

GLASBA.

Emil Hochreiter: **Kriegslieder 1914—1915.** Für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. — (Bojne pesmi 1914—1915. Za srednji glas s klavirjem.) Op. 39—41. — Založil Otto Maas, VI., Mariahilferstraße 91. — Cena 3 K. — V prid »Pomožnemu fondu za vdove in sirote celokupne armade«, Dunaj, I., Schwarzenbergplatz 1.

Silni bojni grom, ki pretresa letos skoro cel svet, je zdramil tudi skladatelje k novemu delu: skladanju bojnih pesmi in raznih drugih bojnemu miljeju primernih skladb. Emil Hochreiterjeve »Kriegslieder« so izšle kot prva večja zbirka vojnih pesmi. V zbirki je osemnajst pesmi za en glas in klavir in obsegajo tri skladateljeve opuse: 39, 40 in 41. Pesmi prvih dveh opusov se gibljejo bolj v ljudskem tonu in so primerne za šolo in dom; pesmi op. 41. pa so izvečine bolj umetno zložene in so namenjene zlasti za koncertno dvorano. Večino pesmi je g. skladatelj, c. kr. okrajni komisar na Dunaju — rodom Slovenec — priredil tudi za zbor a capella in se dobe tako aranžirane pesmi v posebni izdaji pri gori omenjenem založniku. V spremljevalnem partu je gosp. skladatelj poskrbel poleg bogatejšega glasbenega stavka tudi za lažje, bolj preprosto spremljevanje.

Te bojne pesmi, ki naj bodo tudi slovenskemu glasboljubivemu občinstvu najtopleje priporočene, so se gosp. Hochreiterju izredno posrečile. Vsaka skladba, bodisi kot krepak klic v boj, bodisi kot prisega zvestobe bojnih zaveznikov, bodisi kot molitev za zmagó,

bodisi kot tak ali drugačen refleks bojnega življenja in vrvenja, vsaka skladba je v resnici krasota. Čvrsta, samostojna melodika, kar moč zanimive, dostikrat skoro preveč razkošne harmonije, okusno se menjajoči ritmi itd. zaslužijo našo vsestransko pozornost in polno priznanje. Ni mi treba še posebej omenjati, da so skladbe globoko občutene in se najtesneje oklepajo besedil. Poleg tega še naravnost sijajna oprema cele zbirke, okrašene z nekaterimi finimi slikami.

Ena pesem, ki pravzaprav pripada tudi tej zbirki: »Ein Weihnachtlied« (Božična pesem), op. 40. št. 6, je izšla v lepi opremi posebej. Stane 1 K. — To odlično in za sedanje vojne čase res kar moč primerno glasbeno delo našega rojaka Hochreiterja še enkrat najtopleje priporočam. Dobi se tudi v Katoški Bukvarni v Ljubljani.

M. Rožanc: **Dva intermezzo** za en glas in klavir. Cena 1 K. Čisti dohodek je namenjen v podporo družinam vojaških vpoklicancev. Založil skladatelj. 1914. — Dva lepa samospeva z zdravo neprisiljeno kantileno in okusnim, primernim in ne posebno težkim spremljanjem. Prva »Mlade vijole na tratah dehtijo« je prijazno blagega značaja, v obliki enostavna, druga »Padajte, padajte tihe rose«, pisana z iskreno srčno boleštvjo, je vsekakor bolj zanimiva po obliki kot vsebini. V predzadnjem taktu 2. sistema treba vpisati pri zadnji skladbi v spremljevanju zopet violinski ključ. Skladbi priporočam.

Stanko Premrl.

TO IN ONO.

† Ivan pl. Zajc.

Dne 15. decembra 1914. je zatisnil oči starosta hrvatskih skladateljev Ivan pl. Zajc. Rojen je bil 13. avgusta 1834. na Reki. Njegov oče, Čeh po rodu, je bil mestni kapelnik in je mlademu Ivanu podal prvi glasbeni pouk. Višji glasbeni pouk je dobil na konservatoriju v Milanu; odondod se je vrnil v svoje rojstno mesto Reko, kjer je dalje časa deloval; kasneje se je preselil v Zagreb, kjer je živel do svoje smrti.

