter dem Titel: Trente-six fugues pour pianoforte, composées d'après un nouveau système 1805, il écrit: »Peut-être est-il un jour réservé à la Nation Française de donner à la Fugue un nouvel éclat«).

A. J. Reicha a écrit environ 80 fugues (la plupart pour piano). Ce nombre montre clairement quelle importance il donne à cette forme musicale et combien il l'aimait. La vraie signification de ces fugues dans l'orientation consciente d'A. J. Reicha pour les nouvelles idées artistiques est exprimée alors dans leur contenu musical qu'il avait déjà mis au point dans les premiers cahiers de fugues pour piano de 1799 et 1803. Les fugues d'A. J. Reicha sont nouvelles par leur structure non traditionnelle non seulement sur des thèmes diatoniques et chromatiques assymétriques mais aussi symétriques, sur des thèmes majeurs, mineurs et modaux avec des thèmes musicaux simples ou composés, étant donné qu'il ne tient pas compte de la règle de l'entrée tonale des voix dans l'exposition (répercussion) ni du plan sévère tonal et modal dans l'exposition, le développement, le strette. Quelques unes de ces fugues sont tonalement et modalement si mouvantes qu'il n'a pas indiqué leur mode.[15] A. J. Reicha compose ses fugues dans les mesures 2/8, 5/8, 6/8 et 3/4, 12/4, 4/2. Toutes sont

[15] N0 12, 15, 31. Aucune des 36 fugues de Reicha n'est atonale comme l'a jugé J. V. Sýkora dans la discussion: Critical Years in European Music History 1800—1820, imprimé in: Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967, ed. D. Cvetko, p. 212.

efficaces au point de vue artistique et enrichissent la musique de leur genre.

La valeur des fugues pour piano des années 1799 à 1803 est beaucoup plus grande et significative. Elles posent les bases d'une nouvelle poétique musicale et des principes de composition niant quelques normes fondamentales du style de l'Ecole viennoise classique. Certaines parties de l'oeuvre d'A. J. Reicha individualisent aussi son langage musical. A. J. Reicha se rend bien compte des nouveaux traits individuels de la poétique musicale de ses fugues et en parle non seulement dans l'essai Ueber das neue Fugensystem (1805), mais aussi dans d'autres oeuvres théoriques, et plus tard comme maître de musique de composition il leur assigne un rôle d'évolution important. Les fugues pour piano d'A. J. Reicha ont cependant ouvert la voie à de nouveaux principes poétiques aussi dans d'autres oeuvres.

Maurice Emmanuel, auteur français de la biographie d'A. J. Reicha a publié dans son livre Antonin Reicha (Paris 1937, p. 104-5) les manuscrits posthumes des deux premières pages de la partition de l'ouverture en ré majeur dont le thème principal d'ouverture est composé dans la mesure 5/8, comme dans la fugue n^{0} 20 du cahier de 36 fugues pour piano. Emmanuel attire aussi l'attention sur l'apparition d'autres éléments de la nouvelle poétique musicale dans d'autres oeuvres instrumentales postérieures d'A. J. Reicha. Olga Šotolová, musicologue tchèque, dans son article Antonin Rejcha pedagog a skladatel — »Antoine Reicha pédagogue et compositeur«, revient de nouveau à la mesure 5/8 de l'ouverture en ré majeur (elle date de 1823 la naissance de cette oeuvre) et fait remarquer (de même que l'avait fait M. Emmanuel) un autre trait caractéristique de la poétique musicale d'A. J. Reicha, à savoir son sens et également son talent à chercher et à découvrir de nouvelles combinaisons de sons, d'effets et de groupements d'instruments. A. J. Reicha a été, sans aucun doute, un excellent instrumentaliste. Dans ses oeuvres symphoniques et de musique de chambre il ne s'est pas contenté d'un groupement d'instruments classiques fixé. La formation du quintette pour instruments à vent qu'il a stabilisée n'est qu'une des preuves du dynamisme de sons, d'instruments et d'invention dû à son talent. Dans le genre musique de chambre nous pouvons faire une remarque sur d'autres oeuvres d'A. J. Reicha dans lesquelles il se présente comme un novateur inépuisable des plus diverses combinaisons d'instruments et de groupements d'instruments qu'il emploie avec maîtrise, du duo au nonette et à la symphonie pour orchestre de chambre. Maurice Emmanuel dans une note sur un autre exemple d'une oeuvre symphonique à programme, nommée »Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la Nation Française« fait remarquer l'énorme ensemble d'instruments avec lequel travaille le compositeur et dénombre 60 violons, 18 violes, 18 violoncelles, 18 contrebasses, 12 flûtes, 12 hautbois, 12 clarinettes, 12 fagots, 12 cors d'harmonie, 6 trompettes, 6 trombones, 6 paires de tympans. Il a choisi cette distribution d'orchestre non seulement pour atteindre l'intensité d'effet du son, mais aussi pour les possibilités d'utilisation des com-

binaisons les plus différentes de timbre des instruments pris individuellement ou par groupes.

»L'Ode symphonique« à la mémoire et à la gloire du peuple français et des serviteurs émérites de la Nation illustre d'autres traits importants de la poétique musicale de A. J. Reicha et son orientation vers la musique romantique du type à programme. A. J. Reicha a participé aussi à une grande oeuvre commencée par Beethoven laquelle avec ses symphonies à programme a enrichi l'élève d'A. J. Reicha, Hector Berlioz. Cette oeuvre commune n'a pas eu son importance seulement pour la naissance de la musique à programme, mais elle a en général enrichi les possibilités d'expression de la musique. Grâce aux efforts de Beethoven, de Reicha (et d'autres musiciens des débuts du romantisme) de Berlioz (le premier géant de la génération des vrais romantiques) la musique a pu devenir un art qui recherchait un nouveau rapport avec la poésie, le théâtre et la philosophie. Dans les genres synthétiques, vocal et dramatique, dans la liaison organique avec le contenu du texte, la musique, il est vrai, perdait cette indépendance qu'elle avait encore dans les opéras de Mozart, dans les oratorios de Haydn mais d'autre part en se rapprochant de la poésie, du théâtre et de la philosophie elle devenait un art expressif.

Pour A. J. Reicha la littérature, le théâtre et la philosophie étaient une réalité proche. De nombreuses oeuvres théoriques témoignent de ses dons littéraires, ainsi que l'ode dédicatoire française à Joseph Haydn écrite en hommage à son maître viennois et qu'il a placée en tête de l'édition viennoise de ses fugues pour piano. Pour l'oeuvre vocale et dramatique d'A. J. Reicha, ses considérations sur la déclamation musicale surtout française ont une importance fondamentale. Si dans beaucoup d'oeuvres d'A. J. Reicha nous trouvons de nombreuses pièces vocales et dramatiques (9 opéras), il ne faut voir dans ce fait que la réalisation d'un des nombreux devoirs que posaient au compositeur le développement artistique et le goût du public bourgeois à la limite du XVIII^{e} et du XIX^{e} siècle.

A. J. Reicha a écrit les airs concertants italiens dans le vieux style classique. Son opéra italien Argina, regina di Grenata sur le livret de Metastasio, composé à la demande de la cour impériale a sans aucun doute suivi comme ligne directive celle de l'opéra seria du XVIII^{e} siècle. Dans son autobiographie A. J. Reicha reconnaît qu'il a été victime, comme compositeur d'opéras, des intrigues commerciales des théâtres parisiens et qu'il a dû accepter que son opéra seria Cagliostro ou les Illuminés soit transformé en opéra bouffe (aussi avec la contribution de la musique d'un autre auteur V. Ch. P. Dourlen). A. J. Reicha a sans aucun doute payé sa dette aux manières et au goût de l'empire napoléonien, mais personnellement et artistiquement ces obligations ne lui convenaient pas. Son idéal n'a jamais été »un opéra dont le seul but est de divertir le public pendant quelque temps, n'est autre chose qu'une marchandise de mode« (Notes, p. 32). A. J. Reicha a cherché théoriquement (déjà dans le traité Philosophisch-praktische Anmerkungen zu den praktischen Beispielen, 1803) et aussi pratiquement une nouvelle esthétique de l'opéra. Le principe fondamental de cette esthétique devait être l'harmonisation et la subordina-

tion de la musique aux exigences de la vérité dramatique. A. J. Reicha a aussi examiné et approfondi les principes de la déclamation française.[16]

Les opéras Nathalie ou la famille russe (1816), Sapho (1822), et Philoctète (1819) sont écrits dans le style du grand opéra, et ils représentent la réalisation artistique des idées d'A. J. Reicha dans le domaine et l'esthétique de l'opéra. Aujourd'hui, ne connaissant pas leur réalisation, nous ne pouvons qu'estimer que la progressivité et la nouveauté des idéaux artistiques d'A. J. Reicha dans l'évolution et la naissance de l'opéra romantique, surtout français, ne sont pas négligeables. En jugeant d'après quelques impressions que des scènes de l'opéra Sapho ont laissées dans la mémoire de Berlioz[17] nous pourrions affirmer que les oeuvres d'opéra dominantes de Reicha appartiennent non seulement à l'histoire de l'opéra comme partie importante de son évolution, mais en même temps donnent une autre preuve de l'art exceptionnel de son auteur.

Nos considérations sur Antoine Joseph Reicha, l'ami de Beethoven et son contemporain, avaient pour but de réhabiliter A. J. Reicha comme compositeur. Nous ne nous sommes permis de faire la comparaison avec L. van Beethoven que pour des raisons biographiques extérieures car ces deux compositeurs appartiennent l'un comme l'autre, aussi bien par les moyens stylistiques de leur oeuvre que par les rapports dynamiques et peut-être révolutionnaires, à l'école classique viennoise. Dans cette voie Beethoven est allé plus en avant et il a créé de grandes oeuvres symphoniques, de chambre et concertantes. De même le seul opéra de Beethoven Fidelio, bien qu'il n'ait pas résolu l'esthétique de l'opéra post-classique, témoigne du génie unique de son auteur. A. J. Reicha auteur de fugues pour piano, de quintettes pour instruments à vent, de pièces pour ensembles de chambre les plus différents, de symphonies et d'opéras n'a jamais atteint le génie de Beethoven. Il n'a pas été cependant qu'un simple satellite artistique de son ami de Bonn, de son compagnon viennois, et son soutien, comme on le juge encore quelquefois dans la littérature lexicographique et historiographique.

POVZETEK

V zgodovinopisju in leksikalni literaturi je skladatelj češkega rodu A. J. Reicha (1770—1835) na splošno obravnavan kot teoretik in pedagog. Glede na to, da je ta vsestranski glasbenik napisal vrsto del s področja teorije glasbe in na pariškem konservatoriju vzgojil tako znamenite skladatelje kot so bili npr. H. Berlioz, C. Franck, Ch. Gounod in drugi, je to tudi prav. Reicha je umetniško

[16] Pour cela comparer Alena Krutová: *Opera v pojetí Antonína Rejchy* — »L'opéra dans la conception d'Antoine Reicha«, Brno 1971 — en manuscrit, ou sont étudiés les problèmes de la déclamation musicale aussi bien dans ses opéras que dans son oeuvre théorique Art du compositeur dramatique.

[17] Le romantique Berlioz dans ses Mémoires (1870) et peu de temps auparavant dans la Gazette Musicale a comparé Sapho avec les quintettes pour instruments à vent »classiques« qu'il considère comme oeuvres »intéressantes mais un peu froides« tandis qu'il considère le duo de Sapho comme »magnifique« aussi bien que les choeurs (»je me souviens d'y avoir admiré plusieurs choeurs d'une belle couleur antique et un duo d'une rare énergie«), comparer Maurice Emmanuel, oeuvre citée, p. 55.

rasel v Bonnu in na Dunaju, študiral pa z L. v. Beethovnom, s katerim se je tudi spoprijateljil. Beethoven je bil ta, ki je Reichove skladbe priporočil svojemu založniku Breitkopfu in Härtlu v Leipzigu. Razni zunanji in notranji razlogi so vplivali, da je Reicha kot skladatelj stal v senci velike Beethovnove umetnosti. Reicho je glasbenemu svetu pravzaprav posredovala beethovenska literatura, ki ga je seveda interpretirala kot satelitski pojav dunajske klasične šole.

Reichovo privrženost tej šoli izpričuje znaten del njegovih instrumentalnih kompozicij, posebno sonate, kvarteti, kvinteti, uverture, simfonije in drugo. V le-teh avtor nikjer ni šel prek norm Haydnovega in Mozartovega klasicizma in tudi ne zgodnjega Beethovna. Kot skladatelj 25 pihalnih kvintetov pa si je pridobil edinstveno mesto. V nekaterih svojih poznejših simfonijah in uverturah se kažejo zanimivi stilni prijemi, s katerimi se Reicha oddaljuje od stilnega okvira dunajskih mojstrov. To predvsem kar se tiče kromatike in modalnosti melodije in harmonije, ritmične in taktovne »asimetrije« in neklasicističnega pojmovanja glasbene forme. Korene te posebne Reichove stilne orientacije moremo iskati že v nekaterih skladbah hamburškega razdobja (1794—1799), zlasti v klavirskih fugah. Hotel je namreč oblikovati »francoske« fuge, take, ki bi se po slogu in duhu razlikovale od strogih Bachovih in Händlovih. V Hamburgu je tudi nastala prva Reichova francoska opera, prva v vrsti njegovih vokalnih in dramatičnih skladb na francoski tekst, s katerimi je hotel prispevati k nastajanju francoske glasbe njene zgodnje romantične faze. Ko se je 1809 ustalil v Parizu in se v vsem vključil v tamošnje kulturno vzdušje, je tu našel razumevanje s strani francoskih interpretov in učencev. Berlioz je na primer navdušeno ocenil njegove zadnje opere (posebno Sapho). Vendar je za Fétisa in še mnoge druge bil eksponent dunajske (oz. nemške) šole in zato ni bil kdove kako sprejemljiv. Ni ga razumelo niti pariško operno občinstvo, zato ne, ker se je trudil za nekonvencionalno pojmovanje opernega žanra.

Reicha ni nikoli dosegel veličine svojega bonnskega in dunajskega prijatelja Beethovna. Pomen, ki mu gre kot skladatelju, pa je zmanjšala ravno primerjava s tem mojstrom. Po tej strani ni bil nič manjši kot še vrsta manj pomembnih skladateljev, ki tudi štejejo v dunajsko klasično šolo, v primerjavi z njimi je bil celo pomembnejši. Ustvaril je dela, ki še živijo in z njimi on (pihalne kvintete, fuge, simfonije). V številnem opusu, ki ga je zapustil, bi lahko mnoge skladbe smatrali kot nekaj, kar najavlja nekako novo renesanso. Popolni seznam del tega skladatelja in njegovo avtobiografijo je mogoče najti v ediciji J. Vysloužila, Notes sur Antoine Reicha, Brno 1970.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XI, LJUBLJANA 1975

UDK 784.3.087.61 Schubert

ZUR GENESIS DER GATTUNG LIED WIE SIE FRANZ SCHUBERT DEFINIERT HAT

Arnold Feil (Tübingen)

Der 19. Oktober 1814 sei der Geburtstag des »Deutschen Liedes«: an diesem Tage habe Franz Schubert *Gretchen am Spinnrade* (nach Goethe; D 118; als op. 2 veröffentlicht im Frühjahr 1821) komponiert, »das erste selbständige, bedeutende Lied, das er schrieb.«[1] Solches hört man oft, liest man immer wieder — es sagt und schreibt sich leicht. Abgesehen davon, daß gar nicht ausgemacht ist, ob Schubert dieses Lied gerade an diesem Tage komponiert hat,[2] läßt sich die Behauptung dieses Geburtstages so nicht im Ernst aufrecht erhalten — aber etwas Wahres ist doch daran.

Alle Menschen singen, natürlich, und also haben auch unsere Vorfahren ihre Wiegenlieder, Kinderlieder, Jahreszeitenlieder, Arbeitslieder, Tanzlieder und, nicht zu vergessen, ihre Kirchenlieder gesungen und natürlich in der Muttersprache eh und je. Die Weisen lebten im Volk in mündlicher Überlieferung. Das heißt, man lernte sie nicht aus Liederbüchern, nicht nach Noten, sondern von der Mutter, vom Vater, im geselligen Kreise, bei der Arbeit, auf der Straße, auch in der Schule, jedenfalls durch Nachsingen und Mitsingen. Denn diese Weisen waren ja weder wie mehrstimmige, polyphone Musik komponiert und damit notwendig aufgeschrieben, noch wurden sie wie Komponiertes »aufgeführt«, sie gingen vielmehr von Mund zu Mund. Dementsprechend waren die Weisen einfach, jedoch vor allem in dem Sinne, daß sie stets einstimmig waren, selbst dann, wenn man sie zweistimmig sang. denn eine solche zweite Stimme stammte niemals von musikalischer Komposition, ahmte diese auch nicht nach, nein, jeder »konnte« sie einfach; um echte Zweistimmigkeit (im Sinne der Polyphonie) handelte es sich nicht, sondern um einfache Parallelführung derselben Stimme meist in Unterterzen oder Untersexten.

---

[1] So schrieb Eusebius Mandyczewsky, der Herausgeber der Lieder-Serie in der alten Gesamtausgabe der Werke Schuberts, am 25. 8. 1894 an seinen Freund Johannes Brahms.

[2] Das Manuskript von Schuberts Hand trägt zwar dieses Datum, es ist aber eine Abschrift, genauer: eine Reinschrift und nicht die Kompositionsniederschrift.

Die Musik, die solcher Art lebte und die wir heute als Volksmusik bezeichnen, war in der Tat die Musik des Volks, nämlich aller Menschen, die zu einem Volk gehören und diese verbindend wie der Dialekt der Sprache. Die Kunstmusik hingegen, das heißt die schriftlich ausgearbeitete und zur »Aufführung« bestimmte mehrstimmig-polyphone, die komponierte Musik, war nur den Wenigen zugänglich, die von Standes oder von Berufs wegen eine besondere musikalische Ausbildung erfahren hatten. Dem entsprechend gehörte — die Sache einmal statistisch betrachtet — die große Menge aller Musik zum Bereich »mündlicher Musik« und nur ein sehr kleiner Teil zu dem der »komponierten Musik«. (Was uns heute an Musik der Vergangenheit überliefert ist, gehört fast ausschließlich jenem, am Gesamt der Musik gemessen schmalen Bereich der komponierten Musik an.) Das Verhältnis der beiden Bereiche der Musik nun, auch ihr »Mengenverhältnis«, erfuhr erhebliche Störung und tiefgreifende Veränderung durch die im 18. Jahrhundert einsetzende grundlegende Wandlung unserer Gesellschaft und unserer Welt im heraufkommenden Industriezeitalter. Das »Volk« reagierte sofort und zuerst an seiner gleichsam empfindlichsten Stelle, dort nämlich, wo es sich in besonderer Weise auszudrücken, wo es am ehesten seiner Empfindung Ausdruck zu geben gewohnt war, im Bereich »seiner Musik«. Wir wissen von dieser Reaktion nur indirekt aber zweifelsfrei, und zwar aus den in jener Zeit anhebenden Klagen, daß das Volkslied untergehe, und aus dem damals einsetzenden Eifer zu sammeln, was verloren zu gehen begann — also vor allem von und durch Johann Gottfried Herder (1744—1803) — , nicht zuletzt aber aus seinerzeit neuen und eigenartigen Versuchen und Bemühungen von Musikern und Dichtern, die die Musikgeschichtsschreibung in den *»Berliner Liederschulen«* zusammenzufassen pflegt. Wenn deren Wortführer Karl Wilhelm Ramler (1725—1798), Christian Gottfried Krause (1719—1770), Johann Georg Sulzer (1720—1779) und, etwas später, die bedeutenden Musiker Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800) und Johann Friedrich Reichardt (1752—1814) in Aufsätzen und in den Vorreden zu ihren Liedersammlungen mit dem größten Nachdruck immer wiederholten, es käme, kurz gesagt, nun darauf an, »Lieder im Volkston« zu schreiben, so deutet dies auf einen Wandel.

> »Wir Deutsche studieren jetzt die Musik überall; doch in manchen großen Städten will man nichts als Opern-Arien hören. In diesen Arien herrscht aber nicht der Gesang, der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Munde ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte. Wenn unsere Componisten singend ihre Lieder componieren, ohne das Clavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu denken, daß noch ein Baß hinzukommen soll: so wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und gesellige Fröhlichkeit einführen.
>
> Schon jetzt sieht man, daß unsere Landsleute nicht mehr trinken, um sich zu berauschen, und nicht mehr unmäßig essen. Wir fangen in unseren Hauptstädten an, artige Gesellschaften zu halten. Wir le-

ben gesellig. Und was ist bei diesen Gelegenheiten natürlicher, als daß man singt? Man will aber keine ernsthaften Lieder singen, denn man ist zusammengekommen, seinen Ernst zu unterbrechen. — Die Lieder sollen artig, fein, naiv sein, nicht so poetisch, daß sie die schöne Sängerin nicht verstehen kann, auch nicht so leicht und fließend, daß sie kein witziger Kopf lesen mag.«[3]

In diesem Vorbericht zu der ersten Sammlung *(Oden mit Melodien,* Berlin 1753), die weite Verbreitung und großen Anklang gefunden hat, beschreiben die Herausgeber Ramler und Krause knapp ein neues städtisches Bürgertum, das auf neue Art gesellig lebt und Gesellschaft hält, und sie berichten, daß dieses Bürgertum zwar scheinbar nichts als Opernarien (gemeint sind die Opern-Schlager der jeweiligen Saison) hören will, in Wirklichkeit aber einer Musik bedarf, die es offenbar nicht oder nicht mehr hat, daß es Lieder braucht, einfach zu singen für jeden und doch nicht simpel. Wie diese Lieder beschaffen sein müssen, ist an anderer Stelle deutlicher gesagt, ja fast programmatisch formuliert, nämlich von Reichardt in der 11 Seiten langen Vorrede zu seinen (einstimmigen!) *Frohen Liedern für Deutsche Männer* (Berlin 1781), einem »Versuch in Liedern im Volkston, in frohen Gesellschaften ohne Begleitung zu singen«.[4]

»Liedermelodien, in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen soll, müssen für sich ohn' alle Begleitung bestehen können, müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimmtesten Bewegung, in der genauesten Übereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte u. s. w. gerade die Weise — wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie des Liedes benannte, — die Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann; daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein sein will.

Eine solche Melodie wird allemal — um es dem Künstler mit einem Worte zu sagen, den wahren Charakter des Einklangs (Unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten.

So sind alle die Lieder der Zeiten beschaffen, da unser deutsches Volk noch reich an Gesang war; da zusammenklingende Harmonie noch nicht eingeführt war, und lange nach ihrer Einführung noch auf die Kirche, ihren Ursprungsort, eingeschränkt blieb. Seitdem diese nun aber unser Ohr so verspannte, daß sie uns bei jeder Gelegenheit notwendig ward, seitdem gleiten unsere Melodien so oberflächlich hinweg, sind nur Gewand der Harmonie. Und seitdem wir für diese gar noch ein System haben, das sich so von Anfang bis zu Ende fein schicklich mit den Lehren der ökonomischen Baukunst vergleichen läßt, fragt der Theoretiker mit Recht nach dem Fundament jedes melodischen Schrittes ...

---

[3] Zitiert nach Max Friedlaender: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert,* Stuttgart und Berlin 1902 (Nachdruck: Hildesheim 1962), I, 1, S. 116.

[4] Zitiert nach Friedlaender: a. a. O. I, 1, S. 196 f.

Schöne Zeiten, da das all anders war! jeder Glückliche, Unbefangene sich nicht hinstellte zu sehen oder gerade zu hören, woher und wohin? sondern es fühlte und sich seines frohen Gefühls erfreute. Nun stell sich einer hin und wart' aufs Gefühl, das ihm durch meisten unserer Gesänge werden soll!

Man wird mir freilich hundert alte Volkslieder nennen können, deren Melodien jenen Charakter des Einklangs nicht haben, die vielmehr sehr leicht die zweite Stimme zulassen, wohl gar dazu einladen. Das sind aber nicht wahre ursprüngliche Volksmelodien, sondern Jägerhornstücke oder Landtänze, denen die Worte unterlegt werden.

Und wenn hier der Künstler mit freiem Sinn gewahr wird, daß auch bei diesen zweistimmigen Stücken überall nie andere Intervalle vorkommen als abwechselnd Terzen, Quinten und Oktaven in ihrer natürlichen Gestalt, auch alle natürlich gefundene und noch zu findende blasende Instrumente keine andre Intervalle von selbst rein geben, und sich dann seines erlernten Systems erinnert, den ersten freudigen aufschlußvollen Blick bei Wahrnehmung jener mitklingenden Intervalle im tiefen Grundton noch einmal genießt; und dann ihn der Gedanke ans glückliche Durcharbeiten durch all die verworrenen, willkürlich hinzugefügten Verhältnisse noch einmal durchschauert — wie dann hier für den Künstler mit freiem Sinn alles Aufschluß sein.

Noch ein Wort von Volksliedern. Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet.

Nur solche Melodien, wie das Schweizerlied »Es hätt' e' Buur e' Töchterli«, nur solche sind wahre ursprüngliche Volksmelodien, und die regen und rühren auch gleich die ganze fühlende Welt . . .«

Genauer lassen sich die Eigenschaften echter Volksmusik und ihr Gegensatz zur Kunstmusik, die im »System der zusammenklingenden Harmonie«, das ist: im System des mehrstimmig-polyphonen Satzes »verspannt« ist, kaum beschreiben, präziser die Eigenschaften mündlich überlieferter Musik kaum fassen — freilich in einer Art Anweisung für Komponisten, die das Komponieren an Kunstmusik gelernt haben und ausüben, also im anderen, um nicht zu sagen: entgegengesetzten Bereich der Musik.

Der Widerspruch ist eklatant. Wie soll ein Komponist, ein Künstler, »mehr volksmäßig als kunstmäßig singen«, »auf alle Weise den Schein des Bekannten darein bringen«, ohne ins Triviale zu verfallen? Wie »erhält das Lied den Schein, von welchem hier die Rede ist, den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort, den Volks-

---

[5] Die zitierten Stellen entstammen dem Vorbericht, den Johann Abraham Peter Schulz der zweiten Auflage seiner berühmten Sammlung *Lieder im Volkston*, Berlin November 1784, vorausgeschickt hat. (Zitiert nach Friedlaender: a. a. O., I, 1, S. 256 f.)

t o n«, wenn doch, der es schreibt, am System der Kunst geschult ist?[5] Man kann nicht suchen, was ungesucht wirken muß; man kann nicht komponieren und dabei von der Komposition, das heißt vom musikalischen Satz, absehen, der geschichtlich geworden zur Verfügung steht; Einfachheit und der Schein des Bekannten sind als musikalische Komposition keineswegs einfacher zu realisieren als das Komplizierte und Neue, und wir wissen, daß nur in wenigen, man möchte sagen: glücklichen Fällen etwas wirklich Gutes und zugleich Einfaches, die Kunst kunstvoll verbergend, gelang, daß fast alles, was sich einfach gibt, an Simplizität krankt oder ins Triviale abgleitet.

Lied und Liedkomposition befanden sich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts also in dieser Situation: Es bestand ein neuer und großer Bedarf an einer Musik, die der rasch wachsenden Gesellschaft in den Großstädten Ersatz für das mit der mündlichen musikalischen Überlieferung Verlorengehende sein konnte. Dieser Bedarf wurde gedeckt durch eine geradezu unheimlich wachsende Produktion. Von den fast 900 Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts sind 37 bis zum Jahre 1750, rund 200 bis 1775 erscheinen, der Rest, über 600 Sammlungen, in den verbleibenden Jahren. Die Produkte indessen, die komponierten Lieder, stimmten mit dem allgemeinen Stand der Musik nicht überein, weil mit ihnen einerseits etwas ursprünglich Echtes nur nachgeahmt war und also nicht sein konnte, was es sein sollte: echt; weil in ihnen andererseits die Komposition hinter dem geschichtlichen Stand des Komponierens zurückblieb.[6] Ging die Tendenz auch bewußt auf das einfache, einstimmige, das heißt vor allem auf das unbegleitete Lied — durchgesetzt hat sich doch das Lied mit einer einfachen Begleitung des Klaviers oder der Gitarre, das heißt »die zusammenklingende Harmonie«: das »System« war nicht mehr zu unterdrücken. Daß damit jenes durch die Verhältnisse gestellte neue Problem der Musik nicht gelöst war, liegt auf der Hand. Es nimmt nicht wunder, daß die gesamte riesige Produktion jener Jahrzehnte bis auf einzelnes, etwa das wunderbare *Der Mond ist aufgegangen* von Johann Abraham Peter Schulz nach Matthias Claudius' Gedicht, vergessen ist, es nimmt wohl auch nicht wunder, daß gerade in dieser musikalischen Situation die Anfänge der Spaltung der komponierten Musik in leichte und ernste — in U- und E-Musik, wie wir sagen, — zu suchen sind.[7]

Aber in der geschilderten höchst eigenartigen Situation jener Zeit war zugleich die Möglichkeit angelegt, etwas zu tun, das zwar von der durch den Bedarf gestellten Aufgabe ablenkte, aber die Musik als Kunst weiterführen konnte, nämlich: jenes neue einfach begleitete Lied ganz der Kunstmusik zu gewinnen, der mit der neuen Tendenz eingerissenen »Tyrannei

---

6 Man bedenke: Reichardts Sammlung *Frohe Lieder für deutsche Männer*, jener »Versuch in Liedern im Volkston, in frohen Gesellschaften ohne Begleitung zu singen«, deren Vorrede ich oben zitiert und besprochen habe, stammt aus demselben Jahre 1781, in dem Haydn seine Streichquartette op. 33 (»auf eine ganz neue Besondre art«!) veröffentlicht, in dem Mozart von Salzburg nach Wien übersiedelt und an seiner *Entführung aus dem Serail* arbeitet.

7 Vgl. A. Feil: *Volksmusik und Trivialmusik. Bemerkungen eines Historikers zu ihrer Trennung*, in: Die Musikforschung 26, 1973, S. 159—166.

der Volkstümlichkeit« in der Komposition ein Ende zu bereiten, und zwar durch konsequente Anwendung der Technik des mehrstimmigen musikalischen Satzes mit allen ihren Errungenschaften. Die Kunstmusik kannte ja schließlich die Gattung *Lied*, und nicht nur polyphon, sondern sehr wohl auch einstimmig mit einfacher Begleitung (doch nicht im »Volkston«!), aber diese Gattung stand immer am Rande, damit allerdings auch an der Grenze zum musikalisch Umgangsmäßigen. Es war Franz Schubert, der diese Möglichkeit erkannt und genutzt hat, der Komponist, der selbst aus dem neuen städtischen Bürgertum hervorgewachsen ist, der die Kraft besessen hat zu vereinen, was unvereinbar schien, nämlich abendländische Polyphonie und Lied, der das Neue in den Mittelpunkt musikalischen Denkens und Schaffens zu rücken vermochte, der Lyrik als musikalische Struktur[8] verwirklicht hat. Schubert hat der europäischen Musik einen neuen Bereich gewonnen — und nun ist sicherlich zu verstehen, was die zu Beginn zitierte Behauptung meint, er habe das deutsche Lied geschaffen, obschon es deutsche Lieder natürlich immer gegeben hat.

