

Aleš Nagode

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of LjubljanaRomantičnost slovenskega
»romantičnega« samospeva‘Romantic Lied’ in the 19th Century Slovene
Compositional Creativity**Ključne besede:** slovenska glasba, samospev, romantika**Keywords:** Slovene music, solo song, romanticism

IZVLEČEK

ABSTRACT

Avtor se posveča upravičenosti uporabe besedne zveze »romantični samospev« kot oznake za slovensko ustvarjanje 19. stoletja v tej zvrsti. Svoje opazovanje izpeljuje iz dveh možnih razumevanj pojma »romantika«: 1. kot oznake za glasbeno ustvarjalnost med leti 1820 in 1850; in kot oznake za del glasbene ustvarjalnosti 19. stoletja, zaznamovan z estetsko idejo »romantične presežnosti«, ki se kaže v poudarjenem preseganju dotedanjih vsebinskih in oblikovnih omejitev.

Author deals with the questionable use of the combination of words ‘romantic lied’ as a label for Slovene compositional creativity in this genre in the 19th century. He bases his observation of the Slovene lied on two different understandings of the term ‘romanticism’: 1. as a designation of the music written in the period 1820 to 1850; and 2. as a designation of the 19th century music marked by the basic aesthetic idea of a ‘romantic surplus’ that shows itself in exceeding the inner as well as formal boundaries valid in music up to that time.

Ko sem se odločal za izbiro naslova pričujočega članka, sem dolgo časa okleval. Zavedal sem se namreč dejstva, da s svojo navidezno tавтоloškostjo prej zastira kot pojasnjuje dejanski namen mojega prispevka. Razpravljanje o tisti lastnosti predmeta, ki ga pravzaprav karakterizira in definira, pač ne more biti prav plodno in privlačno. Nekaj pozornosti bi naslov mogoče zbudil pri poznavalcu specifičnih vprašanj, povezanih z opredelitvijo in rabo terminov »romantika« in »romantično«, čeprav je verjetneje, da bi ta že vnaprej obupal nad zelo verjetnim obnavljanjem desetletja dolge – in do sedaj precej brezplodne – diskusije o tem vprašanju ter ponavljanju argumentacije za to ali ono rabo obeh terminov. Pa vendar je besedna zveza »romantični samospev« zelo trdno zasidrana v slovenskem glasbenem zgodovinopisju. Je predmet opazovanja v do sedaj edini celoviti specialistični obravnavi literature za glas in klavir

iz 19. stoletja s slovenskim besedilom, katere avtorica je Manica Špendal,¹ njena na vzočnost pa je segla celo v osnovnošolske učbenike, kjer je rabljena kot samoumevna oznaka za zvrst, katere pojav naj bi bil eden ključnih mejnikov nove, romantične epohe. Prav zato se mi je zdelo vredno razmisleka, kaj je tisto, zaradi česar bi lahko bila na Slovenskem v 19. stoletju ustvarjena glasba za glas in klavir označena kot »romantična« in kakšno je njeno razmerje do v drugih delih Evrope nastajajočega repertoarja za enako zasedbo.

Prva težava na poti do odgovora na ti dve vprašanji je prav raba terminov »romantično« in »romantika«. Od prvega poskusa, da bi pridevnik »romantično« uporabili kot sredstvo za označevanje spremenjene izrazne moči (zlasti instrumentalne) glasbe zadnjih dveh desetletij 18. stoletja, nas loči že več kot dvesto let. V tem času je termin doživljal vrsto reinterpretacij, pri čemer publicistična narava pisanja in tesna prepletenost glasbeno-zgodovinskih razmišljanj z literarno-zgodovinskimi, nikakor nista prispevala k natančni opredeljenosti pojma. Različne rabe teh terminov so tako v različnih obdobjih zajemale z današnjega stališča diametralno nasprotne pojave v glasbi konca 18. in 19. stoletja. Lahko bi celo rekli, da se je idejno-estetska, kompozicijsko-tehnična in socialna raznolikost glasbe tega obdobja končno maščevala avtorjem, ki so jo želeli stlačiti na Prokrustovo posteljo enovite glasbeno-zgodovinske epohe. Muzikološka znanost se je tako v dvajsetih letih 20. stoletja zavedla, da sta izraza »romantično« in »romantika« že davno (zlo)rabljena do popolne nepovednosti.²