O Zajcu se more brez pretiravanja reči, da je bil najplodovitejši hrvatski skladatelj (opere, oratoriji, maše, zbori, samospevi) in — če je ta izraz mogoč — najbolj hrvatski skladatelj. Čeprav se je šolal pri tujih mojstrih, čeprav je bila njegova glasbena vzgoja vse drugó, le hrvatska ne, se je vendar kmalu otrešel tujih vplivov in začel hoditi samostojna pota, in sicer s tako odločnostjo in tako samozavestnim ognjem, da je potegnil vso hrvatsko glasbo za seboj na svojo pot. Vplivu njegove močne, izredno markantne glasbene osebnosti se ni do danes med Hrvati nihče mogel odtegniti. Je pa tudi nemogoče, zakaj on je uporabil z globoko intuicijo vse to, kar ima hrvatska narodna glasba karakterističnega, samostojnega, dobrega. Najboljše je pri njem to, da se ni zakopal enostransko v »narodni ton« in v »narodne motive«, se jim podvrgel in usužnjil — to je

pri vsakem umetniku začetek naglega in malo častnega konca — ampak jim je mojstrsko gospodaril, sam jih je dvigal, širil in pripeljal do nepričakovane popolnosti. Vsepovsod se mu pozna, da je Hrvat, poln hrvatskega čutenja, toda ne njegov hlapec, ampak kralj njegov.

Če nam bo sreča mila, se ob drugi priliki podrobneje pomenimo o tej najmarkantnejši jugoslovanski glasbeni moči, zakaj če je umrl telesno, bo vendar njegovo delo po duhu — gotovo ne po obliki — še dolgo dajalo pravec hrvatski glasbi.

Dr. Fr. K.

Naše slike.

Druga številka Dom in Sveta prinaša slike in priloge, ki niso lepe, v popularnem zmislu te besede; večina njih ne izraža tistega, čemur išče sedanji človek izraza v umetnosti. Če sem se kljub temu odločil, da jih priobčim, je vzrok ta, ker sem spoznal, da z vsem govorjenjem o umetnosti ne pridemo niti za ped više nad neplodno prerekanje, če ne začnemo stvari »od začetka«. Dobiti moramo počasi pregled o razvoju zahodne umetnosti in na tej podlagi bo šele nadaljnja umetnostna kultura mogoča. Mnogo koristnega za sedanost in bodočnost se človek nauči iz del preteklosti, ki so mu na prvi pogled tuja in nezanimiva, zlasti pa si šele na njih poostri, izbistri pogled, da takoj zapazi

resnične kvalitete slike, in brez tega vodi vsako teoretično razpredanje o umetnosti samo do nesoglasij, omejenih ekstremitet, v tvorni umetnosti pa do del, ki jih ni rodilo doživljeno spoznanje, marveč iz nevednosti nastala programatičnost.

Svoje bralce prosimo tedaj že vnaprej za malo potrpežljivosti; da ne bomo njih potrpežljivosti mogli preveč izrabljati, so poskrbeli veliki zunanji dogodki, ki so močno ovrlji svobodno občevanje dežel in nam skoro gotovo ne bodo dovolili, da bi svoj letošnji program mogli dosledno izvesti. Razmere same bodo zahtevale, da priobčimo večkrat tudi kako serijo modernih slik, ki so sedaj laže dostopne nego klasične.

Fra Angelico (1387.—1455.): Oznanjenje.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole je rojen 1387. v majhni vasi v bližini Firenze. 1407. je vstopil skupaj s svojim bratom v samostan in je tam dobil meniško ime Angelico, pod katerim je zaslovel kot umetnik. 1418.—36. je bival v samostanu v Fiesole; kar je tam delal, je večinoma izgubljeno. 1436. se je preselil v samostan S. Marco v Firenzi in okrasil mnogo celic s svojimi freskami; danes je samostan naraven muzej. Po letu 1442. je bil poklican v Rim, kjer je poslikal v Vatikanu kapelo del Sacramento, ki je bila pozneje razdejana, ter kapelo sv. Lavrencija. L. 1447. je delal tudi v stolnici v Orvietu. Umrl je v Rimu 1455.