Schubert ist, als einziger der Wiener Klassiker, in Wien geboren (am 31. Januar 1797). Erst wenige Jahre zuvor waren seine Eltern vom Lande in die Stadt gezogen, wo sie sich kennenlernten und 1785 heirateten. Die Großeltern waren Bauern in Neudorf bei Mährisch-Schönberg und Handwerker in Zuckmantel im damals österreichischen Schlesien gewesen. Vater Franz Schubert sen. war Schullehrer in der Wiener Vorstadt Liechtental und seit 1786 auf dem Himmelpfortgrund. In der Lehrersfamilie wurde, trotz äußerst beengter Lebens- und Wohnverhältnisse viel gesungen und musiziert, die Kinder erhielten von früher Jugend an Unterricht auf mehreren Instrumenten, aber davon, daß eines Berufsmusiker werden sollte, war keine Rede. Schubert war zunächst — man weiß es und vergißt es doch immer wieder — weder nach Ausbildung noch von Beruf Musiker, er war Volksschullehrer. Selbst nachdem er 1818 seinen Lehrerberuf endgültig aufgegeben hatte, war er nach der Art seiner Tätigkeit als Musiker und Komponist keinem seiner Berufskollegen vergleichbar. »Er hatte keinen Freund, der als M e i s t e r über ihm stand, der ihn bei solchen Arbeiten [bei größeren Werken] ratend, abmahnend, verbessernd hätte leiten können. Salieri gab ihm früher Unterricht; er war aber schon zu alt und gehörte einer ganz anderen Schule und Kunstperiode an. Salieri konnte nicht der Meister eines Jünglings sein, der von Beethovens Genie begeistert und durchdrungen war.« Wenn Leopold von Sonnleithner, ein naher Freund, Schuberts musikalische Ausbildung so beschreibt,[9] dann ist sicherlich unterschätzt, was Antonio Salieri (1750—1825) dem jungen Komponisten beibringen konnte und beigebracht hat, nämlich die handwerklichen Fertigkeiten des Komponierens und besonders die italienische Gesangskomposition.[10] Nur war diese nicht eben Schuberts Hauptinteresse,

---

[8] So die Formulierung bei Thr. G. Georgiades: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 17.

[9] *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch, Leipzig ²1966, S. 94.

[10] Freilich berichtet auch Schuberts Freund, der Dichter Johann Mayrhofer (*Erinnerungen* S. 18): »Ohne tiefere Kenntnis des Satzes und Generalbasses, ist

und somit ist der Hinweis auf Beethoven sicherlich von größerem Gewicht. Aber auch noch etwas anderes unterschied Schubert von anderen Musikern: er komponierte gleichsam nicht für andere, jedenfalls zunächst nicht und später in einem anderen Sinne als seine Kollegen, weil die Gattung, auf der der Schwerpunkt seines Interesses lag, das Lied, kein Gegenstand öffentlicher Musikpflege war, weil es für Lieder keine Kompositionsaufträge gab, weil man in öffentlichen Konzerten zwar Werke der verschiedensten Gattugen aufführte und mischte, gewöhnlich aber keine Lieder vortrug. Im privaten Kreise nur sang man sie, vielleicht auch in Konzerten mehr privaten Charakters, in sogenannten Abendunterhaltugen; bei großen Konzerten hingegen wurden sofort Bedenken laut. Ein Rezensent der musikalischen Akademie im Großen Universitätssaale am 6. Mai 1827 berichtet: »Nr. 3. *Im Freien*, Gedicht von Seidl, komponiert und am Klavier begleitet von Hrn. Schubert, gesungen von Hrn. Tietze. So schön die Komposition und der Vortrag waren, muß Ref. doch bemerken, daß das Lokal seiner Meinung nach für ein Lied, bei dem auch die feinsten Schattierungen nicht verloren gehen dürfen, zu groß sei. Im Zimmer müßte es sich viel besser ausnehmen.«[11] Schuberts Freund Spaun hat dies in seinen *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* (1858)[12] so ausgedrückt: »Seine Lieder passen auch nicht für den Konzertsaal, für die Produktionen. Der Zuhörer muß auch Sinn für das Gedicht haben und mit ihm vereint das schöne Lied genießen, mit einem Wort: das Publikum muß ein ganz anderes sein als dasjenige, das die Theater und Konzertsäle füllt.«

Schuberts Publikum war nicht das des großen Konzerts und der Gattungen öffentlicher Musikpflege, es war ein Kreis von Freunden und die Schicht des Bürgertums, der diese entstammten. Diese Gesellschaft war musikalisch nicht mehr »Volk« (im oben besprochenen Sinne) und keiner mündlichen musikalischen Tradition mehr mächtig oder sicher, sie gehörte auch nicht zum höheren Adel und zum Hof, wo bis zu jener Zeitenwende nahezu ausschließlich die Kunst und Musik gepflegt worden waren, sie hatte sich einen eigenen Bereich geschaffen, in dem sie musikalisch »Gesellschaft hielt«, in dem man sang und vor allem Gesellschaftsspiele und Theater spielte, in dem man Hausmusik machte, für den man schrieb und komponierte. Wenn Schubert dem Liede als Gattung auch den Rang jener anderen Gattungen der Musik erobert hat, und wenn auch viele seiner Lieder den Weg in den Konzertsaal gefunden haben, der Ausgangspunkt war im Hause — freilich nicht in einer Hausmusik, wie sie Reichardt und Zelter vorgeschwebt haben mag. Die musikalische Gesellschaft, in der Schubert lebte, für die er komponierte, hatte sich eben

---

er eigentlich Naturalist geblieben. Wenige Monate vor seinem Tode hat er bei Sechter Unterricht zu nehmen angefangen; daher scheint der berühmte Salieri jene strenge Schule mit ihm nicht durchgemacht zu haben, wenn er auch Schuberts frühere Versuche durchsah, lobte oder verbesserte.«

[11] *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (Neue Schubert-Ausgabe, Serie VIII, Band 5), Kassel etc. 1964, S. 430.

[12] *Erinnerungen*, S. 163.

angeschickt, das Erbe der Kunst vom höheren Adel zu übernehmen, und also war sie alles andere denn anspruchslos, hier geschah vielmehr in der Tat das, was man später »Pflege der Künste« nennen sollte. Es waren keine Bohemiens, die sich zu den Leseabenden, Musikabenden, zu *Schubertiaden* — wie sie's nannten — , im Theater und oft danach noch im Kaffeehaus trafen, es waren Künstler, teils von Beruf, teils als Dilettanten im höchsten Sinne, und Schubert, der Maler Moritz von Schwind (1804—1871) und der Dichter Franz Grillparzer (1791—1872) waren darunter keineswegs allein die schöpferisch Tätigen. Sie arbeiteten nahezu gemeinsam, so wie ihnen die Vorbilder gemeinsam waren, die Heroen ihrer Bewunderung: in der Musik allen voran Beethoven.

Die *Rede am Grabe Beethovens*, die Franz Grillparzer, Schuberts Freund, verlaßt hatte, schließt mit den Worten[13]: »Und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm, die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, wenn euer Entzücken dahinströmt in der Mitte eines jetzt noch ungeborenen Geschlechts, so erinnert euch dieser Stunde und denkt: wir waren dabei, als sie ihn begruben, und als er starb, haben wir geweint!« Schubert war unter den Fackelträgern, die den Sarg zu beiden Seiten begleiteten. Wenn sich auch nicht mehr feststellen läßt, ob Schubert mit Beethoven jemals ein Wort gesprochen hat — daß »der Jüngling, der von Beethovens Genie begeistert und durchdrungen war«, die Arbeit seines Vorbildes lernend beobachtet, daß er Glück und Gelegenheit dabei zu sein, bewußt genutzt hat, ist sicher. 1822 hat Schubert sein opus 10 (8 Variationen über ein französischen Lied für Klavier zu vier Händen e-moll aus dem Jahre 1818, D 624) Beethoven gewidmet. Wir dürfen wohl annehmen, daß er zuvor mit dem Meister in Verbindung getreten war, bekannt ist darüber aber nichts mehr. Am 31. März 1824 schreibt Schubert seinem Freunde Leopold Kupelwieser einen langen, im ersten Teil von großer Niedergeschlagenheit zeugenden Brief und berichtet darin:[14]

> »In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte mich in mehreren Instrumental-Sachen, denn ich componierte 2 Quartetten für Violinen, Viola und Violoncelle [a-moll, D 804; d-moll, D 810] und ein Octett [F-dur, D 803], und will noch ein Quartetto schreiben [nicht ausgeführt], überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.
>
> Das Neueste in Wien ist, daß Beethoven [am 7. Mai 1824] ein Concert gibt, in welchem er seine neue Sinfonie [Nr. 9, d-moll, op. 125], 3 Stücke aus der neuen Messe [Kyrie, Credo und Agnus Dei aus der *Missa solemnis*, op. 123], und eine neue Ouvertüre [C-dur, *Die Weihe des Hauses*, op. 124] producieren läßt. Wenn Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.«

Wohl erst kurz vor der Aufführung der 9. Sinfonie in dem erwähnten Konzert hat Beethoven für den zweiten und den vierten Satz die Partien

---

[13] Zitiert nach: *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, hrsg. v. H. C. Robbins Landon, Wien 1970, S. 395.

[14] *Dokumente*, S. 235.

der Posaunen verändert. Die neuen Stimmen von Beethovens Handschrift fanden sich später in Schuberts Besitz; er hatte sie offenbar zum Geschenk erhalten oder als Andenken an sich genommen. Wichtiger aber als solche persönlichen Zeugnisse ist dies: Um sich den Weg zu bahnen »zur großen Sinfonie« (womit kaum eine bestimmte Sinfonie gemeint sein dürfte, sondern die Gattung), schreibt Schubert Streichquartette und ein größeres Kammermusikwerk für Streicher und Bläser, nimmt er sich Beethoven zum Vorbild, doch wählt er als Modell für sein Oktett keines von dessen späten Werken, deren Entstehung und Veröffentlichung er miterlebt, sondern das Septett op. 20 aus den Jahren 1799/1800. Sicherlich hat ihn dazu auch die Tatsache bewogen, daß Beethoven mit dem Septett einen neuen Typ innerhalb der Gattung Kammermusik für Streicher und Bläser geschaffen und damit überaus großen Erfolg gehabt hat, vor allem aber dies dürfte ihn bestimmt haben: die Einsichtigkeit des musikalischen Verfahrens. Hier nämlich, am frühen Beispiel, scheint Beethovens Technik des Satzbaus noch ganz durchschaubar zu sein; hier wohl glaubte Schubert im Verfahren des Nachkomponierens am ehesten lernen zu können, was ihm satztechnisch wichtig gewesen ist. Wie intensiv Schubert bei dieser Arbeit war, schildert Moritz von Schwind in einem Brief an Franz von Schober, einen der anderen Freunde Schuberts, vom 6. März 1824:[15]

> »Schubert ist unmenschlich fleißig. Ein neues Quartett wird Sonntags bei Schuphanzig aufgeführt, der ganz begeistert ist und besonders fleißig einstudiert haben soll. Jetzt schreibt er schon lang an einem Oktett mit dem größten Eifer. Wenn man unter Tags zu ihm kommt, sagt er grüß dich Gott, wie geht's?, 'gut', und schreibt weiter, worauf man sich entfernt ... Ich bin fast alle Abend bei ihm.«

Die Aufgabe, bei der wir Schubert hier gleichsam unter den Augen Beethovens beobachten, ist, die Erfahrung und die Technik der polyphonen abendländischen Komposition einzubringen und für sein Schaffen nutzbar zu machen. Das Lied der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte, da der konsequente Versuch mit reiner unbegleiteter Einstimmigkeit aus den erörterten Gründen fehlschlagen mußte,[16] eine Art von Homophonie ausgebildet, in der die Melodie dominiert und jegliche Begleitung, völlig untergeordnet, nur stützt oder füllt. Der mehrstimmig-musikalische Satz war in diesen Liedern gleichsam reduziert auf eine Oberstimme, weil für die anderen Stimmen die Selbständigkeit aufgegeben war; die Folge der Harmonien in Stützakkorden ergab, selbst wenn sie für den Instrumentalisten in Begleitfigurationen aufgelöst erschien, keine mehrstimmig-musikalischen Satz im engeren Sinne mehr. Wo nun nur das

---

[15] *Dokumente*, S. 229. Vgl. auch das Vorwort, S. IX, zu Serie VI, Band 1 der Neuen Schubert-Ausgabe: Oktette und Nonett, hrsg. v. A. Feil, Kassel 1969.

[16] Reichardts schon genannte Sammlung einstimmiger Lieder von 1781 sollte die einzige ihrer Art bleiben, und nur das Vorwort, bezeichnender Weise, hat Reichardt in seinem *Musikalischen Magazin* in erweiterter Form später noch einmal abgedruckt.

übrig geblieben ist, was sich »der einsichtige Tonsetzer oder auch schon das geübte Ohr beim einstimmigen Singen hinzu denkt«, wo Mehrstimmigkeit zur simplen Homophonie geschrumpft ist, kann man von musikalischem Satz, von dem also, was die abendländische Kunst als Musik hervorgebracht hat, kaum mehr sprechen. Die Aufgabe lautete deshalb: Musikalischer Satz in der Tradition der Polyphonie als Lied, also ein Satz für die Verbindung von liedhafter Singstimme mit einem Instrumentalpart.

Freilich hatten auch Mozart und Beethoven dieses Problem gekannt, aber sie hatten mit nur wenigen Liedern wenig zu seiner Lösung beigetragen und die Tradition der Gattung aus dem 18. Jahrhundert nicht wirksam verändern können. Sicherlich mit Recht klagt Reichardt 1796 (in der Vorrede zu seiner Sammlung *Lieder geselliger Freude*), daß er von Haydn und Mozart keine Kompositionen aufzunehmen fand; es bleibe ihm unbegreiflich, »wie diese vortrefflichen Männer einerseits unsere besten Dichter so weneig benutzt, andererseits das Lied so gar nicht nach seiner eigentlichen Natur bearbeitet haben.«[17] Sowohl in Haydns und Mozarts als in Beethovens Werk steht die Gattung am Rande, obschon Beethovens Werkkatalog immerhin rund 70 Lieder verzeichnet. Die Tatsache aber, daß kaum eine Hand voll davon bekannt ist, spricht für sich — und Beethoven selbst hat keins Hehl daraus gemacht: »Ich schreibe nur nicht gern Lieder!«[18]

Liedkomposition also kann Schubert bei Mozart und Beethoven kaum bewundert haben, hier gab es für ihn nichts zu lernen. Er mußte sich zur Erprobung dessen, was er an instrumentaler Technik in vielen Jahren den Klassikern abgeschaut und sich angeeignet hatte, er mußte für Versuche einer neuen Kompositionstechnik im besonderen Hinblick auf das Lied ohne Vorbilder seiner Heroen bleiben, oder aber sich andere Muster suchen, Muster anhand deren er arbeiten, die er »bearbeiten«, die er verwandeln konnte. Solche fand und bewunderte der junge Schubert in den Balladen des Stuttgarter Hofkapellmeisters Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), die bald nach 1800 weitere Verbreitung gefunden hatten, obwohl — oder gerade weil sie dem herrschenden Ideal des Strophenliedes, des Einfachen und des Volkstümlichen widersprachen.[19] Es waren Balladen, mit Texten reich an Handlung, von Zumsteeg *durchkomponiert*. Und dies gerade fesselte den jungen Komponisten. Seine Gesänge — man zögert, den alten Begriff *Lied* für seine frühen Arbeiten zu gebrauchen — zeigen den weiten Bogen seiner Bemühungen um Szene und Ballade, daß heißt weniger um Melodien, die »jeder, der Stimme hat, leicht nachsingen kann,« die »von Mund zu Mund« wandern können. Ihn interessierte vielmehr »die Teilnahme am einzelnen« des Textes, diese suchte er zu fordern, zu erre-

---

17 Zitiert nach Friedlaender: a. a. O. I, 1, S. 203.

18 Diese Äußerung überliefert Friedrich Rochlitz, der Beethoven im Sommer 1822 in Wien besucht hat.

19 Schuberts Lieder von 1810 bis 1813 (und die Vorbilder Zumsteegs) sind jetzt zusammengefaßt im Band 6 der Lieder-Serie der Neuen Schubert-Ausgabe: Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV, Lieder, Band 6, hrsg. v. Walther Dürr, Kassel etc. (Bärenreiter) 1969. Das Folgende im Anschluß an Dürrs Vorwort zu diesem Band.

gen, entgegen der herrschenden Ästhetik von der Kunst des Liedes, deren bedeutendster Anhänger, von Schubert aufs Höchste verehrt, Goethe gewesen ist. Liest man das folgende, dann wundert man sich nicht mehr, daß Goethe etwa an Schuberts *Erlkönig* keinen Gefallen gefunden hat. In seinen *Tag- und Jahresheften* vermerkt Goethe im Februar 1801:

> »Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Guitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach e i n e r Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben, und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers, zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen; denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durch-Komponieren der Lieder sei, wodurch der allgemeine lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am einzelnen gefordert und erregt wird.«

Schubert komponierte zunächst in enger Anlehnung an seine durchkomponierten Vorbilder von Zumsteeg, sei es in unmittelbarer Nachkomposition, Abschnitt für Abschnitt einer Vorlage folgend (wie etwa in einem der ersten Lieder, in *Hagars Klage*, 1811, D 5), sei es in freier Nachahmung des von Zumsteeg geprägten Typus (wie in der *Leichenfantasie*, 1811, D 7); er eignete sich Zumsteegs Kompositionsweise dann ganz an und verwendete sie souverän im *Taucher*, der Ballade Schillers, an deren erster Fassung Schubert vom 17. September 1813 bis zum 5. April 1814 gearbeitet hat, deren zweite Fassung im August 1814 abgeschlossen war und doch im Frühjahr 1815 noch einmal einige grundlegende Änderungen erfahren sollte. Schubert hat, wie das Beispiel — eines von vielen — zeigt, oft am einzelnen Lied und damit an seiner Kompositionstechnik lange, hart, hartnäckig gearbeitet. Von hier aus betrachtet rücken die Kennzeichung »genialer Wurf« für *Gretchen am Spinnrade* und die Beschreibung: »das erste selbständige, bedeutende Lied, das er schrieb« — ich zitierte den Satz gleich zu Beginn — in ein anderes Licht. Mit diesem Lied hat Schuberts jahrelanges fleißiges Bemühen um eine — wie man vielleicht zusammenfassend sagen könnte — neue Definition der Gattung *Lied* durch eine neue musikalische Technik zum ersten Mal Erfolg in einem vollendeten Werk gefunden. Damit ist eine neue Vorstellung von Musik durchgebrochen und hat Gültigkeit erlangt, eine Vorstellung von Musik, deren Bedeutung für das 19. Jahrhundert gar nicht überschätzt werden kann.

Manche verbreitete Meinung über Schubert und seine »Liedkunst« erscheint, von hier aus gesehen, wenig zutreffened. »Schubert oder die Melodie« (womit völlig irreführend suggeriert ist, was an Schuberts Musik fesellt, sei schöne Melodie und sonst nichts) kann man ja ebenso lesen

wie die nur scheinbar fachmännische, in Wirklichkeit unzureichende Kennzeichnung seines musikalischen Satzes als homophon, oder auch den Wissen nur vortäuschenden oft wiederholten Tadel, Schubert habe seinen Kontrapunkt nicht beherrscht. Gewiß ist *Der Lindenbaum* zum Volkslied geworden; daß Schuberts Vertonung aber im Mittelteil die Passage enthält »Der Hut flog mir vom Kopfe, ich wendete mich nicht«, und daß »diese unmelodiöse Stelle« nicht ins Volkslied zu übernehmen war, wird kaum irgendwo erwähnt. Sollte man nicht vielmehr fragen, was von Schubert eigentlich sonst noch zum Volkslied geworden ist? Jedenfalls nicht »Das Wandern ist des Müllers Lust«. Wer wollte auch Schuberts Lied ohne Begleitung des Klaviers singen und seine Freude daran haben? Da taugt die allbekannte »Volksweise« von Carl Friedrich Zöllner (1800—1860) besser! Mir scheint, den viel gelobten Melodiker Schubert charakterisiere eher anderes: In einem im April 1930 im Wiener Rundfunk gesendeten Dialog zwischen Alban Berg und einem Gegner der Atonalen beruft sich Berg zur Verteidigung seiner »reichlich verkrausten und verzackten Melodik« unter anderem auf — Schubert, »diesen Melodiker par excellence« (so Alban Berg) und zieht *Letzte Hoffnung, Wasserflut* und *Der stürmische Morgen* aus der *Winterreise* heran. Mögen die zitierten Beispiele extrem scheinen, die Tatsache, daß Alban Berg sich überhaupt auf Schubert und auf späte Werke berufen konnte, sollte zu denken geben. Übrigens auch dies, wie mir scheint: Anfang November 1828, also wenige Tage vor seinem Tode (am 19. November 1828) vereinbarten Schubert und ein Freund, Wolfgang Josef Lanz, mit dem seinerzeit in Wien bekannten Theorielehrer Simon Sechter (1788—1867; dem nachmaligen Lehrer Anton Bruckners) Unterricht im Kontrapunkt (und zwar nach Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge,* Berlin 1753/54), also in einer Grunddisziplin musikalischer Komposition. Diesen Entschluß Schuberts hat man im Grunde nie recht verstanden. Was wollte er, das Genie, »der Schöpfer unsterblicher Melodien« jetzt noch bei dem trockenen Sechter lernen? Handwerk, einfach Handwerk! Richtiger: eine Seite des musikalischen Handwerks, die bei der Art, in der er es bisher betrieben hatte, ohne besondere Bedeutung geblieben war, genauer: bleiben konnte. Denn sieht man die Stellen an, die üblicher Weise zitiert werden, wenn es gilt, Schubert als Kontrapunktiker zu verteidigen (etwa den zweiten Satz jenes, im Zusammenhang mit Beethoven schon erwähnten Oktetts für Streicher und Bläser aus dem Jahre 1824, und dort die Ges-dur-Episode Takt 25 ff.[20]), gerade dann drängt sich vor jede andere Kennzeichnung von Schuberts Setzart diejenige, mit der Beethoven seine eigene gekennzeichnet hat: *obligates Accompagnement.* Am 15. Dezember 1800, als Beethoven dem Verleger Hofmeister in Leipzig sein Septett (op. 20) anbot, gab er dazu folgenden Kommenitar: »ein Septett per il violino, viola, violoncello, contra basso, clarinett, corno, fagotto, — tutti obligati (ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die welt gekommen bin)«. Also gerade

[20] Vgl. z. B. Maurice J. E. Brown: *Schubert. Eine kritische Biographie,* Wiesbaden 1969, S. 16 f.

für jenes Werk, das Schubert 24 Jahre später heranziehen sollte, um sich mit seiner Hilfe in der Komposition den Weg weiter zu größeren Werken zu bahnen,[21] beschrieb Beethoven seine Setzweise mit diesem Terminus *obligates Accompagnement*. Wie ist er zu verstehen? Die Stimmen im Satz sind weder kontrapunktisch im herkömmlichen Sinne geführt (also nicht: eine jede möglichst selbständig), noch sind sie (von besonderen Satzteilen einmal abgesehen, etwa dem 2. Thema in einer Sonaten-Hauptsatz-Anlage) jeweils der die Melodie führenden Stimme begleitend untergeordnet, also unselbständig; die Stimmen haben vielmehr alle teil an einer neuen »musikalischen Arbeit im Satz«, vor allem an der motivischen Arbeit, an der Verarbeitung des musikalischen Materials, das heißt: am Aufbau der Satzstruktur; insofern sind die Stimmen trotz einer gewissen melodischen Dominanz der Oberstimme im Accompagnement, das heißt im Satzganzen, obligat geführt. Diese Satzart — vor allem der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker — hat Schubert auf das Lied angewendet, sie dabei und dazu selbverständlich der Gattung angepaßt und entsprechend verändert. Schubert hat damit die Gattung *Lied* neu definiert: *Lied* — oder *Klavierlied*, wie man der neuen Satzart wegen jetzt sagt —, das ist von nun an etwas anderes als nur Melodie mit mehr oder weniger differenzierter »Begleitung«, Lied ist (sieht man von der Oper ab) von nun an für das 19. und das 1. Drittel des 20. Jahrhunderts die Gattung im vokalen Bereich der Kunstmusik abendländischer polyphoner Tradition. Diese Gattung ist so von Schubert und seinen Nachfolgern in Deutschland geprägt, daß sie in andere Länder hinüberschlägt und mitsamt dem deutschen Gattungsnamen *Lied* in die aufblühenden nationalen »Musikstile« übernommen wird.

Hier ist indessen eines noch einmal zu bedenken. Wir nennen in der beschriebenen Gattung nicht nur das einzelne Stück *Lied*, *Lieder* sind uns ebenso (jetzt muß man eigentlich sagen: nach wie vor) unsere Volks- und Kirchenlieder, und wir sprechen — woran man in solchem Zusammenhang meist nicht denkt — nach wie vor von den *Liedern* Goethes und Schillers *(Das Lied von der Glocke)*, Wilhelm Müllers und Heinrich Heines *(Buch der Lieder)*, und Bert Brecht hat nicht zufällig viele seiner Gedichte mit *Lied* überschrieben. Was gemeint ist, ist klar: die Texte sollen gesungen werden, oder sie sind verfaßt nach dem Vorbild von Texten, die man nicht anders als gesungen kennt oder früher nicht anders als gesungen kannte. Hier scheint »der Schein des Bekannten« noch einmal durch, jener Schein, der ehedem an das musikalische Erklingen solcher Texte gebunden war und etwa in Bert Brechts *Songs* auch noch gebunden ist. Nur gesungen wirken ja viele dieser *Lieder*, und sei ihr Text noch so wichtig, gar »die Hauptsache«. Die literarische und die musikalische Gattung *Lied* sind verbunden in dem Element, in dem der Text erklingt oder erklingen soll, ehedem erklungen ist oder heute vorzustellen ist, im musikalischen Element der Melodie. Hierin nun liegt der Grund, daß trotz aller Bindung an eine Begleitung, trotz der *Einschmelzung in einen musikalischen Satz* durch Schubert in der Liedkomposition nach wie vor jene Stimme domi-

[21] Vgl. den oben zitierten Brief Schuberts vom 31. 3. 1824.

niert, die den Text vorträgt. Wir nennen sie eigens und anders als die anderen Stimmen in musikalischen Satz, wir nennen sie einfach »die Melodie«, selbst dort, wo sie nicht mehr, wie im Klavierlied, aus dem Satzganzen zu lösen ist, wo sich das rein Melodische nicht mehr durchzusetzen, die Melodie den Text gleichsam nicht mehr alleine vorzutragen vermag. Geschichte und Tradition wirken nach: »Weise« hieß die Art und Weise, nach der man eh und je einen Text zum Singen, ein Lied, vortrug. Alt genug ist solche »Weise«, daß sie, in polyphonen Satz, in musikalische Komposition eingeschmolzen, dieser doch den Rücken zukehren kann (wie Georgiades gesagt hat[22]). »Melodie« und »Begleitung«, die man bezeichnender Weise getrennt zu nennen pflegt, sind seit Schubert nicht mehr zu trennen — und bleiben doch wie eh und je unvermischt, ein jedes eigenständig nach seiner Herkunft.[23]

POVZETEK

V drugi polovici 18. stoletja se je pojavila v Nemčiji potreba po preprosti pesmi, ki bi ustrezala širokim slojem meščanskega prebivalstva in bi bila nadomestilo za ljudsko pesem, ki se je začela spričo množitve mest in razvoja industrije izgubljati. Tako je nastalo veliko število pesmi za glas in enostavno spremljavo klavirja ali kitare, namenjenih za petje in zabavo v meščanskih domovih. Da so te z izjemo ene same — »Der Mond ist aufgegangen« Joh. A. P. Schulza — prišle v pozabo, je razumljivo, ker zelo zaostajajo za tedanjo umetno glasbeno ustvarjalnostjo in tudi ne predstavljajo nič pristnega. Vendar je obstajala v takšni glasbeni situaciji možnost, da se spremljano pesem reši vladajočega »tiranstva popularnosti« in pridobi za umetniški razvoj. To možnost je spoznal in znal izrabiti Franz Schubert, skladatelj, ki je izšel iz meščanstva in združil tisto, kar se je zdelo nezdružljivo, namreč zahodnoevropsko polifonijo in pesem. Čeprav je Schubert osvojil pesmi položaj, ki je enakovreden z drugimi glasbenimi zvrstmi, in čeravno so mnoge njegove pesmi našle pot v koncertno dvorano, je njihov nastanek tesno povezan z družabnimi prireditvami v domovih njegovih prijateljev, pripadnikov nepremožnega meščanskega razreda. Problema samospeva druge polovice 18. stoletja, ki je bil v popolni podrejenosti spremljave melodiji, so se sicer zavedali glavni predstavniki dunajske klasike Haydn, Mozart in Beethoven, vendar so k njegovemu reševanju prispevali sorazmerno malo. Zato se Schubert kot skladatelj samospeva pri teh mojstrih ni mogel vzorovati. Pač pa je bil na tem področju zanj sprva važen skladatelj J. R. Zumsteeg, ki je s svojimi prekomponiranimi baladami razločno vplival na mladega Schuberta. Prvo samostojno in pomembno pesem je Schubert ustvaril po začetnih poskusih leta 1814, ko je uglasbil Goethejevo »Marjetico za vretenom«. Tedaj je doživelo večletno Schubertovo prizadevanje za novo definicijo te zvrsti z novo kompozicijsko tehniko prvič uspeh v dovršeni umetnini. V tej kot v poznejših pesmih je Schubert uporabil takoimenovani obligatni accompagnement, ki pa ga je prikrojil ustrezno omenjeni zvrsti. Gre za metodo, ki jo je mladi skladatelj spoznal predvsem v instrumentalnih delih dunajskih klasikov: glasovi niso v kompoziciji niti kontrapunktski niti niso podrejeni melodiji kot zgolj spremljava, ampak so kljub dominantnosti melodije stalno udeleženi v motivičnem izpeljevanju.

22 Vgl. Georgiades: a. a. O. S. 104.

23 Vgl. Arnold Feil: *Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise,* Stuttgart 1975.

UDK 782.1(497.12) Gerbič

NEUPRIZORJENA GERBIČEVA OPERA »KRES«

Jože Sivec (Ljubljana)

Slovensko deželno gledališče, ki je bilo svečano odprto v Ljubljani jeseni leta 1892 in je šele omogočilo redno uprizarjanje oper v slovenskem jeziku, ni le važen dejavnik v rasti naše glasbeno dramatske reprodukcije, ampak mu gre še poseben pomen zato, ker je pospešilo domačo odrsko ustvarjalnost. Zdaj je postala potreba po slovenskih glasbeno scenskih delih bolj živa kot kdajkoli poprej in tako se je v sorazmerno kratkem času do konca stoletja zvrstilo na odru te ustanove že več domačih opernih novitet: »Teharski plemiči« B. Ipavca (1892) ter »Urh, grof celjski« (1895) in »Ksenija« (1897) V. Parme.[1]

Podobno kot Ipavca in Parmo je ustanovitev Slovenskega deželnega gledališča spodbudila k odrski tvornosti tudi Frana Gerbiča, skladatelja, ki mu gre še zasluga, da se je dokončno uresničil načrt Dramatičnega društva iz leta 1867, da dobimo Slovenci gledališče, ki bi upoštevalo poleg drame tudi opero.[2] Gerbič je bil vse do sezone 1894/95 tesno povezan z delom nove ustanove kot njen prvi kapelnik in tako je lahko še toliko bolj pričakoval uprizoritev svoje stvaritve.

Kdaj je Gerbič začel snovati svojo prvo opero »Kres«, točno ne vemo. Nedvomno pa je to moralo biti najkasneje leta 1893, iz katerega izvira prvi podatek o njenem nastajanju. V pismu z dne 31. julija istega leta sporoča svojemu prijatelju, hrvaškemu etnomuzikologu Kuhaču, da piše opero in da mu ta vzame sleherni prosti čas, ki bi mu sicer tu in tam ostal.[3] Čeprav je bil Gerbič v šoli Glasbene matice in gledališču prezaposlen in zato ni mogel neprekinjeno ustvarjati, pa je delo napredovalo, saj omenja dne 11. februarja 1895 Kuhaču, da je že do polovice gotovo. Zdaj se je skladatelj, ki je sprva gotovo računal na izvedbo v Ljubljani, začel zanimati za nagradni natečaj, ki ga je razpisala uprava Hrvaškega dežel-

[1] Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III*, Ljubljana 1960, 338—341.

[2] Cvetko D., ib., 197—200.