Nastali problem bi lahko reševali tako, da bi ga - kot večina glasbenega zgodovinskega 20. stoletja, vključno z mnogimi slovenskimi pisci - poskušali enostavno obiti. Pojma »romantika« in »romantično« bi lahko razumeli kot etiketo za glasbenozgodovinsko epoho, ki jo na eni strani časovno omejuje ustvarjanje poznega Beethovna in zrelega Schuberta, na drugi pa čas pojava nove glasbe 20. stoletja, s Hansom Pfitznerjem kot zadnjim »romantikom«. Etiketo torej, katere izpraznjenost in metodološka nekorektnost se najlepše kaže v dejstvu, da označuje obdobje, ki je na svojem začetku omejeno z radikalno spremembo v glasbeni estetiki, na koncu pa z radikalno novo kompozicijsko tehniko. Verjetno je vsakemu bralcu jasno, da bi bila pomembna prednost take rešitve v tem, da bi lahko le še kratko zaključil svoj članek in ga ne bi več nadlegoval s svojim umovanjem. Razpravljanje o značilnostih repertoarja, ki nima drugih skupnih značilnosti kot to, da je nastal v nekem arbitrarno določenem časovnem obdobju, namreč ne more prinesiti nobene druge ugotovitve kot te, da vsa v tem obdobju nastala dela pač pripadajo temu obdobju. V tem primeru bi tavitološkost naslova idealno ustrezala vsebini referata.

Za opazovanje romantičnosti slovenskega romantičnega samospeva pa se nam ponuja še druga, vsekakor napornejša pot, ki jo je utrlo nekaj pomembnih raziskovalcev glasbe 19. stoletja. Ti so poskušali trdneje redefinirati pojem »romantičnega« in ga, očiščenega primesi, ki so se ga prijelo v desetletjih površne rabe, rešiti za znanstveno rabo. Njihove poskuse lahko strnemo v dve izhodišči. Prvi so poskušali iz ustvarjalnosti 19. stoletja na podlagi skupnih estetskih izhodišč in značilnosti glasbenega stavka izluščiti smer, ki bi bila lahko kronološka in estetska vzporednica literarni romantiki, ostale smeri pa izločiti in poimenovati z drugimi oznakami. Drugi pa so v glasbi celot-

¹ Manica Špendal. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Založba Obzorja, 1981.

² O diskusiji prim. Martin Wenhert. »Romantik und romantisch.« *MGG II*, Sachteil 8, 464-507.

nega 19. stoletja zavzeto iskali tisti najmanjši skupni imenovalec, ki je – čeprav prikrit našim očem – kriv za to, da se nam ta zdi enovita, pa čeprav ob vsakem poskusu natančnejše opredelitve razpade na vrsto raznorodnih smeri.

