

UDK 78.083.2 Pollini

Ivan Klemenčič
LjubljanaVARIACIJA KOT SKLADATELJSKO NAČELO
FRANCA POLLINIJA

Kakor je bil krog slovenskih skladateljev v obdobju klasicizma razmeroma zelo omejen, širok pa ni bil niti ob upoštevanju tujih ustvarjalcev pri nas, tako se tudi ustvarjalnost v tem času na Slovenskem ne po obsegu ne po kvaliteti ni razmahnila; bila je celo izrazito skromna, tudi v primerjavi z barokom, če ne omenjamo renesanse z Gallusovim pomenom za takratno Evropo in slovensko glasbo na sploh. Ko se v takšnih okoliščinah naša zgodovinska pozornost usmerja k že tako redkim klasicističnim avtorjem in njihovim delom, bo vedno težje obiti prispevek v Ljubljani rojenega Franca (Francesca) Pollinija (1762—1846). Ne le, ker je doslej najmanj poznan, pač pa še posebej zato, ker je bil poleg Mihevčevega in še skromnejšega Babnikovega namenjen tujini in ga je ta tudi sprejela. Veljal je torej evropski glasbi in se znotraj nje še zlasti s klavirsko kompozicijo prodorno uveljavil, čeprav ni bil zanjo ne razvojno in ne umetniško pomemben ter je zato razumljivo že „zdavnaj pozabljen“;¹ največ kar se mu danes pripisuje z rabo klavirskotehničnega prijema (igra „roka v roko“), je zveza med starejšimi mojstri in Lisztom.² Toda takšno evropsko usmerjenost potrjuje še nekaj dejstev. Na skladateljeve visoke ambicije opozarja zaenkrat sicer ne dokumentirani študij glasbe na Dunaju pri Mozartu, ki naj bi mu posvetil prav tako doslej neidentificirani rondo za violino in klavir.³ Številne turneje posebno po italijanskih glasbenih središčih vse do milanske Scale, pa tudi prej v Ljubljani, so uveljavile Pollinijev pianistični in pevski sloves. Nadaljevanje kariere mu je prineslo ugled klavirskega pedagoga na konservatoriju v Milanu, kjer se je ustalil v zadnjem desetletju 18. stoletja po začasnem bivanju v Parizu. Tu je bila v Scali 1801 prazna predstava Pollinijev kantate *Il trionfo della pace*.⁴ Njegove takrat iskane skladbe so sprejemali v natis po Evropi od Pariza in Züricha do Dunaja in Leipziga ter seveda pri milanskem Ricordiju. Ne nazadnje značilno za uspešno življenjsko pot te prodorne osebnosti je bilo v nastopajoči starosti prijateljstvo z Vincenzom Bellinijem, ki mu je v zahvalo za požrtvovalno skrb v boleznih posvetil svojo opero *Mesečnica*.⁵

¹ W. Georgii, *Klaviermusik*, 2. izd., Zürich, Freiburg 1950, 476 in 586 (3. izd. 1956, 272).

² *Op. cit.*, 476.

³ Zveze z Mozartom navaja F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Fétis), 2. izd., Paris 1875—1963, tome VII, 91.

⁴ Fétis, *ib.*

⁵ Prim. *La Musica*, *Enciclopedia storica*, Torino 1966, I, geslo Bellini, 458.

Tako že omenjeni razlogi spričo stanja v takratni slovenski glasbi in Pollinijeve uveljavljene evropskosti nedvomno