[3] Franković D., *Korespondencija Kuhač-Gerbič*, Zagreb 1971, diplomsko delo, tipkopis, 34 ss., cit. pismo kakor tudi ostala, ki jih je Gerbič naslovil Kuhaču, so v gradivu za Kuhačev »Biografski i muzikografski slovnik« v Arhivu JAZU, Zagreb.

nega gledališča za izvirno opero, in hkrati za možnost uprizoritve v Zagrebu. Kaže, da je to v marsičem v zvezi z njegovim bližnjim odhodom iz ljubljanskega gledališča, kjer ga je že v naslednji sezoni zamenjal kapelnik Hilarij Benišek.[4] Medtem se je bržkone še povečalo njegovo nezadovoljstvo z razmerami v omenjeni ustanovi, ki ga že nakazuje citirano pismo iz leta 1893, obenem pa tudi zaostril odnos med njim in upravo. Ker pa je bil Gerbič z opero gotov šele spomladi naslednjega leta — njegova lastnoročna partitura ima na koncu pripisan kot datum dovršitve 5. april 1896[5] —, ta za razpis ni več prišla vpoštev. Ne glede na to je Kuhač izrazil pripravljenost, da poskrbi za izvedbo »Kresa« v Zagrebu[6] in tako je na začetku leta 1898 že dobil pristanek gledališkega intendanta St. Miletića, da se delo uprizori. Kljub temu je stvar padla v vodo. Ko je Miletić odšel na zdravljenje, je Gerbič predal partituro na ogled dirigentu N. Fallerju, ta pa je izvedbo odklonil. Zakaj, iz gradiva ne izvemo, gotovo pa je bila temu vzrok tudi Gerbičeva stvaritev, kar bomo še spoznali v nadaljevanju. Medtem se je Gerbič še pogajal z direktorjem gledališča v Pragi in mu hotel poslati partiturto. Vse kaže, da njegova prizadevanja v tej smeri enako niso rodila sadu.[7] Ali je skladatelj potem skušal spraviti opero na oder v Ljubljani, viri, ki so na voljo, ne povedo, vendar skoro ni verjeti, da ne bi napravil v ta namen nobenega koraka. Ker pa ni bil zaposlen v gledališču, ni več imel vpliva pri določanju repertoarja in tako tudi ni mogel uveljaviti dela, ki bi ga poprej kot njegov dirigent prav gotovo še lahko.

Libreto za opero »Kres« je napisal Gerbič sam. Ali se je pri tem naslonil na kakšno literarno predlogo, iz virov ni razvidno, vse pa kaže, da si je zgodbo izmislil svobodno. Tudi se ne zdi mogoče, da je snoval svoj libreto pod rahlim vplivom besedila opere »V vodnjaku« češkega skladatelja V. Blodka, ki so jo leta 1889 uprizorili na odru Dramatičnega društva.[8] To domnevo sugerira določena motivična sorodnost obeh del. Ta se kaže najprej v praznovanju Kresa, ki je povezano z verovanjem v čarobne moči kresne noči. Tu in tam išče dekle v emocialni stiski utehe pri stari ženski, ki pomaga z nasvetom, da bo uzrla v vodni gladini podobo svojega bodočega ženina. Razen tega še ni prezreti v enem kot drugem primeru prisluškovanja dveh oseb omenjenemu razgovoru, od katerih vsaka zase sklene, da se napoti h kraju skrivnostnega razodetja.[9] Sicer pa se obe operi vsebinsko ne moreta primerjati že iz preprostega razloga, ker je Gerbičeva resnega, a Blodkova komičnega značaja.

Da bosta razčlenitev in ocena libreta bolje razumljiva, se seznanimo najprej v kratkem z vsebino opere.

Prvo dejanje. — Sredi razigranih priprav na Kres se pojavi v družbi vaških fantov in deklet stara Barba, ki zbudi pozornost, saj vé marsikatero

---

4 Cvetko D., *ib.*, 340.
5 To partituro hrani Slovenski gledališki muzej v Ljubljani.
6 Prim. Kuhačeva korespondenca, Arhiv Hrvatske, knj. X. št. 174, 21. V. 1896.
7 Prim. Kuhačeva korespondenca, Arhiv Hrvatske, knj. XI., št. 169, 182, 190, 19. I., 9. III. in 26. V. 1898.
8 Cvetko D., *ib.*, 198.
9 Samec S., *Operne zgodbe*, Ljubljana 1974, 554—555.

skrivnost. Zato jo poprosijo, naj jim pove o moči kresne noči. Barba rada ustreže in razodene, da uzre o polnoči ob luninem svitu deklica v vodi svojega ženina in fant v ribjem očesu odsev podobe svoje neveste. V veseli družbi je tudi kmečko dekle Zorka. Zorka žaluje za svojim Stankom, ki je odšel v vojsko, in je vsa v skrbeh, da ga ji ne bi speljala mlada vdova in krčmarica Cilja. V stiski se zateče k Barbi, ki jo tolaži in ji svetuje, naj gre o polnoči na brv ob križpotju pod hribom, kjer bo v vodni gladini zagledala podobo bodočega ženina. Razgovoru prisostvujeta, skrita za prizoriščem, tudi Stanko, ki se je pravkar vrnil domov, in Cilja, ki bi si hotela za vsako ceno priboriti Stanka. Ko zvesta za skrivnost, se oba odločita, da bosta o polnoči na omenjenem kraju. Kmalu nato se pojavi na prizorišču kovač Janez in trka na vrata krčme. Ker je fantu zala krčmarica všeč, jo je prišel povabit na ples. Vendar ga ta posmehljivo zavrne s pripombo, da se krčmarija in kovačija slabo ujemata. Dejanje se zaključi z veselo pesmijo in rajanjem ob pogledu na kresove, ki so vzplamteli na bližnjih gričih.

Drugo dejanje. — Fantje v kresni noči veselo pričakujejo dekleta, da bi skupno proslavili praznik. Ko ta pridejo, se vsi skupaj odpravijo v goščavo po suhljad. Le Peter, mladi vdovec in Zorkin stric, ne gre z njimi; ostane sam in meditira o domovini. Kmalu se mladina vrne in kovač Janez zaneti grmado. Sledi veselo proslavljanje ob ognju s pesmijo in plesom. Nazadnje se fanti in dekleta še gredo družabno igro golobnjak. Ko Zorka konec igre dopolnjuje z izročilom pesmi o jastrebu in gadu, ki umorita golobico oziroma deklico in s tem aludira na Ciljo kot na tisto žensko, ki ji hoče ugonobiti ljubezensko srečo, se med tekmicama vname prepir. Zdaj je zabava prekinjena in Zorka prebere pismo, v katerem Cilja natolcuje, da je Zorka Stanku nezvesta. Cilja, ki izpoveduje, da Stanka vroče ljubi, sicer noče priznati, da je to pismo, ki je brez njenega podpisa, napisala ona, vendar ima Zorka za to dokaz, saj dobro pozna njeno pisavo in razen tega tudi pečat kaže, kje je bilo pismo oddano. Ko fantje in dekleta to vidijo, potegnejo z Zorko in obsodijo zlobno nakano Cilje.

Tretje dejanje. — Tudi rusalke in kresnice se vesele kresne noči in plešejo in prepevajo ob reki. Ko izginejo, pride k mostu najprej Stanko, ki silno hrepeni za Zorko in jo je pripravljen tudi braniti pred zlobno in ljuobsumno Ciljo. Kmalu se v daljavi zaslišijo koraki bližajoče se Zorke in Stanko se skrije pod most, kjer je priklenjen čoln. Ko o polnoči stopi Zorka na usodno mesto in maha s praprotjo nad vodo, da bi v njej videla podobo svojega ljubega, plane nanjo iz zasede Cilja in jo hoče pahniti v vodo. Med borbo se odlomi ograja mostu in obe padeta v vodo. Zorko reši Stanko, krčmarica pa utone.

Kot je razvidno iz sinopsisa, gre za dva vsebinska momenta: priprave za Kres in samo kresovanje ter ljubezenski trikotnik enega moškega in dveh žensk, ki tega ljubita. Pri tem je dal avtor očitno večji delež ljudskemu slavju kot pa sami dramski zgodbi, ki zato ne more priti dovolj do izraza. V skladu s takšno zasnovo so predvideni številni nastopi zbora, ki pa je kot nosilec slavja predvsem dekorativni element, le redko komentira dejanje in še manj vanj posega. Da je lahko na ta način dosežena

neka scenska pestrost, sicer ni zanikati, vendar je posledica omenjenega koncepta nedramatičen libreto, ki vsebuje le malo dogajanja in ne pozna pravega viška. Nasploh je libreto v osnovi dramaturško tako slab, da se zdi predelava nemogoča. Pri tem se toliko bolj čudimo Gerbičevi nekritičnosti, saj je bil človek gledališča in bi lahko vedel, da mora dober tekst sloneti vsaj na osnovnem principu drame: uvod, postopen zaplet, vrh, razplet in konec. Žal pa se to zaporedje odvija v njegovem libretu le medlo in nejasno.

Z dramaturškega vidika je še najbolj zadovoljivo prvo dejanje, kjer zvemo za glavne protagoniste in zaslutimo zaplet drame: Zorka in Cilja ljubita Stanka, ki se vrne z vojske. Cilja bo skrivoma sledila Zorki k reki, da bi uzrla svojega ženina. Ta del še nudi možnost, da bi bila fabula v nadaljevanju boljše izpeljana in bolj prepričljiva. Ko v drugem dejanju fantje in dekleta že kresujejo, se zdi zaostritev konflikta preveč umetno narejena, neinventivna in dramsko neefektna. Zorkino namigavanje na Ciljo v zvezi s koncem družabne igre kakor tudi njena obtožba tekmice sta nekako »privlečena za lase« in premalo utemeljena. Vsekakor bi bilo bolj realno, ko bi se tu s pismom pojavil Stanko in obtožil Zorko nezvestobe. Tretje dejanje in zaključek nista logična izpeljava prejšnjega dela — le-ta bi lahko tudi izostal, ne da bi to kaj vplivalo na izid drame —, temveč le izvršitev odločitve iz prvega dejanja. Vsaj tu bi moral Gerbič soočiti vse tri glavne protagoniste, da bi rešil, kar se rešiti dá. Tako pa je konec teatraličen in nerealen.

Od nastopajočih oseb sta v libretu še najbolje karakterizirani Zorka in Cilja, a še ti v odnosu do objekta svoje ljubezni in v izrazito belo-črni tehniki. Medtem ko je Zorka utelešenje čiste, nedolžne ljubezni in potrpežljivo čaka vrnitve svojega dragega, je Cilja polna plamteče strasti in se ne ustraši nobenega sredstva za dosego zaželenega cilja. Zlasti ta strastna narava ženske, ki je pripravljena tudi z zločinom uresničiti svoje načrte, bi morala biti bolj emocionalno utemeljena. Za razliko od Zorke in Cilje je glavna moška figura Stanka bleda in neizrazita. Stanko, nežno hrepeneči ljubimec, nastopa takorekoč le za kulisami in se pojavi na koncu kot »deus ex machina«. Ostale osebe nastopajo le epizodno in le tu in tam nakažejo kako svojo potezo, tako da je njih karakterizacija kot značajev komaj mogoča. Končno moti v libretu tudi večkrat neprimeren jezik, kar pa je še sorazmerno najmanjša hiba, saj bi se jo kaj lahko dalo odstraniti. Verzi so dokaj konvencionalni, vsebinsko prazni, nepoetični ali celo neestetski in vulgarni. Tudi besedni zaklad, ki ga avtor uporablja, je reven in banalen. Mestoma imamo vtis, da se je v nekem smislu ravnal po starem načelu: »Prima la musica e poi le parole« in da je še naknadno dodajal besede, samo da bi s tekstom izpolnil melodijo.

Gerbič je imenoval »Kres« romantično dramatično opero, vendar je naziv le deloma utemeljen. Da je oznaka »romantična« na mestu, ni ugovarjati, saj je takšen že v marsičem sujet, ki vključuje ljudske običaje in obredja, nastop pravljičnih bitij in element čarobno skrivnostnega. Seveda pa ne moremo soglašati z drugo oznako, saj je v libretu dramatika

v ozadju. Zato bi bil spričo prevladujoče liričnosti bolj ustrezen naziv lirična opera.

Ko se je Gerbič lotil uglasbitve »Kresa«, je ustvaril že vrsto izvrstnih zborov in samospevov s klavirsko spremljavo, kantati »Slovo« za moški zbor, četverospev in orkester in »Ave Marija« za zbor, dve violini in orgle ter dva samospeva z orkestrom (Ein Friedhofbesuch, Valse concertante).[10] To kaže, da je imel dosti več izkušenj na področju malih kot večjih vokalnih oblik. Vendar je važno, da je obvladal orkestralni stavek in znal spretno povezovati glasove in instrumente.[11] Razen tega je bil Gerbič tedaj že skladatelj z utrjenim umetniškim konceptom in ustaljeno stilno orientacijo. V svojih delih je poudarjal slovanski oziroma slovenski izraz, medtem ko se je razvojno že povzpel iz zgodnje v visoko fazo romantike. Od velikih sodobnikov sta mu bila najbližja Smetana in Dvořák, ki ju je »ljubil kot očeta«. Zelo pa je občudoval Wagnerja, s čigar načeli je povsem soglašal.[12] Bil je široko razgledan glasbenik, ki je kot gledališki pevec in dirigent dobro poznal klasično in sočasno operno literaturo.

S tem, da si je Gerbič sam spesnil libreto, si ni napravil usluge in bolje bi bilo, ko bi mu stal ob strani literarno vešč sodelavec. Gerbič očitno ni imel literarne sposobnosti in daru, seveda ni mogel napisati besedila, ki bi zajamčilo uspešno opero kot celostno umetnino. Čeprav mu libreto ni dajal možnosti, da bi v kompoziciji razvil močnejše dramatske momente, pa ta vsebuje vrsto liričnih mest — mislimo predvsem na arije, ansamble in zbore —, ki so lahko spodbudila Gerbičevo muzikalno fantazijo. Sicer pa imamo vtis, da je skladatelj snoval svojo opero v prvi vrsti kot muzik in tako je tudi glasbena zasnova dosti tehtnejša od dramske.

Predno preidemo k oceni in stilni oznaki kompozicije kot celote, si oglejmo muzikalni potek opere in se seznanimo ob tem z njenimi pozitivnimi in negativnimi stranmi.

Opera ima precej obsežno predigro, ki je zgrajena povsem svobodno, fantazijsko. Skoro v celoti se naslanja na motiviko opere, pri čemer je značilno, da je ta, razen v enem primeru, vzeta iz orkestralnega in ne vokalnega parta, kar že takoj kaže, da je skladatelj vsaj na posameznih mestih opere dal dovolj karakteristično vlogo instrumentalni spremljavi. Čeprav ne bi mogli trditi, da sledi predigra nekemu določenemu programu, ni prezreti, da sta v njej poudarjena dva vsebinska momenta opere: praznovanje Kresa in s tem v zvezi ljudsko veselje in razigranost ter tajinstvenost in čarobnost kresne noči. Ker pa je Gerbiču uspelo najti za to in ono dosti živ in prepričljiv muzikalni izraz, učinkuje predigra izvrstno kot razpoloženjski uvod v opero. Instrumenitacija je mestoma s celotnim izkoriščanjem pihal in trobil polna, vendar ne daje vtisa prenatrpanosti. Skladatelj je tudi znal doseči prav lepe barvne efekte z veščim kombiniranjem in izmenjavanjem posameznih pihal oziroma trobil.

---

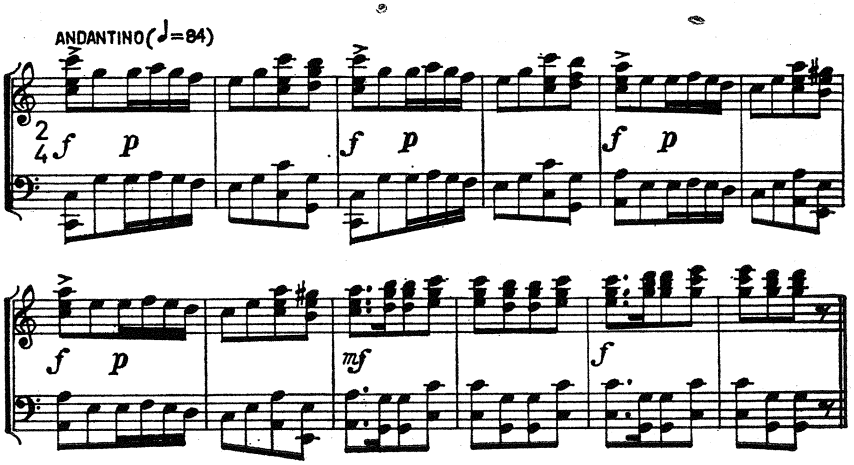
[10] Prim. katalog Gerbičevih kompozicij v mapi F. Gerbiča in Jaromile Gerbičeve v NUK, Ljubljana.

[11] Cvetko D., *ib.*, 302; Leskovic R., *Orkestralna ustvarjalnost skladatelja Frana Gerbiča*, dipl. delo, tipkopis, str. 8.

[12] Prim. F. Gerbič, *Moje življenje* v NUK Ljubljana.

Začetek s prostranimi razložitvami trizvokov tonike in VI. stopnje in močno poudarjeno kadenco na dominanti spominja nekoliko na način orgelskega preludiranja. Sledi podoba kresnega veselja, ki se naslanja na finale 1. dejanja, od koder sta doslovno prevzeta zbor »Glejte tam v daljavi« in njegov živahen orkestralni uvod. Ko intonirajo violine, flavte, oboe in klarineti v enakomernih osminkah potekajočo in kromatsko pretkano temo v e-molu, zapustimo svet ljudske stvarnosti. To je tema skrivnosti kresne noči in hkrati vodilna tema opere, ki se oglaša še skozi vso opero (prim. 1). Tudi motivika nadaljevanja, ki izhaja iz orkestralne

spremljave nastopov Barbe, spada v bistvu v isto izrazno območje. Razpoloženje vesele razigranosti zavlada spet, ko se pojavi tema kola z značilnim motivičnim ponavljanjem. Ta tema, ki jo bomo v spremenjeni obliki še nekajkrat našli v 1. in 2. dejanju, ne zveni specifično južnoslovansko in spominja prej na češko glasbo (prim. 2). V odseku Andante sos-



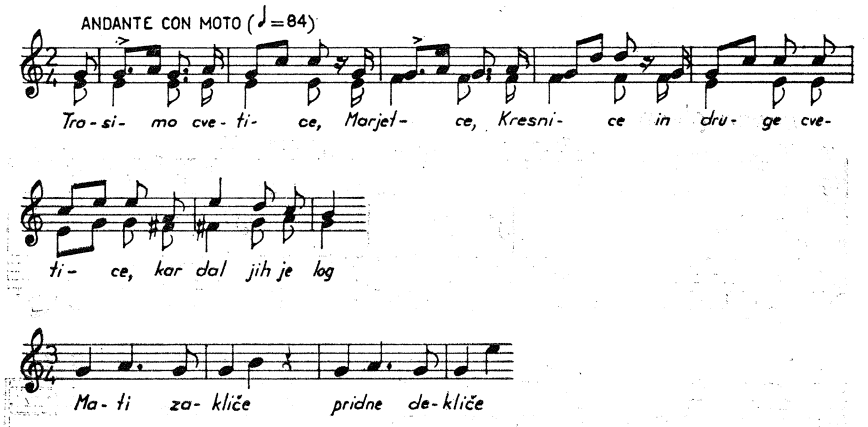
tenuto razvije skladatelj prav privlačno idilično sliko. Tu izvaja nad spremljavo godal oboa ljubke figure, medtem ko prineso rogovi svoj motiv. Sledi ponovitev motivike že omenjenega zbora in kola ter koda s krepkim stopnjevanjem radostnega razpoloženja.

Gradnja prvega dejanja je, če ga gledamo v glavnih obrisih, tridelna in v nekem smislu simetrična. Medtem ko so na začetku in koncu pretežno razgibani zborovski prizori, je osrednji del, ki obsega arijo, dva dueta in kvartet, izrazito intimnega značaja.

Dejanje začneta dva tematsko zaključena, a po razpoloženju sorodna zbora, ki oznanjata priprave na kres in slavita stare ljudske običaje. Prvega intonirajo triglasno dekleta in se na začetku za hip ujame, bržkone povsem slučajno, s slovensko narodno »Fantič vesel sem rad«.[13] Nič manj pristno ljudsko občuten je ritmično živahnejši drugi zbor, v katerem tudi uporaba kromatike v zvezi z uvedbo nekaj dvojnih oziroma stranskih dominant ne komplicira izrazne preprostosti. Če se Gerbič tu razločno kaže kot slovenski skladatelj, pa ubira že v kratki medigri, ki povezuje oba zbora, prej nek občeslovanski kot slovenski ton. To in ono je zanj nasploh značilno in se pojavlja še v nadaljevanju opere.

Z nastopom Barbe pride do začasne stemnitve razpoloženja. Začetek njene arije, ki je v da capo obliki, začrta s svojo trpko otožnostjo prav izvrstno lik zapuščene vaške ubožice. Srednji del v E-duru zveni najprej kot priznavanje uživanja ljubezni in mladosti čustveno toplo in neskaljeno svetlo, a prevzame zatem z mislijo o minljivosti mladostnih čarov skoro bolesten ton. Tu nas prevzame zaključni pasus z ekspresivno melodijo nad ležečo dominantno harmonijo in z nekaj takti resnobno trpke poigre.

Obred posipanja cvetja in praproti, ki je združen s priprošnjo za blaginjo, okvirja zbor dečkov in deklic, ki sprva spominja melodično na narodno »Mati zakliče pridne dekliče« (prim. 3).[14]



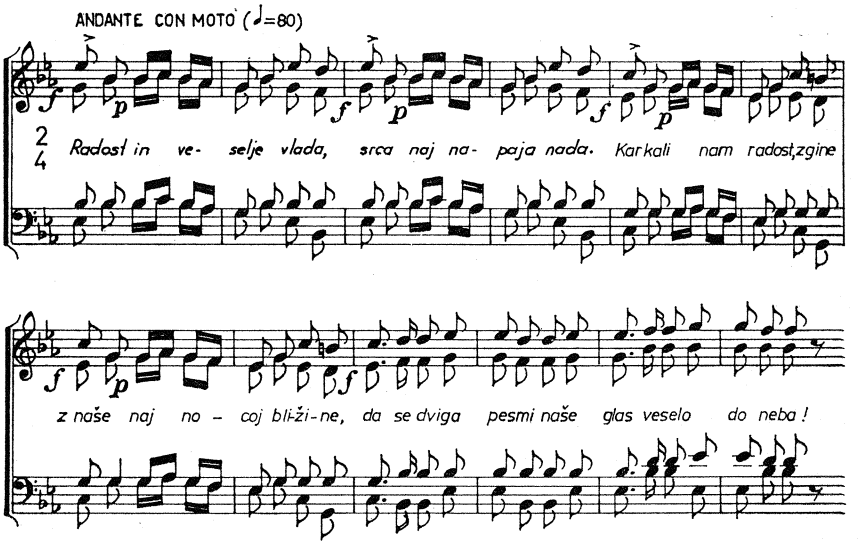
[13] Zapis iz okolice Ljutomera hrani Sekcija za glasbeno narodopisje SAZU pod signaturo GNI O 879.

[14] Prim. Žirovnik J., *Narodne pesmi III*, Ljubljana 1905/06, št. 6.

S tem ljudsko ubranim in otroško naivnim zborom kontrastira izrazno intenzivna priprošnja, še bolj pa pesem Barbe o čarodejni moči praproti. Le-ta zveni mračno skrivnostno in se izvrstno sklada z značajem besedila. Skladatelj jo je zasnoval iz dveh izrazno sorodnih, a tematsko različnih delov. Prvi obsega periodo dveh šesttaktnih stavkov, kar je vredno omeniti, ker temelji sicer oblikovna gradnja opere pretežno na štiritaktnih in osemtaktnih miselno zaokroženih enotah.

Pripoved Barbe, ki sledi izza melodično prikupnega zbora fantov in deklet, uvajata motiv godal z značilnim postopom zvečane sekunde v a-molu — ta se ponovi še v e- in h-molu — in daljši recitativ oziroma arioso, v katerem prinese orkester ob besedah: »Tajnosti Šentjanževe noči nadprirodne javljajo moči« vodilni motiv opere. Tu stopnjujejo izraz tajinstvenosti in čarobnosti tudi kratke figure visokih pihal in zmanjšani septakordi. Sama pripoved je zložena v tonu preproste balade in obsega dve strofi na isto melodijo, ki ju loči kratka medigra z vodilnim motivom. Kot efektno poživitev občutimo zborovsko repliko na napolitanskem sekstakordu.

Nadaljevanje vse do prihoda Stanka se odvija v izmenjavanju krajših epizod solistov in zbora. Za slednjega je značilno nizanje ponavljajočih se motivov in izraznost, ki je blizu češki romantiki (prim. 4).



Nastop Stanka markantno uvaja emocionalno impulziven orkestralni stavek s karakterističnim, ob melodičnih in harmonskih spremembah hitro ponavljajočim se motivom (prim. 5). Zdi se kot da tu odmeva klic trobente, ki je nekoč Stanka pozival v vojsko, hkrati pa je čutiti fantovo trenutno duševnio vzburjenje ob spominu na preživele bojne dni. Stankov recitativ, ki ga spremljajo le tu in tam posamezni enostavni akordi in v sredi za nekaj trenutkov prekine orkester z omenjenim motivom, je navzlic

svoji preprostosti dosti izrazit. Orkester pride spet pomenljivo do besede v širše razpredeni predigri k sledeči ariji. To medigro čutimo kot podobo junakovega duševnega spokojstva ob vrnitvi domov. Arija je biser Gerbičeve glasbene lirike in izvrstno portretira nežnost in rahločutnost Stanka v vsej njegovi navezanosti na rodno grudo in drago dekle. Je polna prefinjene, morda nekoliko zastrte čustvenosti, in deluje iskreno in neposredno. Oblikovana je tridelno (ABA_1), tako da je ob ponovitvi prvi del skrajšan in zvezan z daljšim, izrazno stopnjevanim in pevsko dovolj efektnim zaključkom. Posebej naj opozorimo na samostojnost spremljave v prvem delu, kjer dodajata oboa in flavta k pevski melodiji fin kontrapunkt.

Moč skladateljevega navdiha se najjasneje razodene v duetu Zorke in Barbe. Prvi del je v e-molu in ga preveva neka slovanska elegičnost, ki je odsev mračnih Zorkinih misli, da ji je ljubi za vselej izgubljen. Drugi del je v svetlem E-duru in predstavlja s svojim emocionalnim zanosom ter prevladujočo optimistično uglašenostjo močan kontrast. Tu pridejo ljubezenska čustva Zorke nezadržano do izraza. Melodija, ki se ponekod razpenja v širokem loku, je vedno pristno občutena in teče spontano do kraja. Če je bila v prvem delu vseskozi v ospredju Zorka in se je Barba oglašala le s kratkimi replikami, prehaja zdaj vodstvo iz glasu na glas in se oba med seboj tudi lepo prepletata in dopolnjujeta.

Ostali del prizora, v katerem nastopita poleg Zorke in Barbe še Stanko in Cilja, skrita za sceno, učinkuje manj celovito; komponiran je v obliki recitativa, ariosa in ansambla. Medtem ko tu lahko občudujemo zanosno in široko sopransko kantileno Zorke, pa se ne moremo ubraniti vtisa enoličnosti ob njenem recitativu, ki temelji skozi osem taktov melodično in harmonsko na enem samem zmanjšanem septakordu. Kratek kvartet, ki združi vse prisotne v zlito celoto, je muzikalno dovolj močan, čeravno pogrešamo na začetku, kjer izraža vsak od nastopajočih z besedami svoje misli in občutja, melodično individualizacijo glasov. Kasneje postane sta-

vek tudi harmonsko zanimiv, saj se razvije v ozkem območju kar pestra vrsta tonalitet (E-dur, As-dur, h-mol, C-dur, A-dur, E-dur).

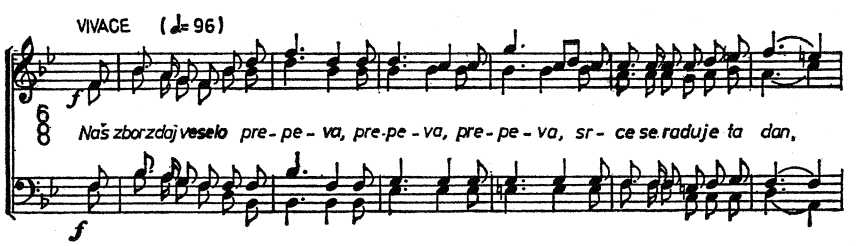
Škoda, da je začetek dramskega zapleta začrtan šibko in bledo. Cilja izrazi odločitev, da svoji tekmici Stanka nikdar ne bo prepustila, preveč mimogrede, v kratkem, dokaj suhem in le s posameznimi akordi spremljanem recitativu. Tudi recitativ Stanka, ki je pripravljen maščevati njeno zlo nakano, ni dosti boljši. Vendar je tokrat orkestralni part zanimivejši, ker prinaša značilni motiv, ki smo ga že spoznali ob prvem nastopu.

Kot lahkoten in zabaven intermezzo občutimo duet Janeza in Cilje, v katerem se malce okoren kmečki fant poteguje za pretkano vdovo, ki ga porogljivo zavrača. Če morda izvzamemo le tu in tam kakšno bolj pusto mesto, moramo ugotoviti, da je ta duet muzikalno dovolj svež. V začetnem delu je mestoma vloga orkestra, ki prinaša ob pevski melodiji plesno razigrano motiviko (med drugim motiv kola), precej samostojna. Zlasti v tekoče parlandiranem zadnjem delu s tipičnimi buffo efekti, je pokazal skladatelj tudi smisel za glasbeni humor.

Finale ne kaže zahtevnejše ansambelske zasnove. Nastopi solistov so redki, pretežno epizodne narave in ne predstavljajo izrazitejšega kontrasta nasproti zboru. Razen tega pogrešamo prave organične rasti in gradacije, zaradi česar finale ne napravi močnejšega vtisa in učinkuje komaj več kot venček zborovskih pesmi. Te so sicer, vzete posamezno, privlačne, vendar združene v celoto ne morejo zadovoljiti kot zaključek dejanja.

Finale je zamišljen kot razpoloženjska slika kresnega večera. Uvaja ga poskočna plesna pesem, ki tokrat prinaša temo kola; ta je že nekajkrat nastopila v orkestru od predigre dalje, tudi v zborovski verziji. Osrednji del finala tvori meditativno ubrana Ave Maria, ki izzveni v preprosto, a subtilno poigro. Tej sledi neposredno v fortissimu živahno razposajen orkestralni uvod v zadnji del, ki je radostno stopnjevana pesem ob pogledu na plamtenje kresov na bližnjih vzpetinah. Tu zasluži pozornost zbor »Glejte tam v daljavi«, ki učinkuje s svojim krepkim ritmom (triole, osminke, punktiranje). Žal pa je poznejši pasus »Pradedje naši v davnih dneh« s svojim motivičnim ponavljanjem nezanimiv in dolgočasen. Boljši je sklep, kjer je doseženo stopnjevanje s hitrejšim gibanjem (šestnajstinke) in tu in tam z uporabo stranskih dominant.

Drugo dejanje večinoma nadaljuje s slavjem kresne noči veselo razpoloženje in tako, če izvzamemo dramatsko vzburjeni in resnobni zaključek, ne predstavlja izrazitega kontrasta k prejšnjemu dejanju. Začne ga ritmično krepak zbor fantov v tridelni obliki ($abaa_1$), ki je poln razigrane radosti in spada zaradi svojega živega izraza in sveže melodične inspiracije med najboljše v operi (prim. 6).



Kot se res lahko navdušujemo nad tem zborom, pa nas kmalu razočara Gerbičev način glasbenega ilustriranja. Pasus, v katerem godala in pihala ponazorujejo s hitro ponavljajočimi se figurami in pasažami hitenje deklet na vrh hriba, deluje namreč dokaj naivno in daje prej vtis tehnične etude kot glasbene slike.