Preden se v nadaljevanju posvetimo razmišljanju o tem, kako lahko obe nakazani poti k trdnejšemu definiranju pojmov »romantike« in »romantičnega« prispevata k razumevanju slovenskega romantičnega samospeva, moramo opozoriti še na eno metodološko težavo. Sproža jo opredelitev pridevnika »slovenski«, ki je verjetno enako nedoločljiv kot raba izrazov »romantični« in »romantika«. Dosedanje raziskave so tudi to težavo največkrat molče obšle, zato se zdi obseg in izbor repertoarja, ki so ga opazovale, velikokrat nekako samovoljen. Če želimo z jasnimi kriteriji omejiti obravnavani repertoar od ostalega »evropskega«, ne najdemo enostavnih rešitev. Uporaba kriterijev temelječih na političnih in jezikovnih mejah, jeziku besedila ali poreklu oz. narodni zavesti skladatelja, ne da prepričljivih rezultatov. Slovenija je bila v 19. stoletju prej sen peščice zanesenjakov, kot politična realnost, številni slovenski skladatelji so delovali izven etničnih meja, številni znotraj njih so komponirali tudi na tujejezična besedila, narodna pripadnost neki drugi skupnosti pa tudi ni bila ovira za to, da bi nek skladatelj ne mogel bogatiti zakladnice samospevov s slovenskim besedilom. Zato se zdi, da je edina možnost, ki omogoča stvarno in vsestransko razmišljanje o komponiranju za glas in klavir na Slovenskem ta, da upoštevamo ves repertoar, ki je v tej zvrsti nastajal znotraj slovenskega etničnega ozemlja – ta vključuje torej enakovredno tudi dela skladateljev tujega (češkega, nemškega) rodu živečih na ozemlju današnje Slovenije.

Pod pojmom »romantika« v ožjem pomenu besede pojmuje novejšo glasbeno zgodovino pisje predvsem tisto glasbo, ki je bila plod ustvarjalnosti generacije, rojene ok. leta 1810, dopolnjene z zrelo ustvarjalnostjo Carla M. von Webra in Franza Schuberta. V njihovih delih lahko opazamo postopno oddaljevanje od klasicistične uravnoteženosti in premik v smeri poudarjene ekspresivnosti. Ta je posledica poetizacije glasbe, ki postaja v estetiki zgodnjega 19. stoletja (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck, W. H. Wackenroder) »jezik neizrekljivega«. Prav tendenca k preseganju vsakršnih vsebinskih, izraznih, formalnih in izvajalsko-tehničnih omejitev (Entgrenzung) se zdi osnovna poteza ustvarjalnosti te generacije. S tem je vzpostavljena tudi vzporednica z nekoliko starejšo literarno romantiko, ki je neposredno in močno vplivala tudi na glasbeno estetiko tega časa.

Če poskušamo sledove tako razumljene »romantičnosti« iskati v slovenskem samospevu tega časa, se moramo osredotočiti na ustvarjalnost tridesetih, štiridesetih in prve polovice petdesetih let 19. stoletja (romantika v zgoraj navedenem ožjem pomenu besede se v evropskem prostoru zaključuje z začetkom petdesetih let). Danes znana slovenska ustvarjalnost tega obdobja je izredno skromna. Sporedi *Filharmonične družbe* so sicer že pred marčno revolucijo 1848 prinašali redne izvedbe samospevov na nemška besedila, ki so bili delo domačih skladateljev, vendar veljajo te skladbe danes za izgubljene.³ Bolje je ohranjena sicer skromna ustvarjalnost na slovenska besedila. Maloštevilne skladbe za glas in klavir so izhajale v zborniku *Slovenska grlica*, ki je ob koncu štiridesetih in v začetku petdesetih let sistematično prinašala na sporedih prebudniških prireditev izvajani repertoar. Kompozicijsko-tehnična izobrazba njih-

³ Manica Špendal. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Založba Obzorja, 1981. 9-10, 14-15.