Fra Angelico je torej živel že v dobi krepko se razvijajoče renesanse in se v svojih, zlasti kasnejših delih ni odtegnil vplivom svojega časa. Vendar je Oznanjenje (pril. I.) še čisto gotska, trecentistična slika. Fra Angelico je ustvaril mnogo za svoj čas modernejših, »naprednejših«; toda oglejmo si to, da vidimo na njej znake trecentističnega umetniškega mišljenja in da nam bo potem tem jasnejše, kaj je prinesla renesansa, quattrociento, novega.

Prvo, kar nas pri pogledu na Oznanjenje zavzame, je dekorativnost — bi rekli danes — te slike, čudovita dekorativnost, pa vendar samo dekorativnost. Ves dogodek oznanjenja se vrši v ploskvi, ne v prostoru. Zadaž zakriva prizorišče preproga, ki je umetniku pač samo pripomoček, da prostor omeji in se reši slikarskih težav, ki bi mu jih delal; slika tedaj nima prostornega ozadja. Slika tudi nima tal; zopet jih pokriva (krasno stilizirana) preproga, ki sicer skuša z neokretno-perspektivnim zmanjševanjem svojih ornamentalnih motivov odmakniti ospredje od ozadja, pa vendar ne more doseči, da bi se ne zdelo, kakor bi tla poševno visela. Samo spredaj razprostrta obleka Matere božje služi, morda nehote, za označitev prostornosti; sicer umetnik, ki misli še po gotsko, ne čuti potrebe po kakem odrivalu, ki bi odmaknilo ozadje od ospredja. — Dalje vidimo, da manjka obema osebama na sliki statuarične trdnosti. Kako negotovo, naravnost nemožne sedi Mati božja, kako nezanesljiva je stoja angela. To je prav tako ostanek trecenta, kakor tipika obrazov, tipika črt telesa in obleke.

Fra Angelico je delal kasneje, kakor omenjeno, bolj moderno, vendar pa se niso ti zunanji znaki trecenta pri njem nikoli izgubili. Vzrok ni v tem, da bi moderne umetnosti ne bil zmožgel, temuč drugi: Zunanji pridobitev svojega časa ni kazal tako očitno, programatično, kakor drugi njegovi sodobniki, ker so bili zanj postranskega pomena, medtem ko mu je bila duševna vsebina slike prva reč. Bil je pobožen menih

(nazvali so ga il Beato), in kar je doživljal v tihoti svojega samostana in srca, je hotel svetu povedati; kar je slikal, niso bile pobožne geste, temuč oseben doživljaj. Prav zaradi tega se tudi moderni človek, ki zahteva »doživljaja« od znanstvenika in umetnika, ne more odtegniti čaru njegovih slik, zaradi tega deluje tudi Oznanjenje na nas naravnost moderno. Zdi se, da odgovarja našim sanjam ta rahla, skoro breztelesna postava Madone, njene fine, drobne roke, kakršne imajo poduhovljeni ljudje, in nje polzaprte oči z intenzivnim pogledom globokega čuvstva, kakršne je Fra Angelico, sledeč tradiciji trecenta, vedno slikal.

Masaccio (1401.—1428.): Sv. Peter plačuje davek.

O Masaccievem življenju in šolanju vemo malo zanesljivega. 1422. je začel slikati kapelo Brancacci v cerkvi del Carmine; freske, ki jih je tam izvršil (Izgon iz paradiza, Krst Jezusov, Legenda sv. Petra) so bile za florentinsko slikarstvo silna, pretresujoča novost, seme bodoče umetnosti. Masaccio je umrl l. 1428., star sedemindvajset let.