Dosti bolje se izkaže Gerbič kot glasbeni ilustrator v liričnem prizoru Petra, kjer zasluži v uvodnem recitativu pohvalo prepričljiva zgovornost orkestra. Tako valovanje vode oziroma žitnega polja lepo slikajo triolne figure godal, ki jih dopolnjujejo pihala, medtem ko kaže nemirna spremljevalna figura ob besedah: »Srce radostno moje bije«, da je znal skladatelj tankočutno prisluhniti tudi detajlom besedila.

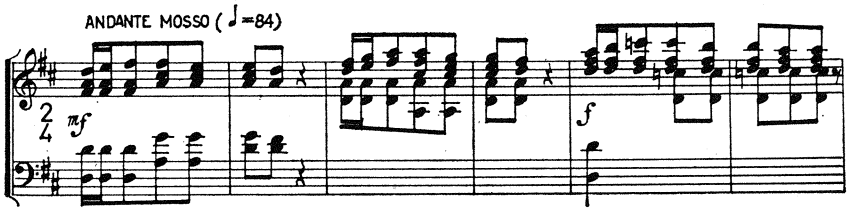
Arija Petra v tridelni obliki s skrajšanim da capo razodeva dosti plemenite melodike in izzveni kot vzvišena himna domovini. Tu sta po svoji melodični substanci in izrazitosti krajna dela bolj enovita in strnjena kot pa srednji, kjer so zaznavni kar trije kontrastni odseki. Prvega označuje preprosta, široko spevna in čustveno iskrena melodija, katero obvladuje punktirani ritem in podpirajo skoro le akordi tonike in dominante. Drugi odsek je zanimiv zaradi ilustrativnega značaja spremljave, ki prinaša motiviko kola iz prejšnjega dejanja, medtem ko govori besedilo o plesu okrog kresa. V tretjem so dosežena dovolj močna izrazna stopnjevanja s pomočjo sekvenciranja v melodiji in z alternacijami v harmoniji.

Ob neposredni bližini te arije občutimo nekatera sledeča mesta še toliko bolj pusta in neizrazna. Tako je zbor fantov in deklet, ki so se vrnili iz goščave s suhladjo, dokaj neinventiven. Še bolj velja to za nastop Janeza s hitrim parlandiranjem ter neokusnim ponavljanjem besedi. Drugače je z Janezovo dvodelno pesmijo, ki s svojim odločnim ritmom in nekaterimi širokimi intervalskimi postopi prav uspešno očrta lik kovača. Ponavljajoče se figure zmanjšanih kvint v čelu, kontrabasu in fagotu oziroma zmanjšanih septakordov v flavtah in piccolu nad harmonsko podlago godal, ki nakazujejo vzplamtenje ognja, so same po sebi dokaj konvencionalne, vendar spričo omenjene instrumentacije niso brez zvočne efektnosti.

Kvintet, ki ga intonirajo Zorka, Cilja, Matija, Peter in Janez, potem ko je zbor ob žaru ognja v kratkem stavku izrazil svoje radostno vzburjenje, je seveda, če ga gledamo z dramskega vidika, odveč. Samo besedilo je nepomembno in komaj bledo nakazuje spomin in slavljenje preteklosti prednikov. Zato je še toliko bolj vredno občudovanja, da je Gerbiču uspelo ustvariti na tako besedilo muzikalno lep in izrazno globok ansambel. Ker imajo vsi solisti isto besedilo in izražajo isto občutje, je razumljivo, da je gradnja kvinteta v osnovi homofonska. Kljub temu pa ne manjka razgibanosti glasov in mestoma polifonske poživitve. Glasovi so uporabljeni smotrno in ekonomično. Celotno muzikalno dogajanje se odvija dovolj kontinuirano in tudi izrazna gradacija proti koncu je krepka in prepričljiva.

Kvintetu slede spet nekatera šibkejša mesta, tako solo Zorke v obliki male dvodelne pesmi, osemtaktna kantilena Petra ob akordični podpori zbora in kratka združitev solističnega ansambla z zborom. Ker daje slavje kresne noči že tako vtis razvlečenosti, pa so omenjeni pasusi kakor tudi

ponovitev kvinteta v zborovski zasedbi povsem odveč. Seveda to ne velja za ples, ki vnaša scensko razigranost in se zdi pri slavju skoro nepogrešljiv. Za ples je skladatelj poskrbel z dovolj temperamentnim in pestrim kolom. Uvaja ga sekvenčno se ponavljajoči motiv godbe kot poziv na ples, ki nas spominja nekoliko na polko iz Smetanove »Prodane neveste« (prim. 7). Sledeči zbor, ki opeva radosti in čare kresne noči, uspešno podpira



vzdušje razigranosti in ga lahko uvrščamo med pomembnejše zborske točke opere. Skladatelj ga je zasnoval v treh kontrastnih delih (abc) in dosegel oblikovno zaokroženost s ponovitvijo b in a na koncu. Razen tega je pokazal tudi precej smisla za muzikalno ilustracijo besedila. Ko to govori o plesu, se pojavi v basih sta ritmična figura kot na začetku kola. Ježa in vrišč čarovnic sta naznačena s šestnajstinskimi figurami v sopranu in altu oziroma basu ter harmonsko alteracijo. Po celotni ponovitvi kola, ki je izvedena le z majhnimi spremembami, vodi nekaj taktov orkestralne medigre v kratek recitativ in napitnico Petra, ki podobno kot prejšnji zbor posrečeno dviga razpoloženje. Skladatelj jo je vlil v malo tridelno pesemsko obliko abc z zborovsko ponovitvijo zadnjega dela. Vsakega od njenih delov karakterizira markanten ritem, s katerim se dobro ujema tudi preprosta, deklamativna in vseskozi strogo silabična melodija. Naj še ne pozabimo omeniti kromatske pasaže flavte s trilcem na začetku, ki ilustrira natakanje vina. Celotna napitnica se z izjemo drugega dela, ki je na novo komponiran, doslovno ponovi. Ta ponovitev kakor še sledeča druga ponovitev plesa pa sta spet odveč in samo stopnjujeta razvlečenost. Za plesom zadoni v klenem zborovskem stavku še ganljiva pesem »Nekaj mi srce teži«, ki kaže v začetku naslonitev na narodno »Te, te, te dobro poznam«.[15] Že dramaturško ponesrečeni prizor družabne igre golobnjak večinoma tudi muzikalno ne napravi ugodnega vtisa, saj so tako zborovske kot solistične partije preveč enostavne in nedomiselne.

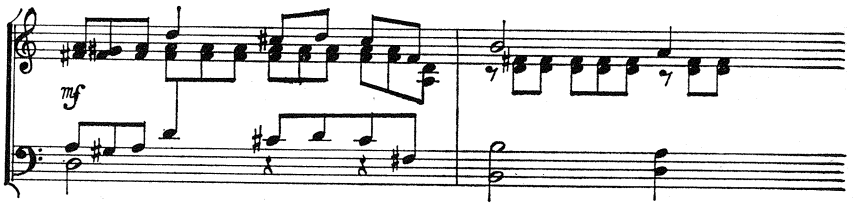
Slavje kresne noči ima izrazito kantatni značaj. Dramatski moment nastopi šele, ko se razvname med Zorko in Ciljo prepir in tako med obema zaostri konflikt. Ker pa je Gerbič uvedel in izpeljal ta moment nespretno v libretu, ne preseneča, da se mu zadnji del drugega dejanja tudi kompozicijsko ni povsem posrečil in da ta ni dovolj strnjen in kontinuiran.

Postopek s sekvenčno ponavljajočim se motivom v violončelih, ki naj bi bil odraz naraščajoče napetosti pričakovanja navzočih spričo Zorki-

[15] Zapis te narodne pesmi hrani pod signaturo GNI O 11.288 sekcija za glasbeno narodopisje SAZU.

nega aludiranja na Ciljo, je naiven in brez prave dramske moči. Izpovednost orkestra je izrazitejša na nekoliko poznejšem mestu, kjer prinese klarinet ob spremljavi godal značilen triolni motiv v g-molu, ki se ponovi v B-duru in nato nadaljuje v ostinatnih frazah nizkih godal in fagotov.

Vredno je omeniti, da je znal Gerbič tu spretno uporabiti reminiscentno motiviko. Z njo je hotel, ko Zorka recitira klevetniško pismo Cilje, poudariti resničnost dejstev nasproti lažnim trditvam. Za neresnično navedbo, da se je Zorka svojemu dragemu izneverila, se pojavi v orkestru motiv njenega speva iz 1. dejanja, v katerem je izpovedovala svojo ljubezen do Stanka (prim. 8). Podobno komentira orkester krivično obdol-



žitev, da se Zorka zabava z drugimi fanti, z motivom, ki je vzet iz zbora iz 1. dejanja, kjer fantje in dekleta sprašujejo Zorko, ki je v skrbeh za Stanka, zakaj je žalostna in zamišljena (prim. 9). Nastop zbora je v obrav-

navani sceni precej neizrazen. Ko graja zlobno dejanje, poje nekam neprizadeto, namesto da bi izražal ostro ogorčenje.

Nedvomno pa se je Gerbič visoko povzpel v obsežnem duetu Zorke in Cilje, kjer je razsipno izpel svoje morda najlepše glasbene misli, za katere se zdi, da kar nenehno vro iz njegove fantazije. Razen tega je tu z znatnim smislom za njuno profiliranje dovolj jasno postavil obe tekmici drugo

nasproti drugi. Duet uvaja dvodelni spev Zorke, v katerem ta izpoveduje svoja čustva do Stanka. Prvi del je v C-duru in se začenja s čustveno nežno in kantabilno melodijo, katere ekspresivnost mestoma stopnjuje uporaba alteracije oziroma zadržka. Drugi del, ki je v As-duru in nakazuje obliko aba_1, spominja v melodični konturi in ritmu rahlo na spev Zorke v prizoru z Barbo iz 1. dejanja. Čeprav ostane ritem v naslednjem odseku pravzaprav nespremenjen, je nastop brezobzirine Cilje adekvatno začrtan s spremembo tonalitete (trši F-dur) in pospešenjem tempa. Nedvomno nas najbolj očara zaključni del v Des-duru, ki je po svojem splošnem občutju bliže italijanski kot slovanski operi. Izrazne gradacije, ki jih je tu skladatelj izvedel, so krepke in vodijo k efektnemu in prepričljivemu višku. Zaključni del se začenja s čustveno intenzivno in široko melodijo Zorke, ki ponovno poudarja svojo ljubezen. Kratek in odločen ugovor Cilje, ki se ni pripravljena umakniti, je muzikalno markanten in izstopi dovolj močno z nenadnim nastopom harmonskega F-dura nasproti dosedanjemu Des-duru. Sledi ponovitev začetne melodije obravnavanega odseka, ki jo tokrat prinese Cilja in vokalno blesteča združitev obeh glasov, pri čemer prehaja vodstvo zdaj na to zdaj na ono protagonistiko.

Resnobnost situacije odmeva tudi v trpkem in harmonsko nemirnem zboru »Konec je radosti«, ki postopno modulira v kvintnem krogu navzdol vse od Cis - do D-dura in se zatem za nekaj časa ustali v e-molu, nakar se doživetje obžalovanja vrednega dogodka zgosti v lepem razpoloženjskem ansamblu »Sloga luč nebeška, pošlji ti tvoj žar«. Intonirajo ga Zorka, Meta, Matija, Peter in Janez, pozneje pa se vanj s svojimi replikami vključi še Cilja. Če izvzamemo začetek s široko razpeto in ekspresivno melodijo Zorke in zaključni del z nekoliko bolj izrazitim vodenjem glasov, je moč tega ansambla prej v harmoniji — v tej zvezi je opoozriti na smiselno uporabo septakordov in alteracij — kot pa v melodiji.

Po hibah, ki so se pokazale v partiturti ob nespretni uvedbi dramskega momenta, se zdi, da steče zaključek dejanja kar presenetljivo dobro. Skupnost fantov in deklet, ki sedaj poseže v dejanje, se zavzame za Zorko ter obsodi Ciljo, je začrtal skladatelj s precej krepkimi potezami. Razen tega je važno, da intenziteta muzikalnega dogajanja ne opeša in vzdrži vse do kraja.

Tretje dejanje se po prevladujočem mračnem in skrivnostnem izrazu močno razlikuje od prvih dveh. Njegova zasnova je v bistvu dvodelna: obsežen lirski uvod in višek dramskega konflikta z razpletom. Turobno in zgrozljivo vzdušje je pričarano že takoj na začetku daljše orkestralne

predigre, kjert intonirajo pozavne v unisonu z violončeli in kontrabasi ob tremolu violin in viol temo, ki jo karakterizirajo postop zvečane sekunde, punktiran ritem in sinkopa (prim. 10). Ta tema je identična s kasnejšim vznemirljivim Stankovim klicem na pomoč in daje kompoziciji svojstven ton. Pojavi se najprtej v f-molu, pozneje pa še v b- oziroma es-molu in v znatni meri obvladuje prvi del. Turobno vzdušje podčrtuje razen omenjene teme in instrumentacije tudi sorazmerno pogosta uporaba zmanjšanih septakordov. Drugi del, ki je v d-molu in hitrem tempu, predstavlja kontrast. Čeprav smo še vedno v območju nadnaravnega, je občutek groze prešel. Nahajamo se v pravljičnem, vilinskem svetu, katerega je znal skladatelj upodobiti nič manj živo. Kartakterističen intervalski postop zmanjšane kvinte (f 1-h oziroma d 1-gis) na začetku predstavlja klic rusalk. Sledi živahen ples pravljičnih bitij, ki je s svojo kratko ponavljajočo se motiviko izrazito slovanskega značaja.

Z vzdušjem zaključka predigre se izvrstno ujema dvoglasni zbor kresnic in rusalk, ki je zasnovan v zloženi pesemski obliki AB, pri čemer je vsak od obeh obsežnejših delov formalno zaokrožen (aba). Drugi del prinaša med drugim sicer preprosto, toda lepo in spevno melodijo, ki jo poje zbor unisono z orkestrom. Pesem preide neposredno v ples. Ta je identičen s tistim v predigri, le da je tokrat na koncu razširjen s kodo.

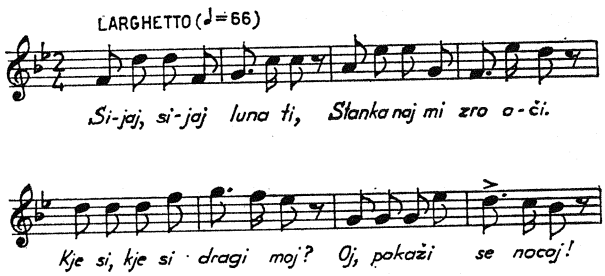
Ko rusalke in kresnice izginejo in se pojavi na usodnem kraju Stanko, naznani vso resnobnost trenutka motiv, ki zazveni v mračni globini violončelov, kontrabasov in fagotov (prim. 11). Daljši ariozo Stanka teče v

ekspresivnih melodičnih linijah in je odraz junakovega željnega pričakovanja kakor tudi gneva do maščevalne krčmarice. Njegovo tonalno območje je razmeroma širtoko, hkrati pa ne manjka nekaj nenadnih modulacijskih prehodov. Sledeča arija Stanka je v prvem delu, ki je v As-duru, zamišljena kot himna ljubezni. Pomen besedi je vsesplošen in zato zveni tudi glasba nekako nadosebno in vzvišeno. Ker je osrednji del v Es-duru izraz Stankove osebne ljubezni do Zorke in njegovega doživljanja ljubezenske blaženosti, je ta bolj čustveno razgiban in neposreden. Oblikovno zaključenost arije je skladatelj dosegel tako, da je na koncu ponovil z novim besedilom začetni stavek, na katerega navezuje potem še po štiri takte vokalnega in orkestralnega sklepa.

Ob nastopu Zorke prinese orkester v d-molu vodilni motiv opere. Podobno kot Stanku dá skladatelj tudi Zorki neposredno pred grozečo katastrofo izpeti svoja duševna doživetja. Tako ji je dodelil široko zasnovano solistično sceno, ki se začenja in zaključuje z molitvijo, medtem ko je v sredini obsežna arija. Vsak od teh delov je celota zase, med seboj pa jih povezuje recitativ. Molitev je mala tridelna pesem (abc), preprosta, kristalno čista in zelo zadržana. Zveni predvsem kot vdana in ponižna prošnja in je daleč odmaknjena izrazu srčnega nemira in vročih želja. Arija

je edini primer svobodno prekomponirane arije v operi in se sestoji iz več po tonskem načinu in izrazu bolj ali manj kontrastnih odsekov, katerim sledi vsakikrat še krajša orkestralna poigra. Formalna zasnova je a b c d e f. Prvi del v D-duru izraža srečo in radost, ki ju Zorka doživlja v ljubezni do Stanka. Zato razgibane oktavne pasaže na začetku, ki pa so nekoliko konvencionalne. Ko se pojavi v drugem delu dvom o Stankovi vrnitvi, modulira spev v G-dur in e-mol in šele v poigri pride do vrnitve v izhodiščni D-dur. Ob vprašanju: »Se li povrne še nazaj? Kaj videla ga bom še kdaj?« je poudarjena bol z uporabo disonance in septakordov na VII. in II. stopnji. Tretji del je vsaj na začetku, kjer Zorka obudi spomin na blažene trenutke s Stankom, izrazno blizu prvemu, medtem ko nastopijo v nadaljevanju tudi rahlejše stemnitve. Naslednji, najdaljši odsek, ki je pretežno v h-molu, je izraz hrepenenja za ljubim. Potem ko se je tu melodija sprva že lepo in dosti obetajoče razvila, pa se v nadaljevanju, če izvzamemo morda zadnja dva stavka, skoro ne moremo ubraniti vtisa enoličnosti. Razen tega bi bilo ponekod želeti tudi več čustvene intenzitete. Najbolj svež in neposreden se zdi melodični navdih v nežnem petem delu v G-duru. Zaključek navezuje deloma na misli tretjega odseka, deloma pa prinaša novo gradivo in doseže učinkovito gradacijo in višek.

V nadaljevanju se opera odvija v ostrih izraznih kontrastih. Ko stopi Zorka na most, da bi v vodi zazrla podobo usojenega ženina, poje preprosto in skoro vedro ubrano melodijo, ki niti malo ne dá slutiti napetega in nemirnega pričakovanja odločilnega trenutka (prim. 12). Končni kon-



flikt Zorke in Cilje in dramski vrh je skladatelj zasnoval le v skopih potezah. Glasbeno slikanje spopada nasprotnic na mostu in njunega padca v vodo ne impresira. V celoti temelji na nekaj zmanjšanih akordih tremola godal, ki jih tu in tam podvajajo pihala oziroma trobila. Takoj zatem prepeva, nič hudega sluteč, zbor fantov in deklet, ki se vračajo s kresovanja, vesel napev. Tako nas toliko bolj prevzamejo Stankovi klici na pomoč, ki jih poznamo že iz orkestralne predigre. Tudi kratko reagiranje ob dogodku presenečenega in prestrašenega zbora je precej prepričljivo. Skladatelj ga vodi ritmično krepko v unisonu ali ponekod v štiriglasju z zmanjšanimi septakordi. Krajša orkestralna medigra z značilnim motivom klica na začetku izraža splošno vznemirjenje, ki še vlada, medtem ko nekateri iščejo v reki izginulo krčmarico in vodi Stanko Zorko iz čolna na breg.

Ko nastopi pomirjenje, sledi nekaj lepih strani nežnega in neskaljenega lirizma, ki jih je Gerbič dodelil Stanku in Zorki in zasnoval v štirih krajših delih. Začenja Stanko s preprosto deklamativno, a iskreno občuteno melodijo. Njegov spev se širše razpne šele v drugem delu, kjer doživi tudi izrazno stopnjevanje. Zorka, ki se je pravkar prebudila iz nezavesti, poje v kratkih, prekinjenih recitativnih frazah, ki jih dopolnjuje orkester z ekspresivno motiviko. Četrti del je ponovitev drugega in ga uvaja ob tremolu godal Zorka, nakar se oba junaka, zdaj dokončno združena v ljubezenski sreči, izpojeta v dvospevu, v katerem vodi Zorka.

V sledeči pripovedi Stanka vzbudi pozornost uporaba reminiscentne motivike. Ko Stanko omenja svojo vrnitev domov, prinese orkester v nekoliko spremenjeni obliki značilni motiv, ki je v operi uvedel prvi njegov nastop. Podobno spremljajo besede »Ko si iznad mostu me zvala« violine z začetno melodijo iz speva, ki ga je Zorka pela na mostu. Ne smemo prezreti, da je ob kratkem poročilu o spopadu med Zorko in krčmarico vzplamtelo v skladatelju za nekaj trenutkov kar precej dramatske sile. V tej zvezi naj opozorimo na orkestralni motiv, ki z ostrim ritmom (triole, punktiranje) in disonanco dobro asociira borbo, kakor tudi v nadaljevanju na nenaden prehod iz c-mola čez napolitanski sekstakord v Des-oziroma Ges-dur.

Zaključek opere je manj zadovoljiv. Nastop zbora z nekaj takti hvalospeva ob srečnem izidu in zmagi dobrega nad zlom že spričo svoje kratkosti ne more močneje učinkovati kot himnitična apoteoza, kakršno najdemo v nekaterih romantičnih operah. Ko sicer zatem opera izzveni zvočno efektno z durovo varianto vodilnega motiva, ki mu je dodan širok plagalen sklep, se vprašujemo, ali je njegova uporaba na tem mestu povsem smiselna, saj gre za motiv skrivnosti kresne noči, medtem ko ni srečni konec pravzaprav nič drugega kot rezultat hrabnega posega Stanka v dogajanje.

Iz gornje obravnave opere je razvidno, da »Kres«, če ga vrednotimo iz strogo umetniškega aspekta, ni zaokrožena in celovita glasbeno scenska stvaritev. Njena osnovna hiba je slab libreto, iz česar v znatni meri izhaja neizenačenost kvalitete kompozicije. Ne glede na to pa moramo ugotoviti, da je skladateljeva invencija večinoma prerasla neizraznost besedila in da je marsikatera stran partiture dovolj inspirirana in lepa. Tako se lahko vsaj v glavnem strinjamo s Kuhačevo sicer zelo pavšalno in ne dovolj kritično izjavo: »Deine Oper ist sehr schön, manche Stellen sind geradezu entzückend; die Arbeit vorzüglich...[16] Med uspešne dele partiture lahko uvrstimo solistične speve, ansamble in vrsto zborov, kar kaže skladateljev nagib do liričnega in razpoloženjskega. Najvrednejša mesta so nekatere arije in dueti, predvsem ariji Stanka iz prvega in zadnjega dejanja ali arija Petra iz drugega dejanja ter dueta Zorke in Barbe iz prvega ter Zorke in Cilje iz drugega dejanja. Zlasti v slednjih dveh sta melodična invencija in izraznost tako močni, da se ne zdi preveč tvegana trditev, da tu Gerbič ne zaostaja za nekaterimi svojimi pomembnimi sodobniki v svetiu. Poduariti je treba, da je znal avtor ravno v arijah in duetih plastično začrtati

[16] Prim. Kuhačeva korespondenca, Arhiv Hrvatske, knj. XI, št. 182, 9. III. 1898.

like nastopajočih oseb, ki so v glasbi mnogo bolj zaznavni kot v pesniško pomanjkljivem besedilu. Omenjenim točkam so po vrednosti še precej blizu kvintet in sekstet iz drugega dejanja, zbor fantov iz začetka drugega dejanja, o katerem je v zvezi z njegovo vključitvijo v spored koncerta zagrebškega društva »Kolo« pravilno sodil Kuhač, da bo dobra reklama za opero[17] ter zbori »Radost in veselje« in »Glejte tam v daljavi« iz prvega in »Čuda se nocoj godijo« iz drugega dejanja.

Za arijami in ansambli zaostajajo recitativi oziroma ariozi, kjer se spričo neizraznosti pevskega parta in orkestralne spremljave, ki se omejuje le na nekaj bolj ali manj ponavljajočih se akordov oziroma figur, včasih ne moremo ubraniti vtisa enoličnosti in stereotipnosti. V tej zvezi je zlasti usodno, da je manjkalo skladatelju moči pri snovanju dramatsko odločilnih mest, za kar je v prvi vrsti iskati vzrok v medlosti libreta. To pa seveda ne pomeni, da bi ne bilo izrazno prepričljivih in muzikalno lepih arioznih pasusov, kjer se tudi znatno razširi skladateljeva harmonska paleta s prehajanjem v oddaljenejše tonalitete.

Čeprav je Gerbičevo načelo opernega oblikovanja primat človeškega glasu, pa tu kakor še na nekaterih drugih mestih opere ne gre prezreti pomembnosti orkestralne spremljave, ki učinkovito dopolnjuje glas in pove tisto, kar ni več v moči besedi. Na pomembnost orkestra vobče kažejo posamezni instrumentalni uvodi, medigre in poigre, včasih kar dosti samostojno koncipirana spremljava in ne nazadnje uporaba pomenskega motiva in reminiscentne motivike. Slednje je tudi jasen dokaz za Gerbičevo prizadevanje, da svojo kompozicijo psihološko intenzivira in poglobi. Seveda ne smemo v tej zvezi pozabiti na obsežno predigro, ki lahko zavzema spričo zvočne efektnosti in celovitosti v tedanji še zelo skromni slovenski instrumentalni tvornosti vredno mesto. Sicer pa je orkestracija skozi vso opero izvrstna in kaže tudi skladateljevo težnjo, da s primernim izborom instrumentov podčrta vsebinski moment dogajanja.

Do uporabe pomenskega motiva je privedla Gerbiča predvsem želja, da muzikalno jasno odrazi značilni vsebinski komponenti drame — čarobnost in tajinstvenost kresne noči. Vendar se Gerbič ni naslonil na princip simfoničnega razvijanja in spreminjanja, ki je značilen za novo romantično smer. Vodilni motiv ostane pri njem navzlic spremembam tonalitete v bistvu nedotaknjen. Ne glede na to je takšen enostavnejši in starejši način uporabe pomenskega motiva dovolj zanimiv, ker kaže na določen koncept opere kot izrazne oblike in je skladatelju omogočil tesnejšo idejno in oblikovno povezavo delov v celoto. To se zdi toliko bolj važno, ker Gerbič kljub temu, da je opustil delitev partiture na formalno zaključene številke, sicer še ni dosegel večje muzikalne kontinuitete. Posamezne arije, ansambli in zbori se zaključujejo z jasno poudarjenimi kadencami in večkrat ne prehajajo neposredno v nadaljevanje, zaradi česar jih kaj lahko izdvojimo in izvajamo ločeno.

Ob doslej navedenem je razvidna skladateljeva težnja za slovenskim glasbenim izrazom. Več zborov in tu in tam kakšno solistično mesto zveni pristno slovensko, pri čemer se je Gerbič le včasih rahlo naslonil na

[17] Prim. isto pismo.

ljudski napev. Močnejša kot slovenska pa je v operi občeslovanska izraznost, ki je še najbližja češki. V tej zvezi pa bi težko govorili o izrazitejših vplivih Dvořáka ali Smetane in še toliko manj o nekakem posnemanju teh mojstrov. Kuhačeva trditev, da je duh opere pristno slovenski,[18] je le deloma pravilna in lahko velja samo za posamezne dele in ne tudi za celoto. Seveda je v Gerbičevi partituri še marsikaj, česar se v nakazanem smislu ne dá opredeliti in je izven kategorije nacionalnega. To vse kaže, da so v delu, ki se giblje v območju zgodnje in visoke romantike in se le tu in tam dotakne pozne romantike, različni stilni elementi. Ker teh skladatelj med seboj ni povsem stopil, je določena stilna heterogenost, ki ne koristi plastičnosti celotie, občutna.

Postavlja se še vprašanje uprizoritve. Po vsej priliki izvedba na gledališkem odru v prvotni obliki »Kresu« ne bi koristila, saj bi se na ta način preveč očitno pokazale vse pomanjkljivosti libreta. Ta je dramaturško tako slab, da si skoro ne moremo zamisliti uspešne predelave.

Ne glede na omenjene šibkosti moramo ugotoviti, da gre »Kresu« v naši operni literaturi iz konca 19. stoletja važno mesto. Ob Ipavčevih »Teharskih plemičih« in Foersterjevem »Gorenjskem slavčku« predstavlja uspešno realizacijo teženj za uveljavljanjem slovenske izraznosti v naši glasbeno dramatski ustvarjalnosti in hkrati razločno distanco od bolj kozmopolitsko oziroma italijansko orientirane tvornosti Gerbičevega sodobnika V. Parme. Še važnejše je dejstvo, da pomeni »Kres« prvi poskus uvajanja pomenske motivike in širšega, svobodnejšega oblikovalnega koncepta v slovensko opero. Tu pa je tudi razvojni pomen Gerbičevega dela, saj nakazuje tisto, kar je dobrih deset let pozneje v celoti in uspešno realiziral Risto Savin.

SUMMARY

Although it is unknown when Fran Gerbič began to plot his opera Midsummer Night (Kres), it must have been at the latest in 1893, the year from which the first data in this connection have survived. As one can learn from the score, it was finished on April 5, 1896.

The libretto was written by Gerbič himself. There is no evidence in the sources, however, whether it was based on some literary work; so, it appears, that the fabula was a result of Gerbič's free imagination. Unfortunately, the composer had neither literary abilities nor an adequate feeling for the stage and was thus unable to write a text which would guarantee an integral operatic work of art. The libretto is undramatic, it contains very little action and has no real culminating point; consequently, the opera is to a considerable degree uneven as regards its quality and therefore cannot be ranked as a musically homogeneous theatrical piece.

Nevertheless, it must be pointed out that the composer's musical inventiveness has for the most part covered up the inexpressiveness of the text, with the result that many a page of the score is strongly inspired and beautiful. The vocal solos, ensembles and a number of choruses can indisputably be placed among the successful passages of the opera, thanks to the composer's affinity to lyrical moods. Especially in the duets of Zorka and Barba in the first act and of Zorka and Cilja in the second, is the composer's melodical inventiveness and expressiveness so strong that one might claim that, at these points, Gerbič does not lag behind some of his important contemporaries in the European musical world.

[18] Prim. isto pismo.

On the whole it is important that it is precisely the arias and duets in which the composer succeeded in outlining most vividly his characters — so that they come alive through the music rather than through the text.

Much weaker are the recitatives, or rather ariosos, which — sometimes due to the inexpressiveness of the vocal part and the orchestral accompaniment — are all too monotonous and stereotyped. Here it appears to be especially fatal that Gerbič lacked strength when dealing with dramatically decisive passages, the main reason for which must be sought in the meagreness of the libretto. Which again does not mean that the opera has no musically convincing arioso passages, some of which can even boast of a rather broad harmonic palette.

Although Gerbič gave preference to the human voice, the importance of the orchestral accompaniment should not be overlooked. The role of the latter is to be emphasized especially in connection with instrumental introductions, intermezzos and epilogues, and, last but not least, in the use of recurrent motifs and motivic reminiscences. This gives clear proof of Gerbič's efforts to intensify his work psychologically. However, Gerbič did not make use of the principle of transforming leitmotifs symphonically, a principle so typical of late romanticism. This simpler and older manner of exploiting recurring motifs is nevertheless interesting enough, as it reveals Gerbič's concept of the opera as an expressive means, enabling the composer to unite individual parts both as regards the contents and the form, into a more organic whole. This seems to be even more important, in view of the fact that Gerbič, in spite of giving up the division of a score into rounded-off »numbers«, did not quite succeed in achieving a sustained musical continuity. Arias, ensembles and choruses end in clearly emphasized cadenzas and very seldom proceed directly, for which reason they are easy to perform as individual items.

Characteristic of Midsummer Night are also the composer's efforts to achieve a Slovene musical expression. A number of choruses and some solo passages sound genuinely Slovene, although Gerbič only now and then makes use of folk tunes. Much stronger than the Slovene is a kind of a generally Slav expressiveness, repeatedly coming closest to its Czech variety. In spite of that one could hardly speak of explicit influences of Dvořák and Smetana and even less of any imitation of the great masters. Of course, in Gerbič's score there is much that cannot be categorized within the national. This shows that different stylistic elements exist in a work which moves within early and high Romanticism and only slightly touches the late phase of the latter. Having not been well casted into a whole, a certain stylistic heterogeniousness inevitably persists.