vih avtorjev v večini primerov ni segala dlje od tedaj dokaj dostopnega pouka generalnega basa, t.j. osnov harmonije. Dela Jurija Flajšmana, Miroslava Vilharja, Alojzija Ipavca in »prve slovenske skladateljice« Josipine Turnograjske imajo poudarjen melodični glas in izrazito stereotipno spremljavo, katere figuracija se najpogosteje zgleduje po sodobni pesni ali italijanski operni glasbi. Melodika teh skladb je intuitivno zlitje raznorodnih elementov, pri čemer ti segajo od t.i. ljudske pesmi do melodičnih prvin prevzetih iz sodobne belkantiistične opere. Njene osnovne poteze so izrazito enostavna akordska motivika, konvencionalna ritmika, simetrična členjenost in jasna pesemska oblikovanost. Daljša kitična besedila so po pravilu uglasbena kot strofične pesmi. V harmonskem pogledu se avtorji zadovoljujejo z osnovnimi kadenčnimi zvezami in kratkimi, nekajtaktimi izmiki v dominantno tonaliteto. Izbor pesemskih besedil je bil – upošteva je skromno slovensko pesniško produkcijo tega časa – sorazmerno majhen. Najkvalitetnejša so brez dvoma besedila Franceta Prešerna. Sicer pa so posegali tudi po delih drugih pesnikov (npr. Valentina Vodnika ali Blaža Potočnika), predvsem po takih, ki budijo domovinska (pazi: ne nacionalna!) čustva in opevajo radosti življenja v deželah na sončni strani Alp. Literarni podobi teh pesmi je ustrezen tudi glasbeni značaj skladb, ki so vedre, neobremenjene, namenjene družabnemu muziciranju pred občinstvom, ki se večinoma ni zbralo zaradi estetske kontemplacije, temveč predvsem zaradi razumno previdnega bujenja narodne zavesti.

Iz splošnega okvira petdesetih let nekoliko izstopa le zrela ustvarjalnost Kamila Maška. Bistvene spremembe je v njegovo ustvarjanje prineslo bivanje na Dunaju in Moravskem. Že v tujini (1854) je izdal samospeva *Toscanische Barcarole* in *Der Winter*⁴ ter verjetno komponiral tudi samospev *Je to iskreno?* (ohranjen le v slovenskem prevodu), v katerih se oddaljuje od na Slovenskem običajnih vzorcev. Skladatelj posega po kompozicijsko-tehničnih rešitvah, ki omogočajo tesnejše navezovanje na besedilo. Mednje sodi predvsem prekomponirana oblika, bolj diferencirana zasnova melodike in harmonije, ki sledi vsebinskim poudarkom v besedilu, in spremenjena vloga spremljave, ki – vsaj v zasnovah – postaja pomembno sredstvo za slikanje vzdušja. Večina skladb, ki jih je komponiral po vrnitvi v Ljubljano leta 1854, pa pomeni nekakšen korak nazaj. Veliki načrt, uglasbiti celotne Prešernove poezije, je gnal Kamila Maška v mrzlično ustvarjalnost, ki jo je še pospešila gotovost bližnje smrti, potem ko je zbolel za pljučno tuberkulozo. Številna Prešernova besedila je tako pretil v za slovensko okolje sicer kompozicijsko-tehnično nadpovprečno temeljite, a po značaju povsem običajno lahkotne ali sentimentalne pesmi. Le redke izmed njih skrivajo z besedilom motivirana glasbena sporočila, kot npr. *Dekletam*, v kateri na koral spominjajoča melodija slika simbolično nebeško mano - ljubezen. Izjema se zdita le samospeva *Kam?* in *Nezakonska mati*. Pri prvem je v tujini pridobljeni čut za bolj poglobljeno glasbeno oblikovanje očitno našel zadosten izziv v viharškim besedilu. Uvodni in zaključni del s svojo dramatično gesto močno preseगतa na Slovenskem uveljavljene okvire zvrsti, valujoča melodična linija srednjega dela in schubertovsko utripajoča spremljava srednjega dela pa primeren izraz neizrekljivega junakovega nemira, ki zaman išče izraza v prisposodobah, nizajočih se v besedilo.