Masaccio je bil mlajši od Fra Angelica in je umrl veliko pred njim; vendar je v njegovem delu hotenje novega stoletja vse jasneje in brez kompromisov izraženo. Ne dá se sicer tajiti, da nosi njegova slika Sv. Peter plačuje davek (pril. II.) še nekaj znakov trecentistične umetnosti. Že način pripovedovanja samega. Slika našteva dogodke, trikrat ponavljajoč iste osebe, kakor Giottova šola: V sredi vidimo Učenika s sv. Petrom, apostoli in davkarjem, ki terja davek; na levi lovi sv. Peter ribo, da ji vzame iz ust denar; na desni izplačuje davek. To naštevanje dogodkov v eni sami sliki se kasneje izgublja bolj in bolj, dokler ne poneha popolnoma. Vzrok ni samo zunanji, ker taka naivna zapovrstnost prizorov moti enotnost slike, marveč tudi notranji: Tak način slikanja je mogoč, dokler je pripovedovanje, legenda slikarju najvažnejša stran slikanja, dokler skuša svoj predmet zlasti vsebinsko izčrpati; kadar pa postane slikarju formalni problem prva skrb (in to se vedno zgodi v dobah velikih preporodov), tedaj zanemarja vsebino na račun oblike. Pripovedujočemu umetniku trecenta se torej zapovrstni način slikanja ni upiral, ker mu je bila vsebina prva skrb; renesansa je morala to maniro odpraviti, ker se je začela intenzivno pečati z vprašanji forme. Če nastopi stari način tudi še pri Masacciu, je to znamenje, da je živel v prehodni dobi. — Ostanek iz prejšnjega časa so tudi kriva razmerja med predmeti, ki so preveliki ali premajhni v odnosu do svoje okolice.

In vendar je razlika, če primerjamo to sliko s spredaj priobčenim Oznanjenjem, velikanska. Naj nas ne moti raznovrstnost predmeta in prizorišča; difference, ki se pojavljajo na obeh slikah, so tako notranje, iz umetniškega prepričanja izvirajoče, da bi se morale pokazati, tudi če bi oba slikarja slikala isti predmet — tedaj še očitneje.

Pri Fra Angelicu smo omenili, da ni pravega razmerja med osebami in prostorom; prostor je tako pomanjkljivo označen, da postave lepé na ploskvi. Pri Masacciu je razmerje med pokrajino in figurami vse drugo. Na njegovi sliki je dovolj prostora, da se ljudje gibljejo; kakor bi izrečno hotel poudariti širjavo svojega prizorišča, je slikar gručo oseb izoliral, jim dal spredaj dovolj širok pas prostih tal in zadaž zaključil

sliko z veličastnimi gorami, ki ne pritiskajo na naslikani prizor, temuč celo skušajo s svojo svetlobno perspektivo izraziti razmak, ki jih deli od ospredja. Ta velikanska pridobitev bi bila nemogoča, če bi se petnajsto stoletje ne bilo začelo intenzivno pečati s perspektivo; ne moremo sicer trditi, da je Masaccieva slika perspektivno popolnoma pravilna (hiša na desni je n. pr. še vedno premajhna), vendar pa je na mesto velikih disproporcionalnosti iz trecenta že stopila približna pravilnost razmerij.