Apparently, a theatrical performance of Gerbič's Midsummer Night, especially in its original form, would be of no profit, for the deficiencies of the libretto would all too much come to the fore. Unfortuanely, dramaturgically bad as the work is, one cannot imagine a succesful revision. However, as it contains much valuable music, it is a pity to leave the score in dusty archives. All necessary cuts undertaken, perhapse the best solution would be that of a radio concert performance.

Inspite of all its deficiences Midsummer Night does occupy quite an important position in the rather modest Slovene operatic literature of the late 19th century. Together with Ipavec's The Noblemen of Teharje (Teharski plemiči) and Foerster's The Nightingale of Gorenjsko (Gorenjski slavček) it reprtesents quite a successful realization of efforts in achieving Slovene operatic expressiveness and, at the same time, a clear move away from the cosmopolitan or rather Italian oriented Gerbič's contemporary V. Parma. Much more important is the fact that Midsummer Night represents the first attempt to introduce recurring »meaningful« motifs and freer formal concepts into Slovene opera. Here lies the evolutionary role of Gerbič's work, as it indicates features which were ten years later fully and successfully realized by Risto Savin.

UDK 785.72(497.12) Kogoj

ANDANTE ZA VIOLINO IN KLAVIR MARIJA KOGOJA

Borut Loparnik (Ljubljana)

V Kogojevem pičlem komornem opusu je Andante za violino in klavir središčno delo, prvo po nastanku, najizrazitejše po umetniški teži.[1] Ne zato, ker skladatelj ni bil violinist, ampak zavoljo bistvene danosti njegovega muzikalnega mišljenja je 122 taktov te fantazije izrazito nevirtuozna, koncertantno neučinkovita glasba. Svojo moč in ustvarjalno samobitnost razkriva zgolj v intimnem čustveno-tonskem svetu, docela v skladu z avtorjevim prepričanjem, da je »glasba iz svoje snovi razvita umetnost, v notranjost človeka postavljena«,[2] da »sili v vedno večjo poglobitev, (da) hoče izločiti zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše, prodreti vanjo in zajemati iz njenega dna«, da sta njen predmet in vsebina »čustvo, zgolj estetično čustvo«.[3] Improvizacijsko oblikovanje, torej samó psihološko utemeljeno členjenje in povezovanje novih domislekov pa motivičnih preobrazb v muzikalno logično (čeprav po klasičnih načelih preohlapno sklenjeno) celoto zato ni pomanjkljivost ali celo nedorečenost skladateljske zasnove, temveč osrednja poteza in načelo Kogojevega ustvarjanja. Šele kadar ju je moč vsaj nekoliko razbrati — največkrat ju komaj slutimo, ker poznamo le redke skice in vmesne različice končanih del — se začno odstirati dragocena ozadja in vzgibi umetniškega čiščenja in dozorevanja prvotnih melodično-ritmično-harmonskih jeder. O njihovem nastajanju ne vemo sicer ničesar; le iz pričevanj sodobnikov je znano, da je bil Kogojev delovni postopek slejkoprej improvizacijski, torej klavirski (»rokodelski«), instrumentalno spodbujan in dopolnjevan, in ne miselni, v notranje zvenenje in odbiranje usmerjen stvariteljski razbor.[4] Razlika je tu seveda skrajnje poenostav-

[1] Šele iz poznih ustvarjalnih let, najbrže iz časa klavirskih Malenkosti in Poslednjih spevov, je ohranjen doslej nenatisnjeni Preludij, iz zadnjega, že močno z boleznijo zaznamovanega obdobja pa poznamo Sedem skladb za violino in klavir, ki so izšle 1960. leta v Ljubljani kot prvi zvezek Antologije Kogojevih del (edicije Društva slovenskih skladateljev, št. 97; redaktorja Marijan Lipovšek in Rok Klopčič).

[2] Kogoj M., *O umetnosti, posebno glasbeni*, DS XXXI (1918), št. 3—4, str. 92.

[3] *Ibid.*, str. 93.

[4] Opiram se na spomine Josipa Vidmarja, Marjana Mušiča, Karola Pahorja in drugih, ki so o tem pisali ali mi pripovedovali, ter na časopisna poročila in

ljena, vendar pojasnjuje osrednji vtis, ki spremlja njegovo glasbo: zasnova se mu je razraščala in oblikovala intuitivno, v nenehnem iskanju psihološko najresničnejših, najbolj zadetih odtenkov in sovisnosti, zato tudi mimo pozunanjenih, vsebinsko neobveznih gradbenih pravil tako imenovane formalne jasnosti, ki jo je (podzavestno) sprejemal samo takrat, ko je bila do kraja istovetna z globjo danostjo in muzikalnim razvojem skladbe. Andante nedvoumno potrjuje to bistveno vrednost Kogojevega umetniškega uresničevanja.

Značilno je, da so prve sodbe očitale delu premajhno kompozicijsko strnjenost in razvidnost: s stališča šolske dognanosti in svojih načelnih prepričanj so imele gotovo prav.[5] Vendar jih najbrže ni toliko izzvala kritična ocena glasbe kolikor odgovor na poudarjeno novotarstvo, ki je vnaprej, kot bojno znamenje opredelilo avtorski nastop Bravničarja in Kogoja. Iz časniških napovedi koncerta ga je sicer težko izluščiti,[6] kaže, da se je širilo predvsem ustno, očitno pa zveni iz zapisov glasbenih poročevalcev o tem večeru. Prispevek Emila Adamiča se pravzaprav ukvarja samo s posplošenim, neanalitičnim dokazovanjem, bolje prepričevanjem bralcev: da so bile splašene in odklonilne domneve odveč, saj se je pokazalo, kako sprejemljiva, niti najmanj prekucuška so bila izvedena dela; da je škoda, ker je javno mnenje zakrivilo slab obisk.[7] — Nasprotno je Stanko Vurnik, tedaj že odločni zagovornik novih umetnostnih iskanj, namenoma razumel koncert kot samoumevno, običajno prireditev. Priznal je sicer, da je »ravno tako pomena vreden kakor vesel dogodek v našem glasbenem življenju zadnjih let«, toda ocenil ga je iz zornega kota »objektivne, linearne smeri, kakor (jo) kaže glasba naprednejših evropskih kulturnih središč«.[8] Kogojevo slogovno opredelitev je dojel kot »absolutno, intelektualistično smer po znani sodobni nemški analogiji Schreker-Schönberg« ter sklenil, da gre v »opisanem okviru za izrazno muziko, deloma s starimi, poznoimpresionističnimi, deloma z novimi, linearnimi sredstvi«.[9] Med tako začrtanimi spoznanji sta ga v Kogojevi polovici spo-

---

ocene o Kogojevih improvizacijah, s katerimi je občasno dopolnjeval recitiranje na akademijah in podobnih nastopih.

[5] Andante sta krstila violinist Karel Jeraj in skladatelj pri klavirju, na koncertu del Matije Bravničarja in Marija Kogoja 25. maja 1925 v ljubljanski Filharmonični dvorani.

[6] Izhajale so teden dni pred nastopom v vseh ljubljanskih dnevnikih (z nebistvenimi spremembami). Ena od njih je posebej opozarjala tudi na Andante — v J VI, št. 118, 21. 5. 1925 (»Bravničar-Kogojev koncert«) npr.: »Na sporedu je tudi istega skladatelja Andante za violino in klavir — prva slovenska skladba te vrste.« Oznaka se je oprijela dela za nekaj desetletij.

[7] —č (E. Adamič): »Koncert Bravničar-Kogoj«, SN LVIII, št. 118, 27. 5. 1925. V bistvu je bila govorica obeh skladateljev Adamiču tuja: »Muzika, ki sem jo slišal, je še vino, ki vre ... Površnemu poslušalcu bo težko ločiti muziko Kogojevo od Bravničarjeve, še težje ubraniti se čutu enoličnosti, ker navidezno ustvarjata z enakimi harmoničnimi, ritmičnimi, tudi tehničnimi sredstvi, kakor malodane vsa sodobna glasba.« Ob koncu svojega res samo časnikarskega poročila sicer obljublja, da se bo »h koncertu še povrnil«, vendar tega, kot večkrat ob podobnih zagotovilih, nikoli ni storil.

[8] V. S. (S. Vurnik): *»Koncert Bravničar-Kogoj«*, S LIII, št. 122, 3. 6. 1925.

[9] *Ibid.* Ugotovitev je pravilna, če seveda sprejmemo Vurnikove tedanje vsebinske opredelitve pojmov. Pošteno je tudi priznal: »Kakor smo zadnja leta gle-

reda najbolj privlačila dvojna Fuga v g-molu, prirejena za klavir štiriročno, ter duet iz »Črnih mask«: z njuno pomočjo je lahko poudaril skladateljev slogovni razvoj v tolikokrat oznanjano (in želeno) čustveno zadržanost, se pravi v novobaročno ali vsaj neromantično glasbeno snovanje.[10] Razumljivo tedaj, da se mu Andante ni zdel posebno značilen, čeprav ga je uvrstil med močnejše trenutke večera;[11] najbrže potrjuje to tudi opomba, da je poslušalce »s svojo toplo zvočnostjo Bravničar bolj vnel kakor abstraktni Kogoj«.[12] — Še največ hvale je novo, umetniško gotovo prvo pomembno slovensko delo za violino in klavir doseglo v oceni Jutrovega kritika.[13] Za razliko od Vurnika, v zavetju mnogo bolj priznanih nazorov in hkrati z očitno drugačnim namenom kot Adamič se pisec ustavlja ob ugotovitvi, da »skladbe Marija Kogoja nasploh niso tako moderne kakor bi pričakoval«, češ da so njihovi melodični postopi »prav krotki in semtertja tudi malce neznatni«, najpomembnejši kompozicijski prvini, harmonija in kontrapunktična izdelava tém, pa »neredko zaide(ta) v teoretske vode, iz katerih se (avtor) ne reši kmalu«. Sklep: »mestoma bogato invenciozno, na drugi plati pa spet prav borno«, torej neenakovredno.[14]

---

dali slike, ki so bile bolj za razum kakor za oko in analogno literaturo, se dajo Kogojeve skladbe z večjim užitkom čitati kakor poslušati, s čemer se še nisem hotel dotakniti kvalitete teh del, ker smatram take pojave danes za tipične in za izraz časa, čeprav je taka glasba in taka umetnost le za majhen krog ljudi, večini pa je in bo ostala tuja.«

[10] »Višek dosedanjega razvoja so na tem koncertu pokazale Črne maske iz zadnje dobe ustvarjanja, ki so se stilno že določno nagnile v novo, dosti konkretnejšo smer.« (ibid.) Značilno je, da je ob tem popolnoma prezrl samospev Letski motiv ter odlomka iz scenske glasbe k Sofoklejevemu Kralju Edipu (»Fragment iz Edipa«) in Ribičičevi otroški igrici V kraljestvu palčkov (»Hvala čarovnici«). Nič manj pomenljivo ni, da je obe klavirski skladbi, Più mosso (»Piano«, št. 6) in Capriccio serioso (»Piano«, št. 5 ali samostojno, danes neznano delo, kakor domneva Ivan Klemenčič v magistrski nalogi »Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja«, str. 202), označil za »primera modernih abstraktnih, subjektivnih teorizmov, v katerih Kogoj nanizuje (zdi se, da njegov talent ni avtokritičen . . .!) fantastične domisleke brez pravega osredotočenja in poglobljenja«.

[11] »Andante za violino z lirskimi vrednotami se je tudi, na hvalo izvrstni in prečuteni izvedbi g. Jeraja [,] z uspehom dal slišati.« (ibid.)

[12] Seveda moramo vsaj nekaj očitno bolj povprečnega vtisa, ki ga je skladba zapustila med ocenjevalci, pripisati Kogojevemu spremljevanju: mnogi sodobniki in redka poročila pričajo, da ni bil koncertno vešč pianist, še celo pa ne tonsko dovolj pretanjen muzik; domnevamo torej lahko, da njegova igra ni bila vzorna in ni zmogla vseh zahtev, ki jih je postavil izvajalcu kot skladatelj.

[13] *»Koncert Kogoj-Bravničar«*, J VI, št. 122, 27. 5. 1925. Članek je natisnjen brez podpisa, vendar je avtor bržkone Lucijan Marija Škerjanc. Svojo prvo koncertno kritiko v J je objavil 1. 3. 1925; vse naslednje so izhajale nepodpisane, razen tista o koncertu Orkestralnega društva Glasbene matice pod njegovo taktirko, ki jo je prispeval -a. Za Škerjančevo pero govorita tudi način presojanja in slog pisanja. Manj verjetno se zdi, da je Bravničarjev in Kogojev večer ocenil Anton Lajovic, čeprtav se je tisti čas večkrat oglašal v J. Svoje članke je namreč vselej podpisoval, vrhu tega pa so se mu takratna previranja evropske glasbe že kazala v ostrih nasprotjih med težnjami »svetovnega židovstva« in rastočega nacionalizma posameznih evropskih narodov (prim. njegova razmišljanja o drugem in tretjem festivalu SIMC 1925. leta v Pragi in Benetkah: J, 24. in 29. 5. ter 16. in 18. 9. 1925). V kritiki, o kateri teče beseda, teh nazorov ni čutiti.

Sodba se zdi kritiku veljavna za skoraj vsa predstavljena dela, vendar dodaja, da je bila pomanjkljivost »še najmanj zaznatna pri skladbi Andante za violino in klavir, dasi je tudi ta skladba napravila izrazit vtis fragmenta in nedovršenosti«.[15]

Pripombe, s katerimi so ocenjevalci pospremili krst Kogojevega komornega prvenca, razkrivajo tako poleg značilnosti naših tedanjih razgledov, nazorov in teženj tudi osrednji ugovor, ki se je domalega vselej pritikal kritičnim odmevom na njegova dela: da so oblikovno nedorečena, muzikalno neenovita, ne dovolj premišljena. Tudi če upoštevamo čas, ki se je pričel odmikati Kogojevim umetnostnim ciljem, različna izhodišča in namene razsojevalcev in najverjetneje povprečne izvedbe, ostaja del očitkov vendarle vreden pozornosti. Kot dokaz, kako vsaksebi so si bili skladateljevi kompozicijski postopki in okus sodobnikov. Kot opozorilo, da je izvirnost Kogojeve govorice po odporu in nedoumevanjih ob prvih nastopih vendarle začela pronicati v slovensko glasbeno zavest, vsaj takrat, ko je (nenamenoma sevé) znala ubrati dostopnejše poti ali se je vsaj obrobno dotaknila znanih tonskih razpoloženj, kakorkoli jih je potem prevrednotila in oblikovala. Bržčas je predvsem zaradi tega — in kajpak zavoljo naše skromne violinske literaturte — Andante kmalu obveljal za najboljše domače delo in postal ena redkih Kogojevih skladb, po katerih so segli izvajalci iz lastne pobude že med obema vojnama;[16] bil je tudi avtorjeva

---

[14] *Ibid.* To trditev utemeljuje ocenjevalec s krajšim opisom Fuge v g-molu, ne da bi upošteval verjetno pomanjkljivo (vsekakor premalo plastično) izvedbo Antona Balatke in Heriberta Svetela, na katero opozarja Vurnik. Tudi se ne ozira na nekoliko vprašljivo možnost jasne tematske razvidnosti klavirskega zvoka v petglasni dvojni fugi.

[15] Štiri leta pozneje, v oceni prvega zvezka II. letnika Nove muzike *(Nova muzika št. 1,* J X, št. 74, 28. 3. 1929; članek je nepodpisan), je svoje mnenje precej omilil — dokaz več, da krstna izvedba res ni bila posebno dognana: »Marij Kogojev Andante za violino in klavir je ena redkih, če ne morda edina slovenska skladba te vrste. Slišal sem jo pred leti na nekem koncertu, moram pa reči, da v izdaji napravlja mnogo enotnejši in prav za prav pohlevnejši vtis. Široko razpeta melodična linija te skladbe je docela romantičnega značaja ter v nobenem oziru revolucionarna, kakor se je morda nekoč videla. Klavirska spremljava vsebuje mnogo topline ter me v svoji polnozvočnosti spominja na pozno nemško romantiko (Marx). Srednji del je medlejši, medtem ko je repriza prvega dela vznešena polna lirike. V vsem jako spretno zložena kompozicija, ki ji le mestoma zmanjka elana, tako da ni skoz in skoz enako zanimiva.« — Izhodišča in okvir presoje se potemtakem niso spremenili, toda v kritikovih očeh je zrasla cena dela. V skladu z njegovimi nazori in citiranim smemo domnevati, da se mu je nemara prav Andante zdel Kogojeva najboljša stvaritev, saj mu je poskrbel za prvo doslej znano izvedbo na tujem: 9. februarja 1939 sta ga v koncertnem sporedu pod naslovom »Música slovena« zaigrali portugalskim poslušalcem violinistka Aida Calderia in pianistka Maria Luisa Schiappa Viana Nascimento. Njun nastop je bil sklepna točka Škerjančevega predavanja o naših skladateljih v okviru katoliških oddaj portugalskega Radiodifundido dos Estúdios da »Rádio-Renascença« (spored je ohranjen v glasbeni zbirki NUK).

[16] Prvi ga je zaigral na svojem javnem diplomskem koncertu 25. junija 1928 — in v poznejših letih še večkrat — Karlo Rupel; pri klavirju je bil Pavel Šivic. Ruplov konservatorijski profesor Jan Šlais, s katerim je diplomski nastop pripravil, je Andante igral 1940. in 1942. leta (prvič gotovo, drugič verjetno ob spremljavi Marijana Lipovška) v oddajah Radia Ljubljana, leta 1945 pa ga je (z Věro Řěpkovo pri klavirju) posnel za glasbeni arhiv Češkoslovaškega radia v Pragi.

prva instrumentalna partitura, ki je po 1945. letu izšla v samostojni izdaji.[17] Seveda pomisleki o njegovi dognanosti v tem času še niso ponehali. Najbolj jih pač priznavajo spremembe, s katerimi je Andante izvajal Igor Ozim:[18] te spremembe se ne dotikajo samo tehnično razmeroma skromnega violinskega deleža, ampak posegajo globje. Ozim je na več mestih zlajšal klavirski stavek, se izognil klavirskim podvojitvam violinskega parta, tu in tam razredčil (le redko predrugačil) harmonsko zasnovo in nekajkrat izraziteje uravnal metrični potek. Celotna faktura je zato prosojnejša, a tudi neprimerno bolj običajna, koncertno uglajena, kompozicijsko in celo slogovno manj značilna — pomenljivo znamenje, da sta bila Kogojev glasbeni svet in izraz popolnoma sklenjena, enovita in vsebinsko skrajnje odtehtana.[19] V oceni koncerta, na katerem je bila predelava prvič izvedena, pa je Danilo Švara zapisal tudi sodbo, ki je delu slednjič priznala veljavo izjemnega stvariteljskega dejanja: »Ta Andante je ena najtehtnejših skladb naše literatrure in je kljub dolgi dobi, odkar je komponirana, še danes revolucionarna in marsikomu nedostopna.«[20]

Najbrže ne bo moč nikoli natanko dognati, kdaj je delo nastalo. Kot malone vselej pri Kogoju tudi o njem ni znano, da bi ga bila sprožila zunanja spodbuda — prošnja, naročilo ali priložnost za izvedbo —, zato smemo domnevati, da ga je rodila samohotna, čista ustvarjalna nuja. Ohranjena sta dva skladateljeva rokopisa: prvi je na začetku čistopis, a se končuje kot hlastni delovni zapis, drugi je pravi čistopis, očitno iz let po krstni izvedbi.[21] Verjetno ga je avtor namenil natisu v Novi muziki,

---

V pismu (10. 2. 1975), s katerim mi je te podatke sporočil, tudi zatrjuje, da je Andante vselej izvajal po natisu v Novi muziki, ni pa se mogel spomniti, iz katerega prepisa sta delo naštudirala z Ruplom (samo domneval je, da ga je priskrbel njegov učenec). Zanimivo je tudi Šlaisovo opozorilo, da ni upošteval Kogojevega napotka sul ponticello v zadnjih treh taktih skladbe: »... nisem bil prepričan o primernosti tega pripomočka. Občutil sem, da [je] Kogoj hotel izraziti notranje, oddaljeno doživetje, ilustrirat[i] razpoloženje duha, nahajajoč [ega] se v nadzemeljskih višinah. Uporabil sem svoje vrste sordino, ki [je] bolj točno, zvočno ilustrirala zamišljeno...« (prim. op. 18)

17 Marij Kogoj, Andante, violino & piano; Ljubljana 1956, Državna založba Slovenije; redaktorja Karlo Rupel in Marijan Lipovšek. Rupel je v zadnjih treh taktih obdržal skladateljevo interpretacijsko oznako sul ponticello, dodal pa ji je napotek sul G.

18 Revizija je bila končana 16. 10. 1953 (datum ob zadnjem taktu rkp., ki ga hrani Igor Ozim), prvič jo je igral na svojem recitalu v Ljubljani 25. novembra istega leta; pri klavirju je bila Hilda Horak. Kot Rupel in Lipovšek se je tudi on ravnal po natisu skladbe v NM; sklepnega interpretacijskega napotka ni sprejel in tudi ne označil v notah (po lastni izjavi ga je zamenjal s con sordino).

19 Zaradi skrbnega, umetniško poštenega in občutljivega odnosa do izvirnika bi zaslužila Ozimova revizija posebno obravnavo, zlasti tiste njene rešitve, ki so predlogi v prid, ker podčrtujejo in krepijo osrednje muzikalne poteze posameznih odlomkov.

20 Švara D., *Koncert Igorja Ozima*, Slovenski poročevalec XIV, št. 281, 28. 11. 1953. Kritik je pomotoma domneval, da gre samo za Ozimovo »obdelavo violinskega parta«.

21 Prvi je ohranjen v skladateljevi zapuščini in obsega pet običajnih velikih notnih listov, popisanih večidel s črnilom. Do t. 80 je (sicer ne vselej enako) skrbno izpisan, nato je pisava do t. 98 hitrejša in nekoliko nemirnejša. Od tu naprej se nadaljuje s črnilom samo violinski part; klavirski je skiciran s črnilom le v t. 102 in od t. 108 do konca skladbe, drugod je (precej nepopolno) označen

kjer je bil Andante prvič objavljen.[22] Za časovno opredelitev je pomemben seveda le prvi: pisava in vsaj nekateri bolj spremljevalni (pozneje večidel opuščeni) oktavni basovski postopi v klavirskem partu dokazujejo, da je nastajal okrog 1924. leta, torej v obdobju pesmi za mladino. O njihovi bližini govori tudi vznesena, presenetljivo sproščena in poudarjeno vokalno spevna melodična dikcija. Mogoče je potemtakem, da je Kogoj svojega komornega prvenca zasnoval že v Gorici, kjer je živel od poletja 1922 do pozne pomladi ali celo poletja 1923: prvih skic žal ne poznamo, toda prvi ohranjeni rokopis je očitno plod zgodnejših osnutkov. Ker vemo, kako počasi in s kolikšnim naporom je oblikoval sleherno delo, ni neverjetno, da je tudi Andante ustvarjal daljši čas. Poleg dokončnih, popravljenih, izpopolnjenih in nedokončanih odlomkov prvega rokopisa podpirajo tako misel še razločki med njim in danes znanim čistopisom: nemara so ju povezovale zavržene, zgubljene ali vsaj doslej neodkrite predelave. Vsekakor je bila skladba (v sedanjem zapisu?) končana do maja 1925. leta. Matija Bravničar se spominja, da je bil Kogoj z njo na moč zadovoljen: navduševala so ga predvsem mesta z melodično izrazito klavirsko spremljavo, odlomek, v katerem je združil tri po tonskem območju daleč vsaksebi postavljene glasove, sklepni takti ter tako imenovano dvojno stopnjevanje.[23]

---

s svinčnikom. Z istim svinčnikom in enako pisavo je Kogoj dodal tudi popravke, spremembe in nekaj dinamičnih napotkov v prejšnjih in naslednjih taktih. Da so nastale prve strani kot čistopis, dokazujejo tudi skoraj povsod natančno začrtane fraze ter pogosta artikulacijska in dinamična znamenja v klavirskem deležu; zanimivo in značilno pa je, da je skladatelj naslov, torej tempo (in z njim svoje ime in priimek) dopisal nad začetek dela očitno šele po končanem skiciranju. — Malo verjetno je, da bi mu bil ta rkp. služil pri spremljavi na koncertu 25. maja 1925, že zaradi nepopolnih, s svinčnikom naznačenih taktov. Zdi se torej sprejemljivo, da je obstajal prepis, ki ga danes ne poznamo, zakaj čistopis, ohranjen v glasbeni zbirki NUK (MZ 2164/1955) je docela izdelan, predvsem pa — zavoljo značilno drobnejše, bolj stisnjene in v duktusu že načete pisave — očitno poznejši. Kogoj mu je v violinskem partu dodal tudi več artikulacijskih oznak in lokov za fraziranje, česar prvič ni storil, ker ni dovolj poznal tehnike violinske igre (sprejel jih je torej lahko šele na nasvet Karla Jeraja ali po posvetu z njim, se pravi tik pred krstno izvedbo ali po njej). Ta čistopis obsega šest običajnih velikih notnih listov. S črnilom so izpisane str. 3—11; na tretji strani je v zgornjem desnem kotu pečat »Arhiv Glasbene matice Ljubljana«, v zgornjem levem kotu pa je verjetno (urednik NM) Emil Adamič dopisal opombo notografu: »Die erste Zeile pausiert das Klavir«. Na ovojnem notnem listu je (najbrže tudi) Adamič zaznamoval še datum, ko mu je skladatelj svoje delo izročil v natis: »N. M. 16/11 28.«. Zaradi naglice, s katero je to označil, je mogoče mesec prebrati kot februar (II) ali november (11), vendar je slednji, sodeč po objavi, bržkone pravilnejši. Domnevati torej smemo, da je nastal čistopis jeseni 1928. leta.

[22] NM II, št. 1 (februar 1929), str. 4—8 notnega dela: *Andante — Marij Kogoj.* Kakor pričajo odmevi v dnevnem tisku, je zvezek izšel sredi marca 1929.

[23] Citiram iz razgovora s skladateljem. Po njegovi izjavi je bil Kogoju vzor melodično izrazite in samostojne spremljave orkestrski delež v sklepnem prizoru Puccinijeve »Madame Butterfly« (Andante sostenuto, »O a me sceso dal trono«), za dvojno stopnjevanje pa je štel vzpone, v katerih se glasbena misel po doseženem vrhu ne umiri, temveč se dvigne do novega viška ter tako še okrepi doživetje; slednje je občudoval v neki Chopinovi mazurki ter v ljubezenskem duetu opere »Pikova dama« P. I. Čajkovskega. Žal Bravničar ni znal označiti odgovarjajočih odlomkov v Andantu, bil pa je prepričan, da so njegovi spomini vezani prav s to skladbo. Sporočilo je vseeno pomembno: vsaj deloma nam po-

Andante za violino in klavir poznamo torej v dveh različicah, med katerima je preteklo več let; druga različica je bila predloga za natis v Novi muziki, po njem pa so se ravnale poznejša izdaja ter predelavi.[24] Zaradi nepozornosti stavca in korektorja se je v prvo objavo pritihotapilo več napak, nekaj pa jih je zakrivil že Kogoj v čistopisu. Obojne se odtlej ponavljajo. Večidel gre sicer za pravopisne spodrsljaje in pomote, ki so zlahka razvidne, opozoriti pa velja na tiste spremembe, ki meglijo skladateljevo zamisel (vse so v klavirskem deležu):

t. 16 — v NM je prvi akord g-c^1; pravilno je e-g-c^1

t. 25 — na zadnjo dobo je v NM osminka; pravilna je četrtinka

t. 52-53, l — v obeh natisih je pedalni ton napačno notiran; pravilno je D_1-D

t. 72, d — zadnja šestnajstinka je že v čistopisu pomotoma dis^2 (Kogoj jo je sicer popravil, vendar očitno šele po objavi v NM); pravilen je cis^2

t. 74, d — med drugo osminko in četrtinko (ais^1) manjka v NM vezaj

t. 75-76, l — spremljevalna figura je v NM ritmično napačna; pravilno je

t. 78, d — akord je v NM natisnjen kot fis^1-a^1-dis^2-gis^2; pravilno je fis^1-ais^1-dis^2-gis^2

t. 80, l — že v čistopisu manjka pedalni ton F-f za ves takt, nakazujeta ga le vezaja z zadnje četrtinke (C_1-C) prejšnjega takta.

t. 81, d — prva doba je v NM ritmično triola; pravilna je kvintola

t. 87, l — že v čistopisu manjka pedalni ton D_1-D za ves takt, zvezan s pedalnim tonom prejšnjega takta

t. 91, l — akord na drugo osminko prve dobe je v NM fis-ais-his-gis^1; pravilno je fis-ais-his-e^1

t. 103, d — v NM se trilček izteče v fis^3-gis^3; pravilno je fizis^3-gis^3

t. 107, d — v NM manjka drugi lok med tonoma cis^1; pravilno je to mesto natisnjeno v prejšnjem taktu

t. 109, d — že v čistopisu je sinkopirani četrtinski akord dis^1-ais^1-dis^2; pravilno je d^1-ais^1-d^2

t. 110, d — v NM cis^2 ni zvezan z zadnjo osminko prejšnjega takta; pravilen je lok med njima.

---

jasnjuje za Kogojevo glasbo nenavadno močan in očiten vpliv poznoromantičnega opernega doživljanja in čustvovanja.

[24] Poleg Ozimove revizije iz 1953. leta je leta 1973 nastala priredba Alojza Srebotnjaka za violino in orkester.

SUMMARY

Marij Kogoj's Andante for violin and piano is not only his first and at the same time his best work of its kind, but it is also the first musically mature violin composition in Slovene musical literature. Written around 1924, it was for the first time performed by the violinist Karel Jeraj and the composer at the piano on May 25, 1925 at a concert in Ljubljana. On that occasion critics found the work weak in compositional compactness and uneven in musical ideas, not realizing that improvisational, psychologically founded modelling was to be the central feature of Kogoj's creative mind. The knowledge about this essential characteristic of his music spread only slowly, not infrequently through the help of the Andante. Two manuscripts of this work have survived; because of printing errors the published editions have obviously to all extent modified Kogoj's original ideas.

UDK 78(497.12):92 Osterc (093.32)

IZ KORESPONDENCE SLAVKU OSTERCU

Dragotin Cvetko (Ljubljana)

Skladatelj Slavko Osterc je živel in delal v razmeroma utesnjenem nacionalnem in duhovnem vzdušju, ki ga je glasbeno bremenila še dediščina neposredne preteklosti in nazorsko precej omejene sedanjosti. Osterc se s pozno oziroma postromantično orientacijo ni hotel pomiriti. Uprl se ji je, prizadeval si je, da bi uresničil poslanstvo, ki si ga je bil zastavil za cilj in ki je bilo v tem, da slovensko glasbo idejno preusmeri in jo vključi, z njo vred pa tudi sebe, v evropski okvir. To je storil, nova naziranja so se v njegovem času na Slovenskem naglo širila in tudi uveljavila v kompozicijski praksi. Ob tem so se tudi izvedbe sodobnikov s slovenskega in celotnega jugoslovanskega prostora doma in v tujini zelo pomnožile. Spet je bil Osterc ta, ki je tej množitvi mnogo prispeval s stiki, ki jih je imel z domačimi in tujimi izvajalci, solisti in dirigenti, pa še s skladatelji in kritiki. Za te stike je imel že po naravi vse sposobnosti, kontaktiranje mu je bilo nekako notranja potreba, ki je na pomembnosti pridobila, ko se je usmerila v konkretne naloge. Kje in kako bi lahko bilo kontaktiranje najbolj učinkovito, so mu kazali še zgledi njegovega vzornika Aloisa Hábe, s katerim so ga vezale iste ali sorodne težnje.