Ko je z Maškovo smrtjo leta 1859 slovenski prostor izgubil edinega avtorja, ki se je v tem času intenzivno posvečal skladanju samospevov, se je romantika v ožjem

⁴ Camilo Maschek. *Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. Wien: Glöggel, 1854.

pomenu besede v velikem svetu že iztekla. Ustvarjalnost druge polovice stoletja lahko označujemo kot »romantično« le na podlagi drugačnega razumevanja tega termina. To je utemeljeno na domnevi, da enovitosti glasbe 19. stoletja ne konstituira enotna kompozicijska-tehnika, temveč osnovna estetska ideja, ki izhaja iz romantične presežnosti. Nebrzdano raziskovanje globlin človekovega duha, njegovih občutij in ekstremnih čustvenih stanj ter posledično preseganje družbenih vlog in priznanih vrednot, vse to naj bi bilo skupno celemu stoletju. Njegov glasbeni odsev in vzporednica je neprestano stopnjevanje kompozicijsko-tehničnih postopkov, ki v mrzličnem hlastanju po močnejši izraznosti postopno privedejo do dokončnega razkroja tonalnega sistema in tradicionalnih oblikovnih vzorcev. V ustvarjanje, izvajanje in razumevanje te glasbe so morali skladatelji, izvajalci in poslušalci vlagati vedno več truda. Ljubitelji so se v prvih dveh vlogah vedno bolj umikali poklicnim glasbenikom, pa še med temi so le redki dosegali vrhunsko raven. Podobno je bilo s poslušalstvom, ki se je – soočeno z vedno bolj nedostopno sodobno glasbo – zatekalo k preizkušnim mojstrom bližnje preteklosti, ali pa po njihovih zgledih komponirani sodobni salonski in operetni glasbi.

Na Slovenskem je obnovev ustvarjalnosti v zvrsti samospēva prinesel šele začetek šestdesetih let, ko se je javnosti z novimi skladbami predstavila vrsta mladih ustvarjalcev. Za njihovo produkcijo je značilna nekakšna dvojnost, ki je nasploh – v mnogih zgodovinsopisnih pregledih povsem spregledana – poteza evropske ustvarjalnosti v tej zvrsti. Na eni strani nastajajo skladbe, ki so sicer kompozicijsko-tehnično dovršene, vendar ohranjajo značaj neobtežene liedertaflovske glasbe s konca štiridesetih let. V ta repertoar, ki kot nekakšen podtok ostaja popularen skozi celo 19. stoletje, so prispevali številni skladatelji kot so Hrabroslav Volarič, Avgust A. Leban, Anton Hajdrih, Andrej Vavken, deloma pa tudi Benjamin in Gustav Ipavec ter Fran Gerbič. Razvoj te zvrsti je tesno povezan z razvojem zborovske pesmi tega časa, saj se od nje mnogokrat razlikuje le po tem, da spodnje zborovske glasove zamenja figurirana klavirska spremljava. Soroden je tudi izbor besedil, ki so deloma narodno prebudniška, večinoma pa sentimentalni utrinki iz idealiziranega podeželskega sveta. Po glasbeni plati te skladbe ne postavljajo velikih zahtev niti izvajalcu niti poslušalcu.

Na drugi strani pa v tem času nastajajo na Slovenskem v zvrsti samospēva tudi ambicioznejša dela. Njihovi avtorji se v začetku šestdesetih let opirajo predvsem na zglede »romantičnih« skladateljev, katerih dela so v tem času že postala del železnega repertoarja. Med take skladbe lahko prištejemo predvsem Jenkovo uglasbitev Prešernovega *Kam?*, samospēv *U polnoči* Gustava Ipavca - ki s svojo stopnjevano izraznostjo presega celo v istem času nastajajoča dela njegovega bolj znanega brata Benjamina - in *Svojemu čolniku* Frana Gerbiča. Nekoliko so tovrstno ustvarjalnost na slovenskem ozemlju obogatila tudi dela imigrantov. Theodor Elze, ki je sicer deloval kot organist protestantske cerkve v Ljubljani, je že leta 1858 izdal tri pesmi (*Drei Lieder*. Leipzig 1858) na nemška besedila, ki kažejo jasne sledove schubertovskega vpliva. Podobna je njegova uglasbitev Prešernove pesmi *Pod oknom* (*Unter dem Fenster*; prevod v nemščino Luiza Pesjak), ki se je ohranila v rokopisu datiranem leta 1865. (Skladba bi bila lahko namenjena tudi slovenskemu občinstvu, saj lahko melodiji praktično brez sprememb podpišemo slovensko besedilo.) Anton Nedvčd, ki je sicer pomembno zaznamoval slovensko glasbeno življenje šestdesetih let, je svoj prvi slovenski samospēv *Želje*, objavil šele leta 1873. Skladba izstopa zaradi premišljene in za slovenske razmere zelo kvalitetne zasnove, pri kateri prizadevanje za glasbeno uravnoteženost – to se