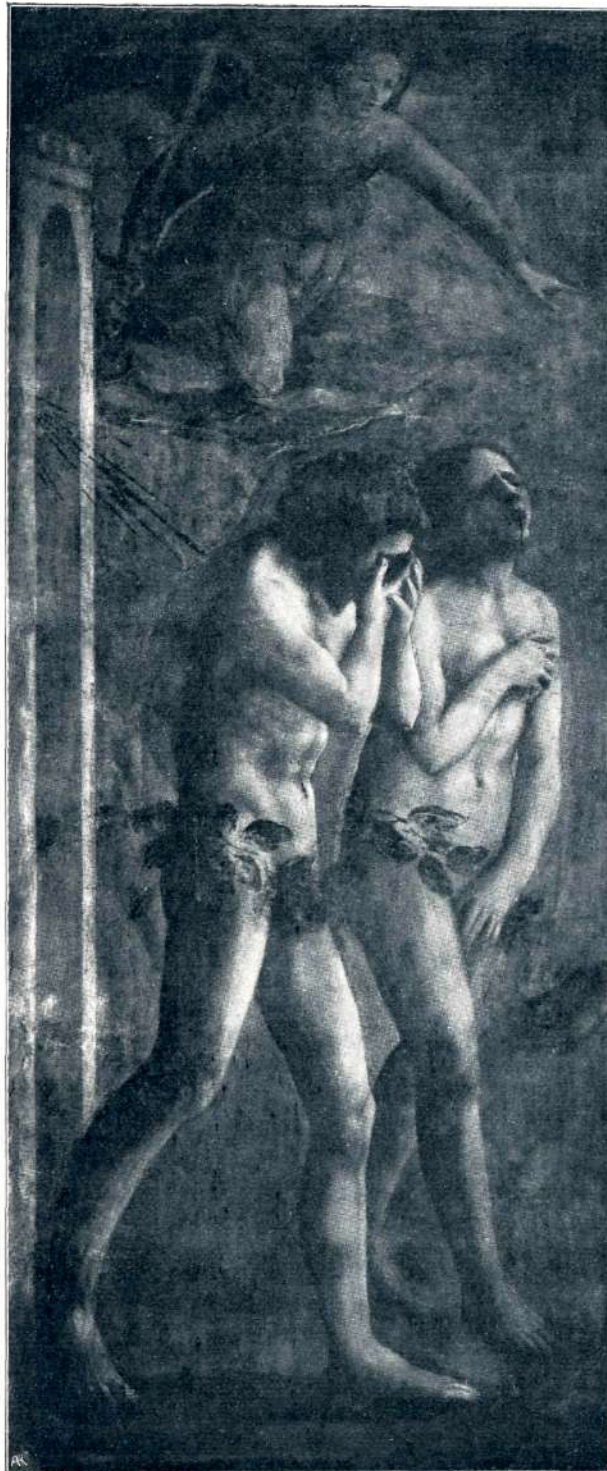
Isto teženje po objektivnosti je vodilo slikarja tudi, da je jel predstavljati vse predmete bolj eksaktno. Arhitektura ni le shematična kulisa kakor v Giottovi šoli, marveč odgovarja resnični arhitekturi, gore so resnične gore in drevesa skušajo izraziti značaj svoje vrste. Največja razlika med to novo umetnostjo in trecentom pa je v osebah.

Giottova šola se je omejevala na nekaj določenih tipov, ki so se sicer v teku stoletja množili in izpopolnjevali, toda vedno so ostali tipi. Videli smo to še pri Fra Angelicu; on ni nikdar naslikal Madoni drugačnega obraza, nego je na Oznanjenju, in tudi v obrazih angelov so le nežne difference istega tipa. In zdaj pogledjmo glave Masaccievih apostolov. Vsak obraz individuum zase, skoro portret! Fra Angelicove osebe še negotovo stoje, negotovo sede in hodijo skakljaje; Masaccio je čutil neresničnost prejšnjih statuaričnih motivov in je vpeljal nove, resničnejše. Stojni motiv carinarja na naši sliki bi bil v umetnosti trecenta nemogoč in je v zahodni umetnosti izza antike velika novost; mož stoji trdno in zanesljivo kakor ukopan v zemljo.

Najvažnejša pridobitev tega časa pa je novo predstavljanje telesa kot organske celote. Na Oznanjenju smo videli, kako ploščati sta postavi Madone in angela, skoro breztelesni. Masaccieve osebe imajo svojo prostornino, so plastične, tako da bi že figure same označevale prostor, tudi ko bi ne bilo pokrajine. Obleka, ki je postala veliko bolj tvarna, ni zgolj poslikana zunanost, marveč težko visi na udih in še okrepljuje njih telesnost.

Vse Masaccievo umetniško teženje gre tedaj za objektivnim reproduciranjem narave, za naturalizmom. To teženje se pa lahko razvije v dvojni smeri. Mogoče je deskriptivno naravo posnemati, črto za črto, barvo za barvo, predmet za predmetom, zbrati tedaj kolekcijo vseh prikazni v nekem določenem prostoru; to je prvotnejša, preprostejša in manj umetniška stopnja naturalizma, ki se nujno pojavi vedno tedaj, ko se stil preveč oddalji od svojega naravnega vzorca. Za primer nam morejo služiti zlasti nizozemski portreti 15. stoletja, dobro nam pa pojasnjujeta to smer Dürerjeva slika Sv. Treh kraljev in Holbeinov portret Henrika VIII., ki ju je priobčila 1. števil. letošnjega Dom in Sveta. Od istega duha je navdahnjena tudi Fra Filippova slika, o kateri bomo govorili pozneje. Tak deskriptiven naturalizem je ob svojem času potreben, vendar pa se mora kmalu preživeti; kadar je svojo nalogo izpolnil, kadar je v umetniku zopet oživil zmožnost, podajati resnične, nestilizirane oblike sveta, tedaj mora človeku suženjsko kopiranje detajla zamrzeti. — Mogoče pa je naravo »posneti« še na drug način. Namesto da bi umetnik kopiral predmet črto za črto, del za delom, pregleda njegove organske sestavine in samo té poda, opustivši nebitvene posameznosti; v tem slučaju od-