O tem nam marsikaj pove korespondenca iz Osterčeve zapuščine, ki se je sicer le delno ohranila,[1] a je navzlic temu še vedno kar obsežna.[2] Iz nje se bom omejil na tisto, ki se nanaša na stike tega skladatelja s tujimi glasbeniki,[3] in skušal bom vsaj nakazati, kako so potekali. Pa tudi v tem želim biti selektiven. Vsi stiki namreč niso bili enako važni in vse, kar se je ohranilo iz Ostercu namenjene korespondence, ravno tako ni toliko značilno, da bi bistveno koristilo namenu tega prispevka.

---

[1] Gl. Pokorn D., *Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca,* MZ (Muzikološki zbornik) VI, 1970, 75.

[2] Izvirno gradivo v NUKLj, rokopisni oddelek.

[3] Osterčevi stiki z vrstniki na jugoslovanskem prostoru so bili po problematiki, ki so se je dotikali, kajpak v marsičem drugačni od onih s tujimi muziki. Tesni so bili zlasti z M. Milojevićem in J. Slavenskim (k temu gl. D. Cvetko, *Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom,* Arti musices 1972, 63—76, in isti, *Iz pisama Miloja Milojevića Slavku Ostercu,* Spomenica SANU, knj. CD XXXIV, 1970, 265—276).

Korespondenca, o kateri bo govor, zajema razdobje 1930—1940. Kar je navzven imel stikov prej, za to v zapuščini manjka sleherna dokumentacija. Gotovo pa so bili tudi pred nastopom tridesetih let, še zlasti s češkimi glasbeniki, kar govori tudi za ustrezno korespondenco. Te pa ni. Najbrž je ni imel za dovolj zanimivo in jo je zavrgel kot še marsikaj iz poznejšega časa.

Pisma, ki jih je Osterc pisal raznim naslovnikom, tu niso upoštevana, čeravno bi bila koristna za primerjavo in rekonstrukcijo, za katero pa je treba reči, da je mogoča vsaj delno tudi brez njih. Kaže, da jih vseh ne bo več mogoče dobiti,[4] pa tudi dostopna niso v vsakem primeru.[5] Kolikor bodo na voljo, pa bodo dokumentacija, ki jo bo vredno preučiti in bo v prid osvetljevanju Osterčeve osebnosti in tudi slovenske, pa delno še evropske glasbene situacije zadnjega desetletja pred drugo svetovno vojno, kar vse poudarja potrebo po iskanju v tej smeri.

Med prvimi tujimi glasbeniki, s katerim se je Osterc vezal, so gotovo bili ti, ki jih je srečal v času svojega praškega šolanja (1925—1927). Mislim, da gre tu posebna vloga A. Hábi, ki je verjetno Osterca najprej opozoril na pomembnost Mednarodnega društva za sodobno glasbo (Société international de musique contemporaine-SIMC). Za sodelovanje v tem društvu pa ga je bržkone zadolžil J. Slavenski, čigar stiki s SIMC segajo že v leto 1922. S tem skladateljem so Osterčeve zveze izpričane vsaj od leta 1929 dalje. Slavenski mu je najprej zaupal delo v slovenski smeri jugoslovanske sekcije SIMC, odkoder je kmalu zatem Osterc razširil svojo dejavnost na jugoslovansko sekcijo kot celoto in jo nato usmeril še v centralo SIMC,[6] ki je bila v Londonu. S slednjo je bil med leti 1932 in 1940 v obsežnem dopisovanju: v njegovi zapuščini je 43 primerkov, pisem, dopisnic, okrožnic in podobnega gradiva, ki ga je dobil s te strani, kar pa najbrž ni vse in smemo domnevati, da se je mnogo izgubilo. Ta korespondenca se v glavnem nanaša na razna zasedanja in priprave za mednarodne festivale in še na druga vprašanja organizacijske narave, posebno tista, ki so se tikala sodelovanja jugoslovanske sekcije SIMC v mednarodnem okviru. Gre ji bolj formalen kot vsebinski pomen in za naše razpravljanje ni kdove kaj zanimiva.

To pa ne spreminja pomena Osterčevega stika s centralo SIMC, ki je bil velik za vrsto drugih skladateljevih dejavnosti. Posredno ali neposredno je prispeval tudi k rezultatom, ki jih kažejo v raznih smereh Osterčeva prizadevanja izza tridesetih let.

Struktura SIMC je organizacijsko predvidela sodelovanje med nacionalnimi sekcijami in v tej zvezi zlasti izmenjalne koncerte. Osterc se je tej nalogi prizadevno posvetil,[7] to dokazujejo njegove zveze s poljsko,

---

[4] K temu prim. Cvetko D., *Aus H. Scherchens und K. A. Hartmanns Korrespondenz an S. Osterc*, Musicae Scientiae Collectanea-Festschrift K. G. Fellerer, Köln 1973, 70.

[5] Prim. Cvetko D., *Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom*, ib., 63, 64.

[6] Gl. isto, 66 ss.

[7] Kljub zavzetosti, ki sta jo pokazala Osterc in Dénes Bartha (gl. gradivo ib.), z madžarskimi skladatelji ni prišo do trdnejšega sodelovanja, za katerega je dal spodbudo Osterc. Bartha mu je svetoval, naj se za izmenjavo obrne na budimpe-

dansko, holandsko, argentinsko, avstrijsko in še zlasti s češkoslovaško sekcijo.[8] Dopisovanje se je tako rekoč redno dotikalo vprašanja reprodukcije del sodobno usmerjenih skladateljev te in one strani in je večkrat privedlo do pozitivnih rezultatov. V nekaterih primerih je to tematiko preseglo in preraslo, rekel bi, v intimno kontaktiranje s posameznimi osebnostmi, čeravno se z vsemi Osterc osebno ni srečal. V njegov interesni krog so se tako vključevali novi sobesedniki.

Ohranjena korespondenca zaznamuje več pomembnih vrstnikov, ki se je z njimi skladatelj povezal po tej poti. Med njimi so bili npr. H. E. Apostel, P. Pisk, A. Casella in L. Dallapiccola.[9] Od zadnjega sta na razpolago dve pismi z dne 17. 12. 1935 in 11. 3. 1936. V prvem pismu opozarja Osterca na svojo kompozicijo Divertissement in vprašuje: »Croyez-vous possible une présentation de mon petite ouvrage à Ljubljana?«, iz drugega pa razberemo, da mu je Osterc na zastavljeno vprašanje odgovoril pritrdilno. Dallapiccola se mu je namreč zahvalil za »affectueuse amitié« in mu ob koncu dal vedeti, da pričakuje njegove »nouvelles«. Poleg teh so v vrsti novih sobesednikov še drugi, tako npr. Koffler, ki je v letih 1935—1938 precej vplival na množitev Osterčevih stikov, teh tudi z dirigentom G. Fitelbergom,[10] nadalje Svend Chr. Felumb in Fritz Mahler, oba dirigenta iz Kopenhagena, katerih zanimanje je veljalo reproduciranju jugoslovanske glasbe nasploh in posebno Osterčeve,[11] in J. C. Paz iz Buenos Airesa. Zanj vemo, da je Osterca visoko cenil[12] in si v letih 1935—1940 z njim pogosto dopisoval. Razen o izvedbah kompozicij jugoslovanskih avtorjev v Argentini[13] mu je pisal tudi o svojih novih delih, pa tudi o pogle-

---

štansko koncertno direkcijo, ki jo sestavljajo »lauter junge Leute, die im Geiste Bartóks wirken wollen und vor allem für die moderne Musik eintreten«, medtem ko za radio tega ni mogoče trditi, kajti tam so celo »Werke von Bartók nur äusserst selten gespielt«, »von den jüngeren Komponisten ganz zu schweigen«. Dopisovanje med Bartho in Ostercom je iz začetka 1940, ko se je glede na evropske politične in vojne razmere dejavnost SIMC že občutno omejila in se je to zelo poznalo tudi v madžarskem glasbenem življenju.

[8] Kolikor gre za češkoslovaško sekcijo SIMC, so bile Osterčeve zveze številnejše s posamezniki, ki pa so večidel imeli važno vlogo tudi v sami sekciji (Sdružení pro soudobou hudbu — Přítomnost).

[9] Največ stika je imel Osterc s P. Piskom, od katerega je v zapuščini 15 pisem in dopisnic iz časa 1934—1936. Ta je Osterca seznanjal tudi s tem, kar je ustvaril, kot pianist pa še s svojim reproduktivnim delom. V svoji korespondenci se torej ni omejil na formalna vprašanja kot npr. Apostel, Casella in v glavnem tudi Dallapiccola, če izvzamemo njegov interes, da bi Osterc posredoval izvajanje njegovih skladb v osrednjem slovenskem mestu.

[10] Iz Kofflerjevih pisem Ostercu, ib., je to mogoče dobro razbrati.

[11] Felumb je bil podpredsednik dansko-jugoslovanskega društva. Napisal je skladbo Esquisses yougoslaves za veliki orkester. Na Danskem je želel poleg Osterčevega Pihalnega kvinteta izvesti še »une suitie, rhapsodie ou fantaisie sur des mélodis populaires yougoslaves«. Prim. gradivo ib.

[12] Prim. J. C. *Paz, Introducción a la música de nuestro tiempo,* Buenos Aires 1955, 288—289.

[13] Na koncertih v Buenos Airesu je bila 16. 12. 1935 izvedena Osterčeva Toccata, 26. 6. 1936 Suita, 10. 12. 1937 pa Magnificat. Razen Osterčevih so bile na teh koncertih predstavljene še skladbe D. Žebrèta, J. Slavenskega, F. Šturma, D. Švare in B. Leskovica, gl. gradivo ib.

dih, ki jih je imel na umetniško ustvarjanje.[14] Te je dobro karakteriziral tudi v pismu Ostercu z dne 1. 5. 1937. Tedaj se je ločil od skupine, ki jo je leta 1929 sam osnoval (Grupo reniovación), po njegovi stilizaciji zato, ker »mit den Ansichten und der Richtung einer Kollegen nicht einverstanden bin. Sie neigen ganz nach rechts, während ich der radikalen Richtung der modernen Musik angehöre«. V istem pismu je še omenil, da računa z Osterčevo podporo (»mit Ihrer wertvollen Unterstützung«). Nanjo se je pač lahko zanesel, Osterc se je tudi sam prišteval k radikalizmu, čeravno ga v svoji kompozicijski praksi ni vedno in dosledno realiziral, kar potrjuje njegov opus iz obdobja, ko se je orientiral v novo, to je po praškem šolanju. Pazu je pomagal na razne načine. Posredoval mu je skladbe sodobnih slovenskih oziroma jugoslovanskih avtorjev, skrbel je za njegove neposredne stike z njimi, tako npr. s Šturmom, Žebrètom in Papandopulom,[15] s svojim vplivom je prispeval, da je bila Pazova Passacaglia sprejeta v program pariškega festivala SIMC.[16] Pripravljenost za sodelovanje je bila intenzivna z obeh strani, z Osterčeve in Pazove. Navzlic daljavi, ki je ločila oba skladatelja, je izvrstno rezultirala.

Ob teh, ki sem jih doslej omenil, so nastajali še mnogi drugi stiki s tujimi komponisti. Poleg vloge, ki jo je imelo s te strani Osterčevo povezovanje s centralo in posameznimi nacionalnimi sekcijami SIMC, so temu precej prispevala tudi razna srečanja na zasedanjih SIMC. Teh se je Osterc udeleževal kot sekretar njene jugoslovanske sekcije, navzoč pa je bil tudi na raznih festivalih SIMC, tako leta 1934 v Firenzah in leta 1935 v Pragi. Ob teh priložnostih je spoznal osebnosti, ki so bile vplivne in so bile v določeni meri zaslužne za njegovo prodiranje v mednarodni okvir. Med njimi so bili poleg nekaterih že navedenih muzikolog E. J. Dent, do leta 1938 predsednik SIMC, kritik E. Evans, ki je v tej funkciji nasledil Denta, zatem utemeljitelj francoske sekcije SIMC, muzikolog H. Prunières, skladatelj ruskega rodu V. Vogel, in še drugi. Iz gradiva, ki je v zapuščini, razberemo, da je bil s posameznimi od teh v tesnejših stikih, tako zlasti z Dentom in Voglom. Z Dentom so se njegove zveze utrdile zlasti ob srečanju v Parizu, kjer se je mudil v decembru 1936 kot član žirije za XV. festival SIMC.[16a] To članstvo mu je poleg koristi prineslo tudi marsikatero nevšečnost. Nanj so se namreč obračali razni komponisti in interpreti, da bi se zanje zavzel in bi se tako ali drugače vključili v program pariškega festivala. Med njimi je bil npr. skladatelj K. A. Hartmann, ki je v pismu z dne 9. 7. 1936 prosil Osterca, naj podpre kandidaturo njegovega Simfoničnega fragmenta za srednji glas in orkester, češ da bi bila to spričo tedanje politične situacije v Nemčiji zanj »die einzige Möglichkeit überhaupt an

[14] Prim. Pazovo pismo z dne 5. 4. 1938 Ostercu, ib.

[15] Gl. pismo z dne 10. 8. 1937, ib.

[16] Na to lahko sklepamo iz Pazovega pisma z dne 6. 2. 1937, ib.

[16a] Razen Osterca, Denta, Prunièresa, Vogla so bili v njej še drugi vidni glasbeniki, tako tudi Hába in E. Clark. Osterc je bil v tako žirijo pritegnjen že leto dni prej, ko so bile priprave za XIV. festival SIMC (Barcelona, 1936), vendar tedaj le kot namestnik člana. Takrat so bili člani oz. namestniki v žiriji tudi A. Webern, E. Ansermet, A. Casella in E. Křenek. Z njimi se je lahko srečal ob tej priložnosti ali ob drugih prireditvah SIMC.

die Öffentlichkeit zu kommen«.[17] Podobne želje je imel v Parizu živeči Jerzy Fitelberg, sin že omenjenega Grzegorza, ki je deloval v Varšavi. Z obema je bil Osterc že prej v stikih, Jerzyjev oče je na svojih koncertih izvajal tudi njegove kompozicije. Tako je še kar razumljivo, da je Jerzy Fitelberg upal, da mu bo Osterc pomagal, žiriji SIMC je namreč predložil svoj II. violinski koncert. V pismih z dne 19. in 25. 10. 1936 mu je dal to vedeti in Osterc mu je zagotovil svojo podporo.[18] Praški dirigent Karel Ančerl je Osterčevo podporo zanj osebno in za češkoslovaške skladatelje kar predpostavljal, kajti »wenn Du in der Jury bist, werden wir nicht zu kurz kommen mit unserer Musik, und es wird sich schon etwas für mich finden«.[19] Tudi iz pisem, ki jih je novembra in decembra 1936 pisal Hába, zveni želja, da bi se Osterc zavzel za skladbe K. Reinerja, J. Bártoša, V. Polivke in litvanskega komponista Kačinskasa.[20] Razen teh so najbrž bili še drugi skladatelji in izvajalci, ki so se podobno zanašali na Osterca. Sklepi žirije pa niso bili odvisni samo od Osterca, ki je bil le eden izmed njenih članov. S svojim vplivom je v nekaterih primerih sicer uspel (Paz, J. Fitelberg,[21] M. Milojević[22]), v vseh pa ne (Hartmann, Slavenski). V nekem primeru (Slavenski) je to vplivalo celo na bistveno spremembo v doslej tesnih odnosih.[23]

Stike navzven je pomembno širila še veljava, ki si jo je Osterc kot skladatelj čedalje bolj pridobival z izvedbami del v tujini, zlasti na festivalih SIMC. Vedno bolj je bil znan in priznan, zaželen je postajal za številne interprete, ki so si z njim tudi dopisovali, tako češkoslovaški izvajalci violist J. Beran, pianista L. Fuchsova in K. Reiner in dirigent K. Ančerl, fagotista A. Grdev (Sofia) in Giudice José Lo (La Plata).[24] Ob teh in še mnogih nadaljnjih so bili zanj seveda še posebno interesantni nekateri dirigenti in solisti, ki so se že uveljavili v evropski glasbeni reprodukciji tridesetih let. Poleg stikov z G. Fitelbergom[25] je treba v tej zvezi navesti predvsem zveze, ki so bile med Ostercom in H. Scherchnom in so rezultirale tako z natiskom kot izvedbo Osterčeve Plesne suite,[26] pa po drugi strani tudi s Scherchnovim gostovanjem v Ljubljani (1937). Osterc si je dopisoval tudi s pianistom R. Koczalskim, ki je, na to sklepamo iz korespondence,[27] poleg Kofflerja opozoril G. Fitelberga na Osterca, katerega kompozicije je cenil. V pismu z dne 16. 7. 1935 je Ostercu pohvalil njegove Arabeske, ki da pri podrobnem študiju mnogo pridobijo, »namentlich

---

17 K temu prim. op. 3.

18 Gl. izvirnik ib.

19 Gl. Ančerlovi pismi z dne 18. 9. in 23. 12. 1936, ib.

20 Prim. pisma A. Hábe z dne 2. 11., 22. 11., 3. 12. in 26. 12. 1936, ib.

21 Gl. pismo G. Fitelberga z dne 29. 12. 1936, ib.

22 Prim. Cvetko D., *Iz pisama Miloja Milojevića Slavku Ostercu*, ib.

23 Gl. Cvetko D., *Veze Josipa Slavenskog s Slavkom Ostercom*, ib.

24 Prim. gradivo ib.

25 Gradivo ib.; Cvetko D., *Aus G. und J. Fitelbergs Korrespondenz an S. Osterc* (v tisku).

26 Z naslovom Trois danses orientales je izšla v založbi Ars viva (Bruxelles-Zürich), skladatelj jo je posvetil Scherchnu. V zvezi z njenim natiskom prim. gradivo ib.

27 Gl. pismo R. Koczalskega z dne 18. 8. 1935, ib.

durch den menschlichen-innigen Stoff. Ich kenne keine Musik, die weniger auf ‚Effekt' berechnet ist, wie diese und das gerade ist das Wesentliche! Ich werde für Ihr Werk alles tun, was in meinen Kräften steht« — laskavo mnenje, ki je toliko tehtnejše, če upoštevamo, da je prišlo izpod peresa subtilnega interpreta Chopinovih klavirskih kompozicij. Za Osterčevo Sonato za saxofon in klavir pa se je navdušil Sigurd Rascher, ki mu je bila ta skladba tudi posvečena. V pismu Ostercu z dne 14. 6. 1935 je omenil, da je prepričan, da je omenjena Sonata »ein sehr gutes Stück, das ich im Laufe der Zeit oft spielen werde«. V vrsti interpretov, s katerimi si je Osterc dopisoval, je bil tudi bolgarski pianist in skladatelj P. Vladigerov, s katerim je imel zvezo vsaj že v letu 1937.[28] Ko je le-ta imel v letu 1940 v Ljubljani svoj recital in je Ljubljanska filharmonija predstavila njegovo simfonično rapsodijo Vardar,[29] mu je Osterc posvetil svojo klavirsko Fantasie chromatique.

Navedeni stiki so bili različno važni, ti bolj oni manj. Ostercu so pomagali odpirati vrata v svet, interesantni pa so bili tudi za nekatere njegove sobesednike. On je namreč večkrat vplival, da so bila dela kakega skladatelja iz tega kroga uvrščena v programe festivalov SIMC ali da je ta in oni solist nastopil v tem okviru. Posredoval je tudi gostovanja tega in onega interpreta v Ljubljani (npr. Scherchen, Reiner, Fuchsova, Vladigerov) in še drugod na jugoslovanskem glasbenem prostoru.

V širini, ki je značilna za Osterčevo kontaktiranje prek meja, imajo, tako se zdi, posebno mesto njegovi stiki s Prago.[30] Z naprednimi češkimi

---

[28] V zapuščini je gradivo skromno, a je moralo biti dopisovanje med Ostercom in Vladigerovom obsežnejše. Srečavala sta se tudi na mednarodnih zasedanjih in prireditvah SIMC, Osterc je v veliki meri prispeval k obisku Vladigerova v Ljubljani leta 1940.

[29] Gl. Jutro (Ljubljana), 22. 4. 1940.

[30] Gradivo, ki je na voljo, pove marsikaj. Obsega korespondenco, pa še izrezke iz časnikov in revij, ki vselej niso opremljeni s potrebnimi podatki. Gre seveda predvsem za kritike o kompozicijah, ne samo za češke, tudi za druge. Teh je moralo biti mnogo, dokumentacija zanje pa je v ostalini skromna. V tridesetih letih je Osterc doživel izvedbe v raznih zahodnoevropskih mestih in drugod. Posebno nekatere njegove skladbe so bile kar precejkrat na koncertnih odrih, tako Toccata, Aforizmi, Sonata za saxofon in klavir, Klasična uvertura, Mouvement symphoniqe, Suita, Hábi posvečen Koncert za klavir in pihala, Passacaglia in koral, Nonet. Zanj je bila interesantna sleherna izvedba in ravno tako kritika, saj je v tem in onem videl rezultat svojih naporov, realizacijo svojih ustvarjalnih idej in nov uspeh. Zdi se, da je izjemno pozornost posvetil poročilom o Koncertu za klavir in pihala, ki so izšla po izvedbi na XIII. festivalu SIMC (Praga 1935), in o Nonetu po njegovi praški izvedbi 22. 4. 1938, na katerega je že prej opozoril H. W. Susskind (gl. Rytmus 1937, 88). To delo, ki sodi po strukturi med avtorjeve najznačilnejše kompozicije s komornega področja, je krstil Český Nonet, Praga pa ga je sprejela in ocenila s priznanjem (gl. gradivo ib.). Za Osterca je bila njegova praška izvedba spodbudna vsaj iz dveh razlogov: zato, ker je predstavljal v dvanajsttonskem sistemu grajen in atematično zasnovan Nonet nov dosežek v njegovem ustvarjanju, in še zato, ker je uspel v mestu, ki je imelo v razvijanju in širjenju nove glasbe skorajda vodilno vlogo v evropskem okviru. Zanimivo bi bilo vedeti, kaj je Osterca napotilo, da je ta svoj opus posvetil A. Honnegerju. Pač zato, ker ga je cenil kot skladatelja, drugačnih interesov v tem primeru ni mogel imeti. Dopisovanje med njima je bilo, tako sklepamo iz ohranjenega gradiva, omejeno na Osterčevo sporočilo Honeggerju o posvetilu in pošiljko kompozicije, in na Honeggerjevo pismo Ostercu z dne 12. 10. 1937, ko se je ta za-

skladatelji se je čutil eno. Številni so mu bili zelo blizu in so imeli nanj določen vpliv, vsekakor večji kot drugi glasbeniki, s katerimi se je tudi vezal. Tu pa je vendar treba opozoriti, da je bil Osterc zelo samostojen in kritičen in se ni dal kar tako vplivati. Vplivom, ki so prihajali od zunaj, gre tako le relativna pomembnost. Vsklajal jih je s svojim pojmovanjem, tudi v primerih, ko so bili praškega izvora.

Ob Ančerlu,[31] Fuchsovi[32] in Reinerju,[33] ki jim gre iz omenjenega kroga poudarjena vloga, gre v nakazanem smislu posebno mesto Hábi. Zanj smemo po tem, kar je v tej zvezi znano, trditi, da je na Osterca najizdatnejše vplival.[34] Sprva še na relaciji učitelja in učenca sta se Hába in Osterc čedalje bolj približevala in postopoma tudi spoprijateljila. O tem zgovorno pripoveduje ohranjena korespondenca, zlasti ta od leta 1932 dalje. Hába je, in to upravičeno, v Ostercu videl privrženca naziranj, ki jih je oznanjal, še več, človeka, ki jih bo na južnoslovanskem prostoru tudi širil. Seznanjal ga je s svojim delom, se zanimal za njegovo, hvalil, kar mu je Osterčevega ugajalo, pa tudi pokazal na to, kar ga je motilo. Na dopisnici, ki mu jo je namenil z dnem 20. 3. 1934, je na primer o njegovem Koncertu za klavir in pihala dejal, da je to »krásná, vzletná (schwungvoll) a lapidární skladba«, a je v nadaljevanju izrazil željo, naj ne dela več sekvenc v netematičnem slogu in naj čimprej napiše kompozicijo v dvanajsttonskem zvoku, za kar je prepričan, da lahko izvrstno opravi. Podobno vrednotenje Osterčevih del je razvidno še iz nekaterih drugih Hábovih pisem, iz katerih ravno tako razberemo, da je bil z njimi zadovoljen in ga je impresioniralo zorenje njihovega avtorja. Kako in kaj misli o njih, je večkrat tudi javno pove-

---

hvalil za to in ono in pristavil: »... j'ai pu me rendre compte de tout l'intérêt de votre composition et vous en félicite vivement« (izvirnik ib.).

[31] Med Ančerlom in Ostercom je bilo živo dopisovanje, gl. gradivo ib. Ančerl je s Češko filharmonijo izvedel tudi Osterčevo Passacaglio in koral (20. 1. 1937, Praga), za katero se je zanimal že 1935 (prim. pismo z dne 14. 10. 1935). Po izvedbi je v pismu Ostercu z dne 24. I. 1937 med drugim omenil, da misli, »dass wir die Passacaglia gut herausgebracht haben, obzwar es ein Stück ist, das unsere Abonenten nicht sehr begeistert«. Iz nadaljevanja kaže, da so bile kritike različne: »Wie Du auch aus den Referaten entnehmen kannst, war die erste (moderne) Hälfte meines Programmes allen ‚problematisch'«. Ob njihove avtorje se je Ančerl drastično spotaknil: »Es herrscht jetzt bei uns auch eine starke Reaktion. Und diese Schweine schreien schon, wenn man einen Namen, welcher etwas für den Fortschritt der Musik bedeutet, nur aufführt.«

[32] Osterčevi stiki z L. Fuchsovo segajo v leto 1936, ko je ta izrazila željo, da bi se seznanila z njegovimi skladbami (gl. pismo z dne 30. 4. 1936, ib.). Poslej se je med njima razvila obsežna korespondenca, v cit. zapuščini je 27 pisem in razglednic iz časa 1936—1938. Fuchsova je večkrat izvajala njegova klavirska dela, zlasti Aforizme, ki jih ji je avtor posvetil, Toccato in tudi skladbe drugih jugoslovanskih skladateljev. Osterc je posredoval, da je na pariškem festivalu izvedla Milojevićeve Ritmične grimase.

[33] Stiki med Reinerjem in Ostercom so dokumentirani za čas 1933—1939, v zapuščini je 44 Reinerjevih pisem in dopisnic. V njih je Reiner Ostercu izpovedoval tudi svoja gledanja na interpretacijo moderne glasbe (npr. v pismu z dne 4. 7. 1934), na praški skladateljski krog in Hábovo četrttonsko šolo (prim. pismo z dne 19. 11. 1934). Tu in tam si je dovolil tudi kritične pripombe k nekaterim Osterčevim kompozicijam, kar pa ni vplivalo na njune stike, ki so bili ves čas prijateljski, pristni.

[34] V cit. zapuščini se je ohranilo 26 Hábovih pisem in dopisnic Ostercu iz razdobja 1931—1939, a jih je gotovo bilo precej več, gl. gradivo ib.

dal. Tako je npr. Ostercu v pismu z dne 21. 2. 1933 sporočil, da je v nekem svojem predavanju ob navzočnosti vseh atematikov (!) govoril o možnostih spreminjanja klasičnih tipov form v svobodne forme in kot dober primer za to navedel njegov Kvintet za pihala, ki ga je za ta namen tudi analiziral. V omenjenem pismu je še zapisal, da je Osterc »doch eine frische schöpferische Potenz«. S tem, da je opozarjal na kvaliteto njegovih skladb, mu je posredoval vrsto nadaljnjih stikov, tako s Kofflerjem, Rascherjem, V. Talichom. Ravno on, Hába, se zdi ta, ki je Ostercu od vseh ne samo posredno s svojim zgledom, ampak tudi neposredno in najbolj učinkovito prispeval k uveljavitvi v mednarodnem okviru. Imel je srečo. V Ostercu je našel enakovreden značaj, ki svojega vzornika ni zatajil in mu je vračal, kar je bilo v njegovi moči. Hába pa je bil že sredi tridesetih let v evropski glasbi sodobne orientacije pojem in mu za afirmacijo seveda ni bilo treba to kar Ostercu. Ta pa se je zanj v tej smeri vseeno trudil, predvsem tako, da je svoje učence pošiljal v Hábovo kompozicijsko šolo in skrbel za izvedbo skladb na slovenskem in jugoslovanskem glasbenem prostoru.

V okvir sodelovanja med Hábo in Ostercom, ki je bogato rezultiralo, še spada nek načrt, ki sicer nikoli ni bil realiziran, kot je bil zamišljen, a je zaradi koncepta značilen. Spodbudila ga je težnja, da bi bila slovanska glasba na festivalih SIMC bolj zastopana kot doslej in bi se organizirali še posebni festivali sodobne slovanske glasbe, in nadalje, da bi se poleg češkoslovaške, poljske in jugoslovanske sekcije SIMC osnovali še enaki sekciji v Bolgariji in Sovjetski zvezi. Časovno pada ta načrt v konec leta 1934, ko je nastal osnutek dogovora med Hábo kot predstavnikom češkoslovaške in Kofflerjem kot predstavnikom poljske sekcije SIMC, Osterc pa naj bi skupaj z M. Milojevićem še poskrbel za soglasje jugoslovanske vrstnice,[35] za kar se je tudi zavzel in formalno uredil, kolikor je bilo treba, da bi bil dogovor sporazumen.[36] Sporazum naj bi bil dokončno oblikovan ob XV. festivalu SIMC v Pragi leta 1935, prvi festival slovanske glasbe pa decembra istega leta v Varšavi. Jedro opisane zamisli je seveda bilo v idejnem usmerjanju glasbene produkcije vseh slovanskih narodov. Kaže, da bi naj k njeni realizaciji bistveno prispeval Osterc, ki je, če že ne takrat, pa vsaj nekoliko pozneje, imel zveze z Vladigerovom. Koliko mu je uspelo navezati stike s kakim vrstnikom iz Sovjetske zveze in ali si je v tedanji politični situaciji v tej smeri sploh prizadeval — med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo takrat še ni bilo diplomatskih stikov —, pa je vprašanje, ki ga podrobneje ni mogoče osvetliti, gradivo je za to premalo konkretno. Rahla domneva pa je dopustna. Violinist Victor de Winterfeld[37] je namreč

[35] Omenjeni osnutek navaja v tč. 2 (»Zweck der Verständigung«): a) Gemeinsames Vorgehen im Rahmen der I.G.N.M. so, dass die slavische Musik auf den Festspielen genügend und entsprechend vertreten wird; b) Kunstaustausch; c) Festspiele zeitgenössischer slavischer Musik.« V tč. 3 tega osnutka pa je pod b navedeno: »Die Entstehung neuer slavischer Sektionen anregen werden, wo solche nicht vorhanden sind (Bulgarien, SSSR?)«, prim. gradivo ib. (IGNM — Internat. Ges. für neue Musik).

[36] Gl. nedatirano pismo v gradivu ib.