kaže v visoki stopnji motivične enovitosti, ki jo narekuje dolžina samospeva – nikoli ne zaduši ekspresivnosti. Na zglede iz romantike se je pri ustvarjanju svojih zgodnih samospevov (ok. 1862) opiral tudi Anton Foerster, vendar teh skladb ne moremo povezati s slovenskim samospevom tega časa, saj so nastale pred prihodom v Ljubljano, v predelavi na slovensko besedilo pa so izšle šele v devetdesetih letih. V sedemdesetih in osemdesetih letih lahko pri večini vodilnih ustvarjalcev zasledimo določen odmik od »romantičnih« zglede. Benjamin Ipavec in Fran Gerbič sta se v svojih *Milotinkah* (1877 oz. 1887) zlasti v melodiki odrekla ekspresivnosti in se ponovno približala ljudskemu duhu. Na drugi strani pa se je izraznost še stopnjevala v delih Frana S. Vilharja, ki je z z gledovanjem pri skladateljih novonemške šole razširil okvire zvrsti in vanjo vnesel močan dramski element. S tem je v začetku devetdesetih let tudi slovenska glasba dosegla konceptualno pestrost, ki je bila v tem času že dalj časa realnost v evropskem okviru in je na svoj način kazala, da se neka doba izteka. Začenjal se je čas moderne, doba iskanja novih ustvarjalnih poti.

Kako »romantičen« je torej slovenski samospev 19. stoletja? Če besedo pojmuje mo kot oznako za nov, v stopnjevanje izraznosti usmerjen način komponiranja v glasbi prve polovice 19. stoletja, tedaj moramo ugotoviti, da tej oznaki ustreza le drobec že sicer skromne slovenske produkcije tega časa. Večina je še vedno zavezana ponavljanju tradicionalnih pristopov s konca 18. stoletja, v katere so se prikradle melodične prvine sodobne francoske in italijanske operne ustvarjalnosti. Slovensko glasbeno zgodovino pisje je v preteklosti to dejstvo razlagalo kot še eno potrditev značilno slovenskega kulturnega »zamudništva«. Danes je nenehno dokazovanje vpetosti slovenske glasbe v evropski prostor in sinhronosti njenega razvoja že kar nekoliko nadležno, pa vendar moramo opozoriti na nekaj dejstev, ki govorijo proti navedeni tezi.

Domnevno »zamudništvo« v slovenski samospevni ustvarjalnosti bi lahko imelo dva vzroka: kompozicijsko-tehnično neznanje avtorjev, ki niso sposobni zahtevnejšega glasbenega oblikovanja, ali kulturno izolacijo območja, ki je evropski razvoj doživljalo s komunikacijsko pogojenim časovnim zamikom. O prvi ni potrebno izgubljati besed, saj so v prvi polovici stoletja na Slovenskem – ob sicer res številnih ljubiteljskih ustvarjalcih - delovali tudi skladatelji, katerih dokazano znanje je bistveno presegalo stopnjo potrebno za ustvarjanje v tej zvrsti. Teza o kulturni izolaciji pa je sicer vabljiva in splošno uporabljana, vendar prav tako ne zdrži konfrontacije s stvarnimi dejstvi. V položaju, ko je bilo slovensko ozemlje od središča ne prav oddaljeni del velike evropske sile, ko se je vse slovensko izobraženstvo vsaj od desetega leta starosti naprej šolalo v nemškem jeziku, obiskovalo univerze v vsaj dveh velikih glasbenih središčih (Dunaj, Praga), poslušalo sodobno pesemsko ustvarjalnost na koncertih ljubljanske Filharmonične družbe in drugih podobnih glasbenih društev ter si je lahko ljudskošolski učitelj Fajgelj v tolminskih hribih zbral zavidljivo glasbeno-teoretsko knjižnico, bi težko govorili o komunikacijskih blokadah in počasnem širjenju informacij o sodobnem glasbenem razvoju.