govarja slika manj zunanji podobi predmeta, tem bolj pa izraža njegov notranji ustroj, manj je zunanja kopija, pa bolj resnična kot najzvestejša kopija. Medtem ko je deskriptivni naturalizem razmeroma lahka umetnost, je to upodabljanje zunanjih prikazni v njih bistvenih, organskih elementih težko, toda plodno delo. V italijanskem slikarstvu ga je prvi izvršil Masaccio.



Masaccio: Izgon iz paradiža
(Firenze; cerkev del Carmine, kapela Brancacci.)

Če zopet primerjamo njegovo sliko, o kateri govorimo, z Oznanjenjem, moramo zapaziti, da je bolj preprosta in pregledna nego Fra Angelicova, dasi je na njej mnogo več oseb, dogodkov, predmetov in prostora. Na Oznanjenju ni mesta, ki bi ne bilo poslikano s čimerkoli; s kako minuciozno natančnostjo sta izvršeni obe preprogi, ornament za ornamentom. Nasprotno imamo pri Masaccievi sliki na prvi pogled skoro vtis praznote; ljudje so tako samotni v tej široki pokrajini, tla so gola, hribi tako preprosti v vsej svoji veličini. (Za nasprotje primerjaj pokrajino na Dürerjevi sliki našega prvega zvezka!) Isto teženje po upodobljenju elementarnih sestavin vidimo tudi na osehah: Obleka je enostavnejša, udi podani bolj v svojih organskih funkcijah, nego v svoji zunanosti. Kako preprost je Kristusov obraz (str. 52.) in vendar kako živ! To je dosegel umetnik ne z deskripcijo, marveč z abstrakcijo.

Kadar pride umetnik do tega prepričanja, tedaj mora začeti študirati človeško telo v njegovih proporcijah in anatomiji; brez tega znanja ne more preko deskriptivnega naštevanja. Nujna posledica je torej študij nagote, h kateremu se je obrnil tudi Masaccio. Krivično je, če kdo skuša razložiti nagoto del iz časa renesanse z zgolj lascivnostjo umetniškega mišljenja, s poganskim svetovnim naziranjem ali slepim kopiranjem klasičnih kipov; razlog je bil pri resnih umetnikih drugi — ves razvoj umetnosti jih je moral pripeljati do tega problema. Masaccio je dobro čutil potrebo, da se loti tega problema, in ga je takoj načel, ko se mu je ponudila priložnost — v isti kapeli, v kateri je naslikal legendo iz življenja sv. Petra, je naslikal tudi Izgon iz paradiža. Da so bili odločilni zgolj umetniški motivi, bo gotovo iz resnobe slike vsakemu jasno — saj je ta nagota vse prej nego vabljava.

Slika ni popolnoma uspela. Skrajšava pri Evi ni pravilna, nje telo je anatomske napačno, vsa figura je še trda, lesena. Adam je anatomske dobro izdelan (vzrok bo pač ta, ker je najbrže slikan po modelu, medtem ko je Eva slikana napamet), toda gibanje tudi pri njem še ni pravilno; desna noga se vleče za njim kakor hroma. To je torej še prehodna slika, vendar pa začetek sijajnega razvoja, prvi korak k umetniški osvojitvi človeškega telesa, brez katere bi bila vsa nadaljnja zgodovina zahodne umetnosti nemogoča.

Paolo Uccello (1397.—1475.): Boj jezdcev.