[37] V cit. pismu, ib., je Winterfeld omenil, da je absolviral glasbeno visoko šolo v Berlinu in bil učenec Georga Kulenkampffa. Leta 1935 je imel 22 let, na dopisnici iz Bydgoszcza, ki jo je pisal Ostercu in je datirana z 19. 11. 1936, se je

v pismu Ostercu z dne 25. 2. 1935, torej v letu, ko se je snoval prej omenjeni načrt, navedel, da je slišal, »dass Sie durch die internationale Gesellschaft für neue Musik in Verbindung stehen mit russischen Persönlichkeiten«. Je temu res bilo tako? Ni šlo morda za Vladimira Vogla, ki je bil sicer rojen v Moskvi, pa ni živel in delal v Sovjetski zvezi? Osterc je imel z njim dobre stike. Karkoli je že bilo, za zdaj vsekakor ni dokumentacije, ki bi potrdila njegove zveze s tem ali onim sovjetskim skladateljem. Tudi ne s Prokofjevim, kateremu je posvetil svojo baletno pantomimo Illusions. Kaj neki ga je privedlo k temu dejanju? Gotovo tudi in zlasti opus tega ustvarjalca. Morda pa še kaj drugega. Omenjeno posvetilo datira namreč iz začetka leta 1941, ko je Osterc napeto spremljal potek političnih in vojnih dogodkov v Evropi in svoje simpatije odločno usmeril na sovjetsko stran.[38] Kar verjetno se mi zdi, da je tudi to imelo močan delež v njegovi odločitvi za posvetilo Prokofjevu. Mu je še lahko poslal prepis Illusions z vpisanim posvetilom in pismo s sporočilom o spoštovanju, ki ga je gojil nasproti njemu in njegovi glasbi? V to skoraj ni mogoče dvomiti. Vprašanje se zdi le, ali je to in ono tudi prišlo v roke Prokofjevu in ali mu je ta v pozitivnem primeru spričo vojnih razmer, ki so sledile tako rekoč neposredno zatem, sploh še utegnil odgovoriti. Virov, ki bi o tem kaj povedali, ni.

Iz ohranjene korespondence,[39] ki dokazuje nevezano, a vendar smotrno širino, lahko ugotovimo še nadaljnje Osterčeve stike z glasbeniki izven njegove ožje in širše domovine.[40] Ti so rezultirali enako ali podobno kot že omenjeni. Iz celotne dokumentacije, ki je na voljo, sledi, da so skladateljeve zveze s posameznimi glasbeniki navzlic svoji številnosti na splošno trajale daljša obdobja, včasih kontinuirano tudi skozi več let, in da so iz Evrope segle tudi v Latinsko Ameriko.[41] V podjetnosti, ki jo je po tej strani

---

deklariral kot Jugoslovan. Bil je brez zaposlitve in pripravljen, da gre v Sovjetsko zvezo, če bi tam kje dobil mesto koncertnega mojstra ali vsaj prvega violinista. Osterc mu je svetoval, naj se obrne na V. Vogla (gl. dopisnico z dne 28. 3. 1935, ib.). Verjetno na Voglov nasvet je očividno pisal v Sovjetsko zvezo, a kaže, da brez uspeha, kajti na dopisnici z dne 19. 11. 1936 pravi: »Aus Russland habe ich leider nichts gehört.«

[38] To je Osterc izrazil tudi s tem, da je svojo simfonično pesnitev Mati leta 1940 posvetil prvemu sovjetskemu poslaniku v Jugoslaviji, V. A. Plotnikovu, Sonate pour violoncelle et piano pa leta 1941, vsekakor pred aprilom, sovjetskemu diplomatu V. Saharovu. Gradivo gl. ib.

[39] Medsebojno dopisovanje je večidel teklo v nemščini, jeziku, ki ga je Osterc izvrstno obvladal, redkeje v drugih jezikih. Celo njegovi češki vrstniki so mu pisali v tem jeziku in ne v svojem, čeravno je bil Osterc v češčini dobro verziran.

[40] Med drugimi npr. tudi s K. B. Jirákom. Osterc mu je izrazil željo, da bi na londonskem festivalu SIMC (1938) on dirigiral njegov Mouvement symphonique, ki mu ga je posvetil. K temu gl. Jirákovi pismi z dne 3. 10. 1936 in 26. 2. 1938, ib. — Nikjer pa ni v gradivu kakega pisma J. Suka, ki mu je Osterc posvetil svoj II. godalni kvartet (1934). Gotovo mu ga je tudi poslal in mu o tem še posebej pisal, za kar se je Suk po vsej verjetnosti zahvalil.

[41] Osterčeve zveze so segle tudi v Urugvaj. V njegovi zapuščini je poleg pisem J. C. Paza iz Buenos Airesa tudi korespondenca, ki jo je na Osterca naslavljal F. C. Lange iz Montevidea. Ta je Osterca prosil za sodelovanje v Boletinu latino americano de musica, ki ga je urejal. Iz gradiva sklepamo, da se je Osterc vabilu odzval. Lange, ki je tudi bil orientiran v sodobno glasbo tridesetih let in je zasledoval podobne cilje kot npr. Paz, je Ostercu sugeriral tudi izmenjalne koncerte

pokazal, ni Osterca dosegel, kaj šele presegel nihče od dotedanjih slovenskih skladateljev. V korespondiranju je bil hiter in natančen in imel je oster čut za to, s kom dopisovanje ni izguba časa. S tem nočem reči, da bi hotel kontaktirati samo z ljudmi, ki so mu lahko bili koristni kot izvajalci ali ocenjevalci njegovih kompozicij, čeravno so ti imeli pri njem prednost, kar je razumljivo. Vendar je iz dokumentacije, ki nam je v mislih, razvidno tudi to, da je šel čez ta interesni dejavnik. V svojih pismih je razpravljal tudi o problemih nove glasbe, upravičenosti in vlogi, ki ji gre v razvoju. K temu nas navaja stilizacija pisem, ki jih je dobival od drugod in ki je bila očitna reakcija na določene pasuse njegovih tekstov. Analogno se nam iz obstoječih virov kar ponuja sklep, da je Osterc, čeravno redko, temu ali onemu sobesedniku vsaj nakazal, če že ne čisto razkril, svoje osebne, intimne probleme, ki sicer z njegovim ustvarjanjem niso imeli neposredne zveze, a so na nek način nanj gotovo tudi vplivali.

Najbolj intenzivni so bili Osterčevi stiki s tujim glasbenim svetom med leti 1934 in 1938, ko je bil poudarjeno aktiven v raznih smereh in je doživljal v mednarodnem svetu s svojimi skladbami čedalje več uspehov.[42] Ti so se nadaljevali tudi zatem, ko so se vsakršni stiki vedno bolj ožili, za kar sta bila vsaj dva razloga. Osterčevo zdravje, ki že prej ni bilo zadovoljivo,[43] se je slabšalo. Čeravno se je bolezni na vso moč upiral in hitel s komponiranjem, kot bi čutil, da se mu čas izteka, je ta manjšala njegove želje za kontaktiranjem. Postopnemu zapiranju njegovega interesnega kroga pa je prispevala tudi evropska politična situacija, zaradi katere se je po letu 1938 delokrog SIMC naglo ožil. To in ono je vplivalo, da je Osterčevo dopisovanje in sodelovanje navzven pospešeno usihalo[44] in ga,

---

v sorodni obliki, kot jo kažejo tedanja argentinska prizadevanja. Prim. njegovi pismi Ostercu z dne 8. 8. in 17. 10. 1935, ib.

42 Mednje štejejo tudi natiski njegovih skladb v tujih založbah (Universal-Edition, Edition Ars viva), gl. gradivo ib.

43 V tej zvezi so zanimiva nekatera pisma S. Rascherja, ki potrjujejo, da je bolezen ovirala Osterca že leta 1935. Znanci so jo pripisovali drugim vzrokom, kot so ti zares bili. Tudi Rascher je bil med njimi. Vpraševal ga je, če je dovolj »sparsam mit Alkohol« in pristavil, da je »als Mensch eigentlich viel zu wertvoll und ernsthaft, um über dieses Bein zu stolpern«. Bil je antropozof oz. teozof, v istem pismu z dne 19. 10. 1935 je Osterca vpraševal: »Kennen Sie das Buch ‚Theosophie' von Rudolf Steiner? Ich glaube, das ist gerade das, was für Sie das Richtige wäre, oder ‚Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welt' von Rudolf Steiner.« Svetoval mu je, naj bere ti knjigi »ganz langsam, in kleinen Stücken, jeden Tag ein bischen« in naj mu o tem piše. Kaže, da se za te nasvete Osterc ni zmenil, Rascher se je namreč v pismu z dne 11. 12. 1935 znova vrnil k tej temi. Hotel je vedeti, ali je Steinerja bral in kak vtis je napravil nanj. Seveda je imel najboljši namen (»Ich möchte Sie noch lange haben«, ib.), a Osterc je bil v svojem bistvu ateist in Steinerju tuj. Še Hába, ki je sicer tudi bil vnet Steinerjev privrženec, po tej strani ni imel nanj nobenega vpliva.

44 Med njegovimi zadnjimi sobesedniki je bil Hába. V pismu z dne 6. 6. 1939 je Ostercu previdno pisal, kako je z njim. Njegova šola za četrttonsko glasbo na praškem konservatoriju je postala po zasedbi Prage vprašljiva, to, kar je on oznanjal, je sodilo v »entartete Kunst«. Apeliral je, da bi mu Osterc poskrbel kakega učenca, češ da je kontinuiteta važna za obe strani, v nadaljevanju pa je pisal: »Ich halte meine gesamte Arbeit aufrecht. Musikverein ‚Přítomnost' tut nächste Saison im bescheiderenen Rahmen vorzubereiten. Das Frühlingswetter war miserabel und kalt. Jetzt beginnt es heller und wärmer zu werden. Das

čeravno je v njem hotel vztrajati do svojega konca, že v letu 1940 in še posebno neposredno zatem skoraj več ni bilo.[45]

SUMMARY

The Slovene composer Slavko Osterc (1895—1941), the central figure of modern Slovene music and prominent in the European musical trends of the thirties, dedicated part of his activities to the International Society for Contemporary Music. He was active at its meetings, and in 1937 was member of the programme-jury for the Society's 15th festival held in Paris. His compositions were often performed at the festivals of this international organization and due to his frequent as well as successful appearance on the concert programmes abroad his fame grew. All this brought him into contacts with the European musical scene, as is evident from the correspondence preserved. Thus it appears that he endeavoured to organize exchange concerts for the promoting of new music, about which he wrote to individual musicians, explaining to them his personal views on contemporary stylistic trends.

He corresponded with the ISCM centre in London, with its national sections (Czechoslovak, Polish, Austrian, Italian, French, Spanish, Danish, Dutch, Argentinian), as well as with various domestic and foreign personalities. Among the latter were H. E. Apostel, P. Pisk, A. Casella, L. Dallapiccola, G. Fitelberg, J. C. Paz, E. J. Dent, E. Evans, K. A. Hartmann, H. Scherchen, R. Koczalski, K. B. Jirák, A. Honneger and others, especially A. Hába, his former teacher at the Prague Conservatory and model, with whom he coopertated closely and who, among all the others, influenced him to the greatest extent. There is no concrete evidence about contacts with S. Prokofiev, though there might have been some, even if cursory, at the time when Osterc dedicated his ballet Illusions to the great master. Apart from Prokofiev, Osterc dedicated his compositions also to other personalities such as H. Scherchen, A. Hába, K. B. Jirák, J. Suk, S. Rascher, A. Honneger, K. Reiner and P. Vladigerov. His contacts were most intensive during the period 1934—1938, when his diverse activities were strongest and successes in the field of composition greatest, which is partly proven also by the fact that foreign publishers (Universal Edition, Ars viva) printed some of his compositions. After 1938 Osterc's contacts with the musical life became fewer and fewer. At least because of two reasons. His health, not very good for a number of years, deteriorated quickly. At the same time, the political situation in Europe grew worse and worse, impairing the ISCM fields of activity. Both facts influenced Osterc's contacts to such a degree that by 1940 they had nearly completely withered away.

repariert auch das Gemüt und Lebensart« — s tem je gotovo mislil na marčne dogodke 1939 in to, kar je sledilo. Česar ni razločno napisal on, je storil M. Ristić, ki je v pismu Ostercu z dne 25. 8. 1939 v zvezi s Hábo in problemom obstoja njegove šole dejal, da »jedan od najbitnijih uslova da on a s njim četvrtonska klasa dalje u tome ustavu radi je da ima i iduće školske godine strance kod sebe, u prvom redu Jugoslovene«, prim. cit. pismo, ib.

[45] Iz tega časa, nekaj pred zlomom Francije, je še pismo z dne 3. 4. 1940, ki ga je na Osterca naslovila pariška Association de la Revue Musical z vabilom, da bi v njenem komiteju sprejel sodelovanje. V le-tem so bile pomembne osebnosti, tako npr. A. Cortot, P. Claudel, S. Lifar, P. Valéry, D. Milhaud. Tudi cit. povabilo govori o veljavi, ki jo je imel Osterc v mednarodnih glasbenih krogih.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XI, LJUBLJANA 1975

UDK 784.6(497.12) Osterc

NOVO V MLADINSKIH ZBORIH SLAVKA OSTERCA

Katarina Bedina (Ljubljana)

V zadnjih dvajsetih letih vse pogostejši orisi osebnosti Slavka Osterca, analize nekaterih njegovih del in oživljanje podobe doslej najbolj hrupnega, udarnega in vplivnega novotarja v vrstah slovenskih glasbenikov, postopoma luščijo tega, še danes ne povsem osvojenega ustvarjalnega duha. Odmerjajo mu težo, kompozicijsko-slogovni in vzgojni pomen na domala vseh področjih našega predvojnega glasbenega življenja. Vrednotenje Osterčevega preloma z romantičnim izročilom, njegove niti za hip omahujoče zahteve po sodobnem in izvirnem zvočnem izražanju, oris umetnikovih jasnih ustvarjalnih načel, zavestnega odklanjanja tradicije, pojasnjevanje za njegov čas resnično drznih kompozicijskih sredstev ter avantgardnega mišljenja, vse to je v glavnih obrisih že odmerilo skladateljev ugledni delež v novejši slovenski glasbi.

K temu sta prispevala časovna razdalja in današnje pojmovanje novega zvoka, odnosa do takoimenovane svobodne oblike, kopičenja disonanc, nenavadnih harmonskih postopov (danes: netematske in izventonalne gradnje) ter sploh do estetike, ki se je žolčno spopadala z vsem, kar je presegalo okvir tradicionalnega ustvarjanja. Danes prav tako ni več vprašanj o pravilnosti ali zgrešenosti Osterčeve skladateljske usmeritve. Vedno bolj se kaže kot docela utemeljena in predvsem kot posledica ustvarjalne nuje, ki se je začela s polnim razmahom sproščati ob pravem času: z nastopom velikih znanilcev nove glasbe, zgodnjim Stravinskim, Hindemithom, deloma Prokofjevom in Bartókom. Z njimi so dobila Osterčeva ustvarjalna hotenja (nasprotna tedanjim in tudi poznejšim ocenam, da je hotel biti sodoben za vsako ceno) tisto izrazno območje, ki je bilo blizu njegovemu glasbenemu doživljanju in mišljenju, kjer je našel, ne glede na popoln odklon javnosti in kritike, vire za razvoj svoje glasbene govorice, v dosežkih današnjih klasikov moderne pa umetniške vzore. Tudi trmasto hlastanje, pogosto celo pretirano navduševanje nad vsem, kar se je pojavilo v glasbi novega, se kaže kot nujna posledica ustvarjalnega prepričanja in umetnostnih nazorov, podkrepljenih z njegovim značajem in temperamentom. Pripadnost tedanji glasbeni avantgardi je tako povsem razumljiva in logična, v slovenskih razmerah pa je učinkovala kot »brez-

obziren« revolucionarni pojav z izredno pomembnim razvojnim vplivom. Vendar tu začenja manj razgrnjena stran Osterčevega lika: muzikalna vsebina kot čista umetniška vrednost, vprašanje, kako ji Osterc kroji izrazno novotarstvo, kaj se skriva in kaj sije za njegovo satiro, zbadljivko, šaljivko, njegovim cinizmom, odporom do čutnosti v glasbi, razumskim snovanjem in humorjem.

Pesmi za mladinski zbor so droben, obstranski opus Slavka Osterca, Dvanajst skladbic, če štejemo Belokranjske nagajivke kot eno bibliografsko enoto.[1] Ni naključje, da jih je napisal v zreli ustvarjalni dobi, v zadnjem desetletju pred smrtjo. Pomembno je, da je del svojih moči posvetil mladinski glasbi, z vsemi predznaki svojega jezika, da mu naprednih estetskih nazorov pri tem opusu ni bilo treba posebej utemeljevati. Nastanek Osterčevih pesmi za mladinski zbor je povezan s časom velike preobrazbe slovenskega mladinskega petja, z njegovim doslej najbolj revolucionarnim obdobjem, ki je v jedru spremenilo odnos do načina ustvarjanja za otroke. Na zunaj ga označuje dragoceno vzgojno, uredniško in pevovodsko delo Srečka Kumarja ter njegovih sotrudnikov, Ivana Grbca, Avgusta Šuligoja, Cirila Preglja in Maksa Pirnika, z njim rojstvo številnih mladinskih zborov po Sloveniji z umetniško osveščenimi voditelji, navznotraj pa predvsem nova glasba, najprej Adamičeva, potem enkratna Kogojeva, s svežo, muzikalno dognano vsebino, z mojstrskimi upodobitvami otroške poezije v poznoromantičnem slogu.[2] Vzrok za to, da je Osterc pozno in sploh začel pisati za mladinski zbor, je našel Pavel Šivic v skladateljskem načelu. piši za zasedbo in sestave, ki ti zagotove izvedbo.[3] Ne vemo, ali je Osterc napisal svoje prvence za otroški zbor na neposredno Kumarjevo spodbudo[4] (poznejši zbori, razen Novice in Študije, so vsi nastali po naročilu pevovodij). Za pojav Osterčeve glasbene govorice v naši zborovski literaturi za mlade je bil odločujoč čas, ki je že pred prvim natisom Belokranjskih nagajivk opravil s čitalniško blagozvočno praznino.[5]

---

[1] Ančka, bančka, enoglasna pesem s klavirsko spremljavo (Zvonček, XXX/1930/31); Novica, dvoglasna s klavirsko spremljavo, 1936, rkp.; naslednje so vse triglasne: Belokranjske nagajivke, 1933 (Andreju, Francetu, Juretu, Vinkotu, Jošu, Vlahu, Tonetu, Butorajcem); Kvartet, 1933; Študija, 1934; Nezgoda na piru, Delajmo zlata kolesa, Žabica in muha, vse 1937; Ovce in psi, 1938; Mamica, 1938; Oba junaka, Biba leze, Štupa-rama, vse 1940. — Razen prve, Novice in Študije (slednji še nista bili natisnjeni), so bile kot zbirka objavljene ob odkritju skladateljevega spomenika v Verženju 1963. Izdal jih je Mladinski pevski festival v Celju, uredil Makso Pirtnik. — V Grlici VI/1960 je izšla zadnja pesem Osterčeve Belokranjske suite za ženski zbor na besedilo Albina Čebularja, ni pa nikakršne dokumentacije, da bi jo bil skladatelj namenil tudi mladinskemu zboru kot je to storil z Novico: pripisal ji je oznako — dvospev za ženski ali mladinski zbor s klavirsko spremljavo.

[2] Prim. Loparnik B., *Po stopinjah časa.* Uvod k izdaji Kogojevih Pesmi za mladino ob petdesetletnici Kumarjevega zbornika »Otroških pesmi«, Grlica XVI, 1973/74, št. 3—5.

[3] Šivic P., *Mladinski zbori Slavka Osterca.* Ob zbirki Osterčevih mladinskih zborov. Grlica, IX, 1963, št. 4—5.

[4] Prvič so bile natisnjene v trojni številki (zvezek VIII, IX, X) »Grlice«, revijalne zbirke mladinske glasbe Srečka Kumarja, ki je izhajala v Zagrebu od 1933—35.

[5] Prim. Loparnik B., *ibid.*

osebnosti, temperamenta in glasbenih nazorov, v a cappella glasbi pa jih je utrjeval že v mešanih in moških zborih.[13] Analiza besedila in skladb kaže medsebojno sorodnost v izrazu in obliki. Melodični dikciji posveča Osterc največ skrbi. Povsem jo opira na besedni metrum. Dviganje in padanje melodične linije uravnava po vsebinsko poudarjenih zlogih, vodi jo po zaporedju majhnih intervalov (največkrat v sekundnih postopih), razen ob nenadnih smiselnih preskokih, klicih ali pri redkem onomatopoetskem ponazarjanju. Pri njem ni sledu o izpeljavanju motivov in daljših glasbenih domislekov; vedno ustvarja nove, v skladu z deklamacijo besedila. Melodična linija je težišče Osterčevega navdiha, oblikuje jo v strnjenem loku, brez refrenov in sekvenc, kot osrednje izrazno sredstvo, ki ga ritem in harmonija le dopolnjujeta. Nastopa kot dognana, izbrušena osnova skladbe, z njo se največkrat približa umetniškemu idealu, kjer ni nobene note ne preveč ne premalo. Nekaj primerov:

Tekoč in sproščen melodični tok, kot odlika vse dobre pevne glasbe iz vokalnega izročila, z intuicijo poglobljena besedna predloga, pomembno razširjen izrazni domet pesmi, ki jim v razširjenem, svobodno pojmovanem tonalnem območju, vse to s sodobnimi harmonskimi in ritmičnimi prvinami ustvarja novo, čisto muzikalno vrednost. V Osterčevem opusu za mladinski zbor ne najdemo primera, kjer bi se skladateljeva melodična zasnova pesmi bistveno ne ujemala s to označbo.

[13] Do prvencev za mladinski zbor je napisal 11 mešanih in 3 moške zbore.

O »dopolnilnih izraznih sredstvih«, kot jih je Osterc imenoval, je nekaj tudi sam povedal: »Vedno sem pri glasbi ritmu dajal prednost pred harmonijo in polifonijo. Plesne ritme podcenjujem ... zdijo se mi šablonski. V ritmu vidim največji kos originalnosti ... življenje, radost, komiko.«[14] In: »Meni osebno je harmonija postranskega pomena ... najmanj bistveni del invencije ter jo prištevam le k tisti neizogibni tehniki, brez katere ne more nastati nobeno mojstrsko delo.«[15] Obe pojasnili sta za Osterca značilni, odražata se tudi v mladinskih pesmih, seveda v obsegu in možnostih tega opusa. Ritem je pester, pogojen v besedni metriki. Raznolika vsebina, zgoščen izraz pesmi in menjavanje drobnih razpoloženjskih odtenkov, ponujajo Osterčevemu navdihu številne ritmične zveze, ki pod njegovim peresom zaživijo tudi v trenutkih, ko jih beseda le megleno nakaže. Osnovne notne vrednosti so skoraj v enakem razmerju četrtinke in osminke, polovinke le v pesmi Delajmo zlata kolesa, ki ima označbo »kakor koral«. Poredko se pojavijo gibanja v šestnajstinkah in triolah, medtem ko imajo sinkope in punktirani ritmi pomembno vlogo, ponekod je ritmično gibanje podčrtano z ostinatnimi drobci v altu, novost, ki je naša mladinska pesem pred Ostercem tudi ni poznala. Ritem se v Osterčevih skladbah, podobno kot melodika, ob vsaki priložnosti izogne ponavljanju,[16] v označenih ali neoznačenih taktovskih načinih je zamišljen kot samostojna gibalna sila.

Osterčeva linearna gradnja je kljub novim prijemom dvignila mnogo manj prahu kot njegova akordika. Spotikali so se ob njegove disonance, dodajanje sekund, češ da je to delal zato, da je zvenelo moderno. Zakaj je tako ravnal tudi na nekaterih mestih, kjer vodenje melodične linije in vsebina besedila nista zahtevali zvočne zaostritve, še ni pojasnjeno, kljub odmaknjenemu času in poskusom objektivnega vrednotenja. Od treh primerov, ki so vsi ob sklepih fraz, se zdi muzikalno prepričljiv le prvi:

14 Gledališki list ljubljanske Opere, 1938/39, št. 4, str. 27.

15 Osterc S., *Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost*, Nova muzika 1928/I, št. 1, str. 3.

16 Izjema je Študija, za izvedbo najbolj zahtevna med vsemi, svobodno pojmovana fuga v enotnem, dosledno binarnem ritmu.

V Belokranjskih nagajivkah je Osterc še označil osnovno tonaliteto skladbe, v poznejših ne več, ker je v njih močno zabrisana z nastajanjem občasnih tonalnih središč,[17] brez klasičnih kadenčnih ali modulacijskih prehodov. V Osterčevem in novejšem času se je za to harmonsko zasnovo razširil nedoločni izraz »atonalni slog«; neustreznost tega izraza je Šivic smiselno pojasnil v razlagi Kvarteta, češ da ne gre za atonalnost, temveč za izventonalni vtis skladbe, ki ga skladatelj doseza s hitro, neperiodično menjavo tonalno jasnih odstavkov.[18]

Nekateri Osterčevi mladinski zbori (Belokranjske nagajivke, Kvartet, Študija, Štuparama, Biba leze) so kljub namernim disonancam in zavestno ustvarjeni nesimetričnosti v vseh prvinah stavka taki, da dajejo vtis spontano zrasle oblike, kjer linearna zasnova kot po naključju izzove akordiko in to ne v funkciji harmonske osnove, marveč kot vsebinsko (izrazno) dopolnilo v melodiki pogojene invencije. Posebno močan je ta vtis ob sočasnem zvenjenju glasov v svobodnih imitacijah, v daljših, večkitičnih pesmih (Kvartet) pa se razteza tudi na vmesne homofonske odstavke. Tu občutimo vertikalno gradnjo popolnoma neprisiljeno, a krepko v vajetih skladateljeve ustvarjalne volje; disonančne akordične zveze, pripravljene ali nenadne, se skladno družijo z vsebinsko zadeto melodiko v zaokroženo celoto — glasbeno misel, jedrnato, v izrazu sodobno, Osterčevo. Verjetno je v tem, poleg odlik same melodične zasnove, skladateljev umetniški dosežek v opusu za mladinski zbor najvrednejši, samosvoj, nov v najboljšem pomenu besede, delo pristnega muzika in mojstra nove glasbene govorice.

SUMMARY

Relatively numerous studies of Slavko Osterc's personality have, in conjunction with analyses of his works, considerably elucidated this most influential and penetrating modernist in Slovene music. Less light, however has been shed on Osterc's pure musical qualities, or rather, on how these qualities stand in relation to his musical modernism; in other words: what is characteristic of and what is hidden behind his satire, comic song, cynicism, contempt for sentimentality, intellectual composing and humour.

17 Skladatelj jih imenuje »centralni harmonični toni«. Prim. Osterc S., *O sodobni smeri zborovskih skladb*, Zbori, IV/1928, št. 1 str. 3.

18 Šivic P., *ibid.*

Osterc's songs for youth chorus represent a tiny by-opus of twenty little songs written in 1930—40; nevertheless, they reflect the modernism typical of his whole work. They are distinguished by contemporary compositional elements, based mainly on concise and funny texts originating mostly from folk-songs of Bela Krajina, by masterly modelled melodic diction, free form, athematic structure, frequent imitative movement of voices, by progressions of dissonant chords, efforts towards new musical expression and by variegated, quite often very quick, changes in rhythm. Regarding Slovene youth music, Osterc's little compositions represent a qualitative shift from a predominantly lyrical, children's way of experience, mostly of a romantic nature, to a concise fable, full of musical cleverness and witty humour suitable for children.

UDK 781.5 (497.12) Petrić

PROBLEM FORME V DELIH IVA PETRIĆA

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Kadarkoli se v muzikologiji, naj bo to historiografska ali sistematična, skuša preseči nizanje in opisovanje golih dejstev z namenom, da bi se dokopalo do bistvenejših in poglobljenejših spoznanj, se vedno znova pojavi glede znanstvene natančnosti sicer navidez neprijetna, a za vsakršno ustvarjalno delo toliko bolj vabljiva negotovost — relativnost pojmov. Dosegljivost ciljev postane s tem seveda vprašljiva, nikakor pa ne nemogoča.

Eno izmed takih vprašanj, ki je tudi v naši glasbi kot sestavnemu delu evropske glasbene kulture prostorsko in časovno pogojeno, je vprašanje forme. »Was Form in der Musik ist, steht nicht fest«, pravi Carl Dahlhaus, s čimer kratko in jasno, pa čeprav z negativnim predznakom, zadeva v jedro problema.[1] Ker ni nobenega dvoma o tem, da je možno ločiti med posrečenimi in ponesrečenimi formami, in ker tam, kjer obstoji določena diferenca, mora biti le-ta razložljiva,[2] bi vprašanje kazalo aplicirati tudi domačih tleh. Da bi se ga lotili z lastno izhodiščno definicijo, se zdi prevzetno, saj bi to bil kaj malo koristen prispevek k sicer že preštevilnim bolj ali manj uspešnim poizkusom vsebinske določitve tega pojma. Smiselnejše se zdi nakazati glavne tovrstne tendence v novejši teoretični literaturi, pri čemer bo selekcija sama razkrila mnenja, h katerim nagibam, obenem pa značilno osvetlila oblikovni credo obravnavanega skladatelja kot del formalnih in s tem tudi glasbenih rešitev v sodobni slovenski glasbi zadnjih dvajsetih let.

Skrajnosti so približno takšne: o kaj takem, kar naj bi bila forma, sploh ni mogoče govoriti, oziroma, vse, kar obstaja, ima tudi formo. Medtem ko prvi zanikajo ne samo vse historične formalne sheme na sploh in jih skušajo nadomestiti s tehnično razčlenljivo strukturo, pa drugi, zlasti Adorno in njegovi miselni nadaljevalci menijo, da vsakršno zvočno dogajanje, ali še natančneje, vsakršni zvočno-časovni nekaj že zavoljo

1 Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X: Form in der Neuen Musik, Mainz 1966, 71.

2 Ib., 72.

svoje eksistence mora imeti formo.[3] Iz obeh, sicer nasprotnih mnenj odseva določena stopnja, ki jo je v svojem povojnem razvoju dosegla evropska glasba in ki je in deloma še vedno odmeva v jugoslovanskem glasbenem prostoru.

Ne da bi kaj posebno napredovali, že se je pojavil nov pojem, ki ima sam na sebi tudi različne pomene ne glede na vsakdanjo ohlapno rabo: struktura. Čeprav se pojma forma in struktura včasih uporabljata ne samo kot sinonima, ampak bi med njima lahko postavili celo enačaj, kar je zgodovinsko simptomatično,[4] večina avtorjev med obema postavlja diskrecijski razloček, ki ga koristno in iz različnih zornih kotov pojasnjujejo.

Strukturni problemi so problemi kompozicijske tehnike, ki naj zadevajo predvsem skladatelja samega, medtem ko so za vse ostale dostopne šele na podlagi analize.[5] Ne da bi hoteli, kar tudi ne bi bilo smiselno, pojma forme in strukture nasilno ločevati, se zdi, da je struktura marsikdaj modna beseda, ki se tlači — da bi »ideološko« rešila formalne probleme — umetno med formo na eni in tradicionalnim pojmom kompozicijskega stavka na drugi strani.[6] Kaže pa, da je začetke hitrega razcveta pojma struktura iskati v evropski glasbi petdesetih let in pri zamudnikih deloma še v šestdesetih, ko je totalna organizacija skrčila vsa kompozicijska sredstva na raven čistega materiala, kar pomeni, da se je moralo z obnovo forme začeti od začetka. Komponiranje se je sprevrglo v bolj ali manj intelektualno stopnjevano zlorabljanje materiala, pri čemer se je domnevalo, da bo forma tudi uspešno dosežena, če se bodo vsi strukturni odnosi ujemali: se pravi, da ob forma izključna in neposredna rezultanta čim bolj umetelno strukturiranega materiala. In ravno v tej točki je tako (serialno) oblikovanje zatajilo, namreč na avtomatičnosti rezultata, čeprav ne more biti dvoma, da je forma s strukturo skladbe sicer povezana in sloni na njenem substratu. Tudi nadaljnji potek evropskega razvoja je znan. Totalna determiniranost se je konec šestdesetih let zavoljo informacijske preobteženosti zvočnih izdelkov, kar Pousseur duhovito poimenuje s »strukturalnim molkom«, sprevrgla v totalno nedeterminiranost, s čimer se je problem forme še bolj zaostril, teoretično in praktično.[7] Polagoma so se oglasili umirjenejši glasovi, ki se morejo uporabiti pri presoji Petrićevih oblikovalnih prizadevanj, saj bi vsakršna drugačna, tradicionalno ali avantgardno nepomirljiva izhodišča izničila skladateljeve formalne rešitve.