Bolj verjetno je, da je bila podoba slovenskega samospeva prve polovice 19. stoletja zaznamovana s funkcijo, ki jo je ta repertoar imel. Prva dela te zvrsti na slovenska besedila so nastala za prebudniške prireditve v času neposredno po marčni revoluciji in so bila bolj namenjena bujenju nacionalnih čustev kot čisto estetski kontemplaciji. V petdesetih letih nastane z deli Kamila Maška obsežnejši repertoar, ki pa je bil prav tako namenjen predvsem ljubiteljskemu muziciranju med zidovi meščanskih stanovanj,

kamor se je v času obnovitve absolutizma umaknila slovenska kulturna dejavnost. Vztrajanje pri vsebinski in izvajalski nezahtevnosti ni bilo posledica ustvarjalne nezmožnosti ali neobveščенosti o sodobnih evropskih tokovih. Bilo je posledica izrednih zunanjih kulturno-političnih okoliščin, ki so zahtevale glasbo, ki ni smela ostati nerazumljena. Odveč je dodajati, da je bilo »romantično« preseganje izraznih okvirov v takih okoliščinah nemogoče, predvsem pa nezaželeno.

Nov zalet slovenske samospевne ustvarjalnosti, ki so ga napovedovale že redke Maškove ambicioznejše skladbe, je bil posledica možnosti, ki so se razvoju slovenske kulture odprle z obnovitvijo ustavnega življenja leta 1861. Z razmahom čitalniškega gibanja samospев postopno in ponekod preraste funkcijo glasbene popestritve političnega shoda, na katerem je največkrat emotivno zaznamovan podaljšek prebudniške zdravice ali političnega govora, ter postaja koncertna skladba, ki je namenjena umetniškemu užitku poslušalstva. S tem se odpre prostor za nastanek ambicioznejših del najpomembnejših slovenskih in naturaliziranih tujih skladateljev. Pa vendar tudi v tej glasbi zaman iščemo »romantičnost«, če jo razumemo kot enovit estetski princip, ki temelji na vsebinski in formalni »presežnosti«. V slovenskih samospevih 19. stoletja se skladatelji redko posvečajo stanjem in predmetom, ki presegajo normalnost meščanske eksistence. Viharniškost in romantičnost v Prešernovih ali Jenkovih pesmih sta v drugi polovici stoletja že davno izgubili svojo »presežnost« in postali predmet uglajenega estetskega užitka v krogih izobraženega meščanstva. Sodobne uglasbitve teh besedil so ustrezna glasbena vzporednica in dokument recepcije teh literarnih del. Skladbe ne presenečajo, temveč se poslužujejo ustaljenega glasbenega besedišča, ki je bilo glasbeno vsaj nekoliko razgledanemu meščanu dobro znano iz uveljavljenih, lahko bi rekli že »klasičnih« del pesemskega repertoarja prve polovice 19. stoletja. Če je temeljna poteza glasbene romantike preseganje izraznih meja, potem bi bilo ponovno preseganje istih izraznih meja par desetletij kasneje dokaj smešno početje.

Opazovanje slovenskega samospeva 19. stoletja nas je pripeljalo do paradoksalnih ugotovitev. Na eni strani smo ugotovili, da v veliki večini skladb ne najdemo bistvenih značilnosti repertoarja, ki ga glasbena zgodovina v evropskem merilu označuje kot »romantični« samospев. Pa vendar lahko ugotovimo tudi, da se ne razlikujejo bistveno od del stotin skladateljev drugih evropskih narodov, ki so zvesto ponavljali velike zglede, bili zato včasih deležni celo slave in finančnega uspeha, danes pa najdemo njihova imena le še v starejših izdajah strokovne leksike, njihova dela pa v skladiščih velikih glasbenih zbirk. Slovenski samospев je bil brez dvoma »romantičen«, če kot tako označimo vso ustvarjalnost 19. stoletja. Če pa imamo pri uporabi tega pojma pred očmi predvsem dela maloštevilnih avtorjev, ki so s svojo inventivnostjo »presegali« vsebinske in formalne okvire dotedanje glasbene umetnosti, potem pa med slovenskimi skladatelji najdemo le malo del, ki bi ustrezala tej oznaki. Vzrok za to leži mogoče v funkcionalni vpetosti slovenske glasbe v narodno prebujo, zaradi katere si skladatelj ni smel privoščiti možnosti, da bi ostal nerazumljen, morda v ustvarjalni nemoči in nepripravljenosti skladateljev, da bi se izvili konvencijam časa in stopili na nove poti; mogoče v provincialni družbeni klimi podeželja umirajoče monarhije, ki ni trpela individualnih vizij, kaj šele spodbujala ustvarjalno drznost. Vse to je morda gnalo slovenske skladatelje, da so vedno znova zvesto sledili evropskemu razvoju, a ga sami niso sodeločali. Slovenski samospев 19. stoletja za glas in klavir je bil tipična glasba svojega časa, če pa bi hotel biti »romantičen«, bi moral biti glasba prihajajočega.

SUMMARY

In his article, the author deals with the questionable use of the combination of words 'romantic lied' as a label for Slovene compositional creativity in this genre in the 19th century. To begin with, he draws attention to the inconsistent usage of the terms 'romanticism' and 'romantic', which have been in music history in use for two centuries. For this reason, he bases his observation of the Slovene lied on two different understandings of the term 'romanticism'. The former considers 'romanticism' as a designation of the music written by composers born around 1810, and complemented by the mature works of Carl M. von Weber and Franz Schubert, in which a gradual move from classical balance towards consciously increased expressiveness can be detected. The latter understanding of the term in question originates in the presumption that 'romanticism' covers the whole 19th century, proceeding from the basic aesthetic idea of a 'romantic surplus' that shows itself in exceeding the inner as well as formal boundaries valid in music up to that time.

Combing through Slovene music, the author comes to the conclusion that during the romantic era only a few works came into being in the first sense of the term, i.e. compositions

in which we can find new elements based on endeavours to achieve pronounced expressiveness. Some of Kamilo Mašek's works are of such a nature: (*Toscanische Barcarole*, *Der Winter*, *Where to?*, *Illegitimate mother*), which, however, appear beside traditionally modelled compositions. In the author's opinion, the traits of this repertoire derive from its function within the Slovene national revival movement: simple musical structure of most of these works paved the way for ample performing possibilities and receptiveness of a repertoire that was above all popular at events of politically propagandistic character (1848-1853) or later at bourgeois soirées.

Musical creativity began to flourish both qualitatively well as quantitatively under changed cultural and political conditions after the constitution of 1861 was introduced. So, among the works written between 1861 and 1900, one can observe all those trends typical of other European countries (continuation of the romantic lied tradition, solo songs composed in folklore style, lieder under the influence of the New German School). Nevertheless, the author draws the conclusion that also within this compositional output one cannot spy a 'romantic surplus', since it remains deeply embedded in the currently accepted aesthetic standards and means of expression.