Uccello ni bil izmed prvovrstnih umetnikov, vendar pa je zanimiva in za svoj čas zelo karakteristična osebnost. Ohranjenih je mnogo njegovih bojnih slik, kakršno prinašamo v začetku lista. Ob njegovem času so radi krasili zasebne sobe in javne dvorane s takimi platni ali tapiserijami; to je vzrok, da so Uccellove slike bile tako priljubljene. Nam se zde danes manj lepe, ker so njegovi bojni prizori brez reda, enolični in neprijetnega, mrzlega kolorita, toda tem bolj so zanimive. Uccello nam je priča, kako je bila umetnost tistega časa delavna in radikalna in zato tudi enostranska.

Bil je neutrudljiv risar. Sestavljal si je modele in po teh lutkah vztrajno risal, obračajoč jih v razne poze. Ves njegov trud je veljal jasnemu obrisu in modeliranju ter perspektivi. Študije, izvršene v ateljeju, je potem prenašal neizpremenjene na platno. Tudi naša slika priča o takem delu. Konje in jezdece postavlja v vsakovrstne položaje, opazujoč njih kretnje, tako da se zdi prizor bolj zbirka skic nego boj. In kar je najbolj značilno za Uccellove bojne prizore, vidimo tudi na naši sliki: množico konvergirajočih črt, krepko označenih z dolgimi sulicami jezdecev; ta sistem črt je dokaz, da se je ob enem živahno pečal s perspektivo.

Gotovo je ta umetnost enostranska — očitati bi se ji dalo, kar se tolikokrat očita dandanašnji umetnosti: da zahteva za svoje skice, zasebne študije veljavo objektivne umetnine. In vendar ni mogla biti drugačna. Da se preмага trecentistična shematičnost, je bilo treba tega drobnega študijskega dela; samo to je bila pot do velikih rezultatov.

Fra Filippo Lippi (okrog 1406.—1469.):
Ples Herodijadine hčere.

Vasari poroča, da je bil Filippo Lippi Masacciev učenec; dasi je to poročilo negotovo, nam kaže, da je že Vasari čutil sorodnost med Filippom in Masacciem, da je v Filippovih slikah videl vpliv velikega začetnika slikarske renesanse v Italiji. Kar je Masaccio začel, vidimo na sliki Ples Herodijadine hčere, ki jo prinašamo (priloga III.) kot vzorec Filippovega dela, več ali manj izvršeno.

Na freski vidimo velikansko dvorano; to ni več fantastična konstrukcija neresnične arhitekture, temuč prava renesančna dvorana, kakršne so takrat obstajale. Prostor je jasen. V dvorani stojé tri mize, ki niso naslikane le zato, da more slikar razviti bogastvo in razkošje Herodove gostije, marveč imata stranski dve tudi namen, da sobo prostorno poglobita. Tla so kvadratično izrisana (koliko nasprotje s Fra Angelicovim Oznanjenjem!), s čimer je umetniku dana možnost, da prostor perspektivično označi, ozadje poljubno odmakne. In s tem se Filippo še ne zadovolji. V ozadju odpre še dve okni, da se vidi širna pokrajina z mestom.

Ženski obrazi na tej sliki so še tipični, lepi v zmyslu časa, kakor pri Fra Angelicu, toda moški so že individualizirani. Tako je na primer glava moža, ki sedi na desni za plesalko (priloga IV.), pravi portret. Plesalka sama je drzen motiv za dobo, o kateri se mora reči, da je šele spoznavala stroj človeškega telesa; njeno gibanje je še okorno, negotovo, pa ne nemogoče. In kar je najbolj važno: trecento bi se tega motiva sploh ne mogel lotiti na ta način.

Tudi pri Fra Filippu je tedaj vpliv Masaccia razviden, vendar pa je on v veliki večini svojih slik bolj slikar popularne lepote, prikupljivih obrazov in postav, nego bojevnik za velike umetniške probleme. Kot tak ne spada v vrsto tistih mož, ki so s svojim začetnikom Masacciem vodili do gigantskega Michelangela, marveč med tiste, katerih zaključek je ljubeznivi Rafael.

Izidor Cankar.