Ligeti smatra, da je forma v glasbi več kot »odnos posameznih delov med seboj in le-teh do celote«, v kateri vsaka faza, element, misel, oblikuje

---

[3] Ib., 19, 35; Karkoschka E., Zur musikalischen Form und Formanalyse, Probleme des musiktheoretischen Unterrichts, Berlin 1967, 40.

[4] Gieseler W., Komposition im 20. Jahrhundert, Celle 1975, 77; Supičić I., Matter and Form in Music, The International Review of Music Aesthetics and Sociology, Vol I, No. 2, 1970, 149 sl.

[5] Gieseler W., ib.

[6] Darmstädter Beiträge, ib., 72—3.

[7] Gieseler W., ib., 133—4; Kelterborn R., Die Problematik der Formbegriffe in der Neuen Musik, Terminologie der Neuen Musik, Berlin 1965, 48 sl.; Spink I., A Historical Approach to Musical Form, London 1967, 214; RILM, IV/2, 1970, 2557.

zveze oziroma ne-zveze, torej sistem odnosov, ki ustvarjajo videz gibanja oziroma mirovanja. Čeprav temu problemu ne najde pozitivne rešitve, razvije za vsakršno analizo nujno misel, da je forma pravzaprav abstrakcija časovnega glasbenega procesa, se pravi, da jo lahko fisiramo šele, ko se glasbeno dogajanje retrospektivno pregleda kot prostor.[8] Karkoschka gre glede na doslej povedano koristno naprej, ko ugotavlja, da je s stališča dojemanja struktura omejena na vsakokratni »sedaj«, forma pa na celoto,[9] ali nekoliko po svoje in še dljé Dahlhaus, ko pravi, da je struktura neke kompozicije tisti aspekt, ki zanima predvsem skladatelja, forma pa poslušalca.[10] Erpf zaobrne odnos med formo in strukturo zopet nekoliko drugače: »Forma v glasbi je slišno doživetje neke strukturte«,[11] kar pomeni, da se more realizirati samo v poslušajočem subjektu; oziroma, da obstoje zvočne strukture (ob vsakokratnem »sedaj«), ki jih, kar je statistično dokazano, ali sploh ni mogoče slišati in torej glede na nakazana izhodišča ne morejo vplivati na zvočno formo,[12] in take, ki ob študiju in analizi partiture ter po večkratnem poslušanju ene in iste skladbe morejo prodreti v slušno zaznavno polje in postati sonosilke forme. Obe stališči je možno izpodbijati iz dveh zornih kotov, ki pa so večinoma že izven Petrićevega načina oblikovanja: prvo stališče je za vse tiste, ki smatrajo, da je strukturna (pa čeprav neslišna) kompliciranost fakture porok in merilo kvalitete, nesprejemljivo, saj v glasbeno doživljanje — kar nikakor ni prvič v zgodovini — vključujejo tudi vizualno oziroma intelektualno obravnavanje partiture; drugo je zlasti napoti tistim gledanjem, ki v vse večjo svobodo zvočnega dogajanja vključujejo izvajalce in poslušalce kot bistvene sooblikovalce forme. Pa vendar se zdi drugo, prej omenjeno stališče, sprejemljivo, saj velja za ogromno večino glasbe, ki je predvsem zvočna umetnost in, pri Petriću izključno zvočna umetnost. Ob tem stališču se namreč izčisti vsa relativnost pojmov tako strukture kot forme kot tudi njunega medsebojnega odnosa: forma se kljub osnovni danosti nekako »napaja« iz podrejene ji strukture; če je ta sicer objektivno oziroma teoretično v končni konsekvenci samo enovrstno razložljiva, pa postane zavoljo problemov različne percepcije variábla, ki ustrezno vpliva na formo in slednji ne dopušča značaja konstante. Ker je, kot rečeno, Petrićeva glasba izključno zvočna umetnost, ki torej ne operira s kakšnimi vizualnimi oziroma intelektualnimi dodatki in v kateri skuša komponist doseči slušno dojemljiv vtis,[13] pridejo v zvezi z obravnavano temo še najbolj v poštev tiste definicije, ki pravijo, da je forma neke skladbe celovitost tonskih odnosov, ki jih zaznamo ob poslušanju.[14]

Ali bo uspešna ali ne, je seveda drugo vprašanje, ker se tukaj pojavi problem smiselnosti oziroma estetske sprejemljivosti doseženega ravnotežja med posameznimi členi in celoto, med determiniranim in nedeter-

8 Darmstädter Beiträge, ib., 23.
9 Karkoschka E., ib., 49.
10 Darmstädter Beiträge, ib., 73.
11 Erpf H., Form und Struktur in der Musik, Mainz 1967, 168.
12 Versuche musikalischer Analysen, Berlin 1967, 60.
13 Blume J., Komposition nach der Stilwende, Wolfenbüttel & Zürich 1972, 10.
14 Prim. Erpf H., ib., 213; Zeitschrift für Musiktheorie, Jg. 1, 1970/1, 39.

miniranim, ali, v bolj sodobni govorici, ravnotežja med parametri, ki pa pri Petriću ne pridejo v poštev, saj s temi novodobnimi in vse prevečkrat malikovalsko izrabljanimi pojmi ne operira. Pač pa se zaveda, da je forma pravzaprav »intelektualna korekcija intuitivno dosežene« oziroma »intuitivna korekcija intelektualno postavljene« zasnove.[15] Iz obeh različic izhaja, da uspešna forma ni rezultat znanja, to je poznavanja in uporabe takšnih ali drugačnih kalupov, ampak posledica ustvarjalnim osebnostim lastnega občutka za obliko; se pravi: občutek za formo, ki je edini odgovoren za njeno uspešnost, je ustvarjalni kompromis med intuicijo in intelektom, kompromis, v okviru katerega je nešteto rešitev, ne da bi se pola izključevala.

Ker je govor o občutkih (za formo), ki jih ni mogoče »dokazati«, se zdi na tem mestu edino možno nanizati Petrićeve formalne rešitve v posameznih fazah skladateljevega razvoja in ugotoviti njihove skupnosti in različnosti oziroma bistvene značilnosti. Ker gre pri tem obenem ne samo za karakteristična dela, ampak za skoraj izključno taka, ki so bila večkrat in deloma celo neštetokrat uspešno avditivno percepcirana, je nujno, da so tudi formalno posrečena.

Skladateljevo neoklasicistično oziroma neobaročno fazo, ko je bil v petdesetih letih še študent in ki traja do začetka šestdesetih let, ko se je stilno preusmeril, naj s stališča forme osvetlijo štiri kompozicije: Sonata za fagot in klavir (1954), Sonata za klarinet in klavir (1957), in na orkestralni ravni Concerto grosso za godala (1955) ter III. simfonija (1957). Sonata za fagot je podobno kot Sonata za klarinet samo ena izmed vrste komornih sonat in koncertov, ki jih je po vzoru klasikov 20. stoletja, kot so Bartók, Prokofjev, Šostakovič, Honegger in predvsem Hindemith, napisal v smislu muzikantskega vodila »glasbe za uporabo in igranje« (Gebrauchs- & Spielmusik). To dejstvo velja zapisati že na samem začetku, ker se bolj ali manj vleče skozi celoten Petrićev opus in ker bistveno zadeva njegovo tretiranje fortme, ki tudi poslej ne bo — razen dveh ali treh informativnih oziroma eksperimentalnih poizkusov — mogla zaiti v razne serialne in podobne kasnejše strukturalne različice oblikovanja. Obe omenjeni sonati sledita v osnovi neobaročnim oblikam.[16] Tovrstna vzorovanja odsevajo na različnih ravneh: v občasni monotematičnosti, ki nima za posledico samo nadaljnjega spletanja (Fortspinnung) zvočnega tkiva, ampak se slednji princip razširi tudi na področje forme. Tako je možno 3. stavek Sonate za fagot formulirtati kot a b $a_1 b_1$ c $a_2 b_2$ c_1, 1. stavek Sonate za klarinet pa kot a b x $a_1 b_1$ y $a_2 b_2$. V obeh primerih imamo opraviti z rondojsko-variacijskimi prijemi, ali bolj splošno, z nizanjem, razvijanjem, kontrastiranjem in uravnovešenjem, ko skladatelj zaključi z znanim, ne da bi se vrnil na izhodišče. Podobno formo, a v večjem obsegu, ima tudi 2., obenem zadnji stavek Sonate za klarinet in klavir, ki predstavlja kontrastno združitev drugega in tretjega stavka sicer zavestno nerealizirane trostavčnosti. Uravnovešenje je ponekod bolj tradicionalno,

[15] Iz osebnega razgovora s skladateljem pozimi 1974/75.

[16] Borris S., Probleme der Sonatenform im 20. Jahrhundert, Musik im Unterricht A/LIX/11, 1968, 371 sl.

ko se skladatelj posluži tro- ali večdelne formalne simetrije. Še veliko več simetričnih prijemov odseva Concerto grosso, saj so na podlagi trodelnosti zgrajeni kar trije stavki: zaključni Vivo, tretji Largo in uvodni trodelni Grave-Lento-Grave, v katerem so mejni deli, tudi trodelni. 2. stavek, Allegro, je zopet značilen. Kaže namreč na odpor mladega skladatelja, da bi — če že sprejema nekatere formalne stalnice uspešnega oblikovanja — prevzemal tudi klasične oblike; zato fugo zavoljo kontrastnih misli svobodno povezuje s sonato. Če se zdi slednja rešitev še nekoliko elektična, kaže 1. stavek trostavčne III. simfonije naprej: jasna, kontrastna dvotematičnost, ki jo uspešno izrabi za stopnjevanje k dvem izrazitim viškom, in trodelnost, ki bi jo mogli sonatno zagovarjati, se razblinita, ko ta sonatnost ne vključi tudi vrnitve na izhodišče. Vsaj v tem trenutku ne, vse dokler, po značilnem, schrezoznem a b a_1 c a_2 srednjem stavku, skladatelj makroforme ne zaključi tako, da se kar ponuja nekoliko poenostavljena formula III. simfonije, namreč A B A_1. Če že torej simetrija, potem na vsak način variirana, komprimirana ter intelektualno oziroma intuitivno, se pravi ustvarjalno korigirana.

Nova zvočnost, v začetku še neznanka, ki jo je skladateljeva generacija šele slutila, je ob prelomu v novo desetletje tudi v domačem okviru dobila veljavo. Obiski avantgardnih centrov in festivalov, zlasti Varšavske jeseni, organiziranje podobnih prireditev v domovini, zlasti Zagrebškega biennala, ustanovitev ansambla Slavko Osterc, so opravili svoje: mrzlično in z navdušenjem se je tudi Petrić vrgel v raziskovanje novih zvočnih možnosti, v eksperimentiranje z raznimi kombinacijami instrumentov, v širjenje načinov vzbujanja zvoka, v iskanje novih zvočnih barv, v uvajanje in izrabljanje aleatorične, pa vendar kontrolirane nedeterminiranosti in podobno. Ker med tem ni bil doživel »totalitarne« faze komponiranja, načina, ki se mu je izognil že zavoljo drugače usmerjenih dispozicij, je razumljivo, da na oblikovni ravni sedaj ni zašel v katerokoli od različic odprtih form. Kljub temu postane odmik od klasičnih oblik, kolikor jih je sploh, pa še prilagojene, uporabljal, še bolj zavesten. In obenem nujen: samo izjemoma tematski, večinoma pa netematski način oblikovanja zvoka zahteva bolj svobodne, drugačne in vsakokrat nove formalne rešitve. In vendar: tudi v teh formah kljub novim prijemom določeni starejši oblikovalni principi ne zataje.

Ker je skladateljevo zanimanje v začetku usmerjeno predvsem v obvladovanje novih zvočnih možnosti, je forma pravzaprav v drugem planu; a zanimivo: njena uresničitev je sedaj rezultat instrumentacijske zasnove, z drugimi besedami, zasedba postane osrednji element oblikovanja. Prva taka skladba je Croquis sonores (1963), v kateri so v petih stavkih instrumenti komornega ansambla takole razvrščeni: I. — harfa solo, II. — harfa & tolkala, III. — harfa, oboa, basklarinet, rog, kontrabas, IV. — basklarinet, kontrabas, tolkala, klavir, V. — tutti. V tej smeri so Simfonične mutacije (1964) bolj zanimive. Sestoje iz petih stavkov: Torso — Largo, Agitato, Lento, Giocoso, Conclusione — Largo-Animato-Poco moderato-Improvisato-Stretta. V Torsu skladatelj v temačnem in statičnem vzdušju predstavi praktično vse instrumente, vendar se formalno nič ne »zgodi«;

to je začetek, za katerim so vse možnosti odprte, tako da osrednji trije, po svoji zasedbi in medseboj kontrastnem značaju različni stavki lahko pripravijo zaključno zvočno kataklizmo. Tako se petstavčnost kompozicije sprevrže v trodelnost I II&III&IV V, ki pa, kar je pri Petriću izjemno, ne pomeni uravnovešeno pomirjujoče simetrije, ampak oblikovni crescendo, ki ga je možno ponazoriti s stopnjevanjem: pozitiv — komparativ — superlativ.

Če Mozaiki za klarinet in komorni ansambel (1964) še sledijo isti formalni logiki, pomeni Epitaf za klarinet, harfo, violino, čelo s tolkali in godalnim orkestrom (1965) korak naprej. Na eni strani se Petrić rešuje šablonstva kombinacij zasedb, na drugi pa zapusti svoj (hindemithovsko podedovani) pihalni zvok z vse večjo uporabo godal. Ker s tem zajadra v večjo senzibilnost, ki mu presenetljivo bolj ustreza, kot to dokazuje vrsta uspelih kompozicij v zadnjem desetletju, se strukturna raznovrstnost materiala poveča. Nove možnosti redčenja in zgoščevanja zvoka, kontrastov v barvah in vzdušjih, v poglobljeno izraznem in v molku, v tematskem in netematskem, fiksiranem in nefiksiranem, obogatijo strukturo, kar mora nujno odmevati tudi na formalni ravni: manj je ponavljanja in simetrije, zato pa več psihološko utemeljenejšega spreminjanja. Pa vsemu navkljub: stari oblikovani principi se bodo še pojavljali in obrisi forme bodo še nadalje jasni, čeprav literarno včasih težje razpoložljivi. Razen redkih oblikovnih izjem v smislu »iz teme v zmago« izpričuje večina kompozicij poslej obliko loka, v velikem in v malem.

V letu 1968 izstopata dve skladbi: Intarzije za pihalni trio in komorni ansambel in Integrali v barvi, zvočna (simfonična) razmišljanja ob Kosovelovi poeziji. Za Epitaf je možno trditi, da je introvertiran, medtem ko obe omenjeni skladbi izkazujeta neoimpresionistične barvne kvalitete, kar pa je v tem trenutku bolj postranskega pomena. Intarzije sledijo znanim, starejšim in novejšim formalnim prijemom, pri katerih se princip zasedbe povezuje s principom mikro- in makro-lokov, ki usahnejo v nič, medtem ko je formalna petdelnost poudarjena z naslednjo instrumentacijsko shemo: Prologo — tutti, Canto I — klarinet, Canto II — fagot, Canto III — flavta, Epilogo — tutti. Oboji principi odsevajo tudi v Integralih: bodi v osnovnem loku, ki vsebinsko vodi iz vedrega do kulminacije v resignacijo, bodi v tutti in vse intenzivnejši aleatorični zasnovi osrednjega četrtega stavka, bodi v simetriji posameznih stavkov, ki jo zlasti izkazuje tretji, v tem primeru petdelni stavek. Tudi Burlesque pour les temps passés, duhovito in igrivo delce iz leta 1969, vsebuje podobne kombinacije osnovnega, na sredi kulminirajočega loka, z »zmagovito« kodo, in na bistveno zreducirane simetričnosti: trodelnost — kadenca — godala — kadenca — trodelnost.

Približno v tem času, v fazi vse bolj poglobljenega obvladovanja novega zvoka, se Petrić na komornem in orkestralnem področju usmeri h klasičnim zasedbam, in sicer takim, ki jih je nekoč, v drugačni govorici že preizkusil, a se jih doslej, v novem jeziku še ni upal lotiti. Najprej je tu Quatuor 1969 za godalni kvartet, v katerem se ob formalnem decrescendu v prvem stavku in formalnem crescendu v drugem stavku, mutatis mutandis,

po dolgem času uveljavi tudi tematična enovitost skladbe.[17] Podobne formalne rešitve si sledijo tudi na orkestralnem področju: v Musique concertante za klavir in orkester (1970), v kateri je sicer razgibani formalni lok prvega stavka možno povezati z oblikovnim crescendom drugega, pa v Dialogues concertants za čelo in orkester (1972), ali v Trois Images za violino in orkester (1973), v katerih sta obe kulminaciji v prvem stavku samo pripravi za še močnejši in osrednji višek v srednjem stavku, kar lahko pomiri in uravnovesi samo »neskončno«, skoraj romanitično usihanje v tretjem, ali, nikakor ne nazadnje, v Fresque symphonique (1973), ki je v svojem bistvu »dvotematična« skladba v obliki značilnega Petrićevega loka z dvema izraznima in formalno zaznavnima vrhovoma.

Kakor pravkar omenjena dvotematičnost kaže nazaj, je podobne tendence zaslediti tudi na komornem področju. Če so Meditacije za violino, violončelo in klavir (1971) po fakturi blizu Quatuor 1969, pa glede forme sledijo starejšim vzorom izpred desetih let, ko je bila zasedba osnovni formativni dejavnik. V smislu retrospektivnosti se zdita zanimivi še dve kompoziciji: Gemini Music za čelo in klavir (1971) in Les paysages za klavir (1972). Prva predstavlja efektni, virtuozno in improvizacijsko zasnovani duo, ki je tudi formalno karakterističen. Na prvi pogled vzbudi vtis nizanja vedno novih misli. A ni tako. Pozornejši vpogled pripelje do spoznanja, da se kljub neštetim delom in delčkom, ki bi v oblikovni formuli zahtevali skoraj polovico abecede, določena glasbena misel, pa naj je še tako transformirana, občasno pojavlja in s tem prevzema vlogo oblikovnega nosilca. Torej: a ..... a_1 ..... a_2. Rondo? Odgovor bi moral biti pritrdilen. Les Paysages, v nadaljevanju naslova Esquisses poetiques pour piano, so še zanimivejše. Skladba ima pet stavkov, ki nosijo posamezne programske naslove: Les paysages de chaque jour, Les couleurs du paysage, Les Métamorphoses du paysage, Le paysage vide, Le paysage de la vie. Klavirsko-tehnično in izrazno kontrastni stavki predstavljajo stopnje v razvoju zvoka in forme; z besedami morda takole: v prvem stavku skladatelj zastavi zvok, v drugem ga bogati, v tretjem razgiba, v četrtem ustvari predah, da bi z množico različnih zvokov sklenil finale, ki pa je sam na sebi sinteza novega in »mezza voce« reminiscenc prejšnjega:

I	II	III	IV	V
a	b	c	d	e (a_1) e_1 (b_1) e_2 (c_1) e_3 (d_1) e_4

Na dlani je dejstvo, da imamo opraviti z različico nekakšnega variacijskega rondoja, forme, ki jo je Petrić že nekoč uporabljal in katere principi nizanja in variiranja so karakteristični za ves njegov opus. Konec koncev, ponovitev zahteva kontrast in kontrast ponovitev. Ker pa se oboje lahko sprevrže v monotonijo, so potrebne variante obeh.

Domnevno vsa glasbena ustvarjalnost uporablja podobne oblikovalne postopke: nizanje, razvijanje in uravnovešenje.[18] S tega stališča Petrić ni

[17] Rijavec A., Novejši slovenski godalni kvartet, Muzikološki zbornik IX/1973, 97—102.

[18] RILM, II/2, 1968, 2667.

odkril ničesar novega, a kaže, da se teh aksiomskih resnic zaveda in jim s pridom sledi, ker bi sicer njegove kompozicijske stvaritve zavoljo pomanjkljivosti forme ne bile uspešne.

SUMMARY

The article discusses the problem of form in the work of the contemporary Slovene composer Ivo Petrić. After a brief presentation of the latest divergent principles as regards this theoretical question, specifically, what form is, what it can be, or rather what it should be, as well as what is its relation to its subordinate structure, the following conclusion is arrived at: in spite of having a kind of given existence, form in a way feeds on the structure; the latter, though theoretically in the last instance unambiguously explicable, becomes owing to differences in perception a variable thus influencing the form and depriving it of becoming a constant. It is from such points of departure that the composer's formal procedures are presented. The analysis reveals that in all the phases of the composer's development, irrespective of his momentary stylistic orientation and irrespective of even most modern sound, Petrić — thanks to an inherent creative sense of form — operates with form-building procedures which seem to be typical of all musical cultures: a balanced treatment of repetition, variation and contrast makes unity — and form.

Adamič, Emil 75, 76, 79, 94
Adorno, Theodor 101
Ančerl, Karel 86, 88
Ansermet, Ernest 85
Apostel, Hans Erich 84, 92

Bach, Johann Sebastian 35, 39
Balatka, Antonín 77
Bartha, Dénes 83, 84
Bartók, Béla 84, 93, 104
Bartoš, Josef 86
Beethoven, Ludwig van 28, 29, 31, 34, 35, 37—9, 45—9, 51—3
Benda, František 31, 32
Benda, Jiří 31, 32
Benišek, Hilarij 55
Beran, Josef 86
Berg, Alban 51
Berlioz, Hector 37—9
Besolt, Melhior 6, 9, 15
Besseler, Heinrich 32
Betzek, Jakob 12, 15
Blodek, Vilém 55
Blume, Joachim 103
Boetticher, Wolfgang 18, 20
Borris, Siegfried 104
Brahms, Johannes 40
Bravničar, Matija 75, 76, 79
Brecht, Bert 52
Broquière, B. de la 9
Brown, Edward 6, 11
Brown, Maurice J. E. 51
Bruckner, Anton 51
Bücken, Ernst 29
Burbury, John 7
Busbequis, Angier Ghislain 12

Calderia, Aida 77
Casella, Alfredo 84, 85, 92
Certelet, Lucie 34
Cherubini, Luigi 34, 35
Chesneau, J 12
Chopin, Frédéric 79, 37
Clark, Edward 85
Claudel, Paul 92
Claudins, Matthias 44
Cortot, Alfred 92
Cvetko, Dragotin 54, 55, 58, 82, 83, 86

Čajkovski, Peter Iljič 79
Čebular, Albin 94
Čelebija, Evlija 6
Čupić, Nikola 6, 7, 9, 10, 12

Dahlhaus, Carl 101, 103
Dallapiccola, Luigi 84, 92
Dent, Edward Joseph 85, 92
Dernschwam, Hans 6
Deshayes, Louis 11
Deutsch, Otto Erich 45, 46
Dinić, M. 10
Djordjević, Tihomir 10—4
Djurić-Klajn, Stana 8, 9, 11
Dorico, V. 18
Dourlen, Victor Ch. 37
Driesch, G. C. 9, 10
Drobnjaković, Borivoj 12, 13
Dürz, Walther 49
Dusik, Jan Ladislav 32, 33
Dvořák, Antonín 58, 72, 73

Emmanuel, Maurice 29, 36, 38
Erpf, Hermann 103
Evans, Edwin 85, 92

Faller, Nikola 55
Feil, Arnold 44, 48, 53
Fellerer, Karl Gustav 83
Felumb, Svend Chr. 84
Fétis, Joseph-François 29, 30, 32, 39
Fitelberg, Grzegorz 84, 86, 92
Fitelberg, Jerzy 86
Foerster, Anton 72, 73
Foresien, Jean P. 6
Franck, César 38
Franković, Dubravka 54
Fresne-Canaye, Philippe du 6, 9
Friedlaender, Max 42, 43, 49
Fuchs, Lisa 86, 87, 88

Gabrieli, Giovanni 20
Gardano, Antonio 17, 18
Gassot, J. 6, 12
Georgiades, Thrasybulos, G. 45, 53
Gerbič, Fran 54, 55, 57, 58, 62, 64—6, 70—3
Gerbič, Jarmila 58
Gerlach, Stephan 11—4
Gieseler, Walter 102
Goethe, Wolfgang 40, 50, 52, 53
Gorinšek, Danilo 95
Gossec, François-Joseph 34, 35
Gounod, Charles 38
Grbec, Ivan 94
Grdev, Atanas 86
Grillparzer, Franz 47

Hába, Alois 30, 82, 83, 85—9, 91, 92
Haendel, Georg F. 35, 39
Hartmann, Karl Amadeus 83, 85, 86, 92
Haydn, Joseph 30—3, 37, 39, 44, 49, 53
Heine, Heinrich 52
Helfert, Vladimir 31
Herder, Johann Gottfried 41, 42

Hermelinck, Siegfried 20
Hindemith, Paul 35, 93, 104
Honneger, Arthur 87, 92, 104
Horak, Hilda 78

Ipavec, Benjamin 54, 72, 73
Ivančan, I. 7

Jagić, Vatroslav 14
Janáček, Leoš 30
Jelović, V. 7, 11
Jeraj, Karel 75, 76, 79, 81
Jirák, Karel Boleslav 90, 92
José, Giudice 86

Kačinskas 86
Karadžić, Vuk 7, 11—4
Karkoschka, Erhard 102, 103
Kelterborn, Rudolf 102
Kirnberger, Johann Philipp 30
Klemenčič, Ivan 76
Klopčič, Mile 95
Klopčič, Rok 74
Kniže, F. M. 32
Koczalski, Raoul 86, 92
Koffler, Jósef 84, 86, 88
Kogoj, Marij 74—81, 94
Kosovel, Srečko 106
Kratochvíl, Jiří 32
Krause, Christian Gottfried 41, 42
Křenek, Ernst 85
Krilov, Ivan 95
Krutová, Alena 32, 38
Kügel, K. 28
Kuhač, Franjo 54, 55, 70—2
Kulenkampff, Georg 89
Kumar, Srečko 94, 95
Kupelwieser, Leopold 47

Lajovic, Anton 76
Lange, Francisco Curt 90
Lanz, Josef 51
Lasso, Orlando di 17—27
Lescalopier, Pierre 6, 11, 12, 15
Leskovic, Bogo 84
Lifar, Serge 92
Ligeti, György 102
Lipovšek, Marijan 74, 77, 78
Lo (La Plata), Giudice José 86
Loparnik, Borut 94

Mahler, Fritz 84
Mandyczewsky, Eusebius 40
Manikato, Mario 7, 8
Marković, M. 8
Marpurg, Friedrich Wilhelm 30, 51
Martini, Jean Paul Egide 34
Marx, Joseph 77
Matković, P. 5, 6, 9, 10, 13—5
Mattheson, Johann 30
Mayrhofer, Johann 45
Méhul, Étienne-Nicolas 34, 35
Meier, Bernhard 18, 20, 21
Mihailović, Konstantin 11
Mijatović, Č. 12
Miletić, St. 55
Miličević, Milan 8, 13, 14
Militar, Triva 6
Milhaud, Darius 92
Milojević, Miloje 82, 86, 88, 89
Milutin 12
Mozart, Wolfgang Amadeus 31, 32, 35, 37, 39, 44, 49, 53
Müller, Wilhelm 52
Mušič, Marijan 74
Mysliveček, Josef 32

Nascimento, Maria Luisa Schiappa Viana 77
Neefe, Christian H. 28
Nicolay, Nicolas de 6
Nogarol, L. 6, 12
Novaković, S. 6, 7, 10, 11

Osterc, Slavko 82—100, 105
Otvinovsky 10
Ozim, Igor 78, 80

Pahor, Karol 74
Papandopulo, Boris 85
Parma, Viktor 54, 72, 73
Paz, Juan Carlos 84—6, 90, 92
Petković, V. 14
Petrić, Ivo 102—8
Petrović, Danica 14
Pifagetta, Marc' Antonio 11, 14, 15
Pirnik, Maks 94
Pisk, Paul Amadeus 84, 92
Plamenac, Dragan 17
Plotnikov, Viktor Andrejevič 90
Pokorn, Danilo 82
Polívka, Vladimir 86
Poullet, A. 7, 8, 11
Pousseur, Henri 102
Pregelj, Ciril 94
Prokofjev, Sergej 90, 92, 93, 104
Protić, K. 10
Prunières, Henry 85
Prusse, Louis Ferdinand de 34
Puccini, Giacomo 79

Quiclet 8

Racek, Jan 32
Rambert, Benedetto 5, 6
Ramler, Karl Wilhelm 41, 42
Rascher, Sigurd 87—9, 91, 92
Reicha, Antonín J. 28—39
Reicha, Joseph 28, 31, 33, 34
Reichardt, Johann Friedrich 41, 42, 44, 46, 48, 49
Reiner, Karel 86—8, 92

Ribičič, Josip 76
Riemann, Hugo 29, 32
Rijavec, Andrej 107
Ristić, Milan 92
Robbins Landon, H. C. 47
Rochlitz, Friedrich 49
Rore, Cypriano de 17
Rupel, Karlo 77, 78
Rym, K. 6

Sachs, Curt 8
Saharov, Vasilij 90
Salieri, Antonio 45, 46
Samardžić, R. 6, 7, 12
Samec, Smiljan 55
Sandberger, Adolf 18, 19
Savin, Risto 72, 73
Scherchen, Hermann 83, 86, 87, 92
Schiavetto, Giulio v. Skjavetić
Schiedermair, Ludwig 28, 29
Schiller, Friedrich 50, 52
Schmalzriedt, S. 20
Schönberg, Arnold 30, 75
Schreker, Franz 75
Schubert, Franz 40, 45—53
Schütz, Heinrich 20
Schulz, Johann Abraham Peter 41, 43, 44, 53
Schweigger, Salomon 9
Schwind, Moritz von 47, 48
Scotto, Gerolamo 18
Sechter, Simon 46, 51
Seidl, Johann Gabriel 46
Sinzendor, J. 9
Skjavetić, Julije 17—27
Slavenski, Josip 82—4, 86
Smetana, Bedřich 58, 65, 72, 73
Sofoklej 76
Sonnleithner, Leopold von 45
Spaun 46
Spink, Ian 102
Srebotnjak, Alojz 80
Stamic, Jan Václav 31, 32
Steiner, Rudolf 91
Stravinski, Igor 93
Stritar, Josip 95
Sueur 34
Suk, Josef 90, 92
Sulzer, Johann Georg 41
Supičić, Ivan 102
Susato, Tilman 18
Susskind, Walter H. 87
Svetel, Heribert 77
Sýkora, Václav Jan 35

Šamić, M. 6, 15
Šišmanov, I. 6
Šivic, Pavel 77, 94, 99
Škerjanc, Lucijan Marija 76, 77
Škroup, František 32
Šlais, Jan 77
Šostakovič, Dmitrij 35, 104
Šotolová, Olga 29, 36
Šturm, Franc 84, 85
Šuligoj, Avgust 94
Švara, Danilo 78, 84

Tafernier, P. 6
Talich, Václav 89
Thayer, Alexander Wheelock 29, 31
Tietze, Ludwig 46
Tomášek, Václav Jan 32, 33

Ungnad, David 13

Valéry, Paul 92
Vasiljević, Miodrag 15
Vdovič, Bogomil 95
Vidmar, Josip 74
Vladigerov, Pančo 87, 89, 92
Vogel, Vladimir 85, 90
Voříšek, Jan Hugo 32
Vurnik, Stanko 75—7
Vysloužil, Jiří 28, 32, 39

Wagner, Richard 58
Webern, Anton 85
Wenner, A. 12
Wheler, George 9, 10
Winterfeld, Victor de 89
Wolfram, R. 11

Zarlino, Gioseffo 20
Zelenka, Jan Dysmas 32
Zelter, Carl Friedrich 46
Zöllner, Carl Friedrich 51
Zumsteeg, Johann Rudolf 49, 50

Žebrè, Dmitrij 84, 85
Žirovnik, Janko 60
Županović, Lovro 17—21

Muzikološki zbornik XI — Izdal Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete v Ljubljani — Uredil Dragotin Cvetko — Natisnila Univerzitetna tiskarna v Ljubljani — Ljubljana 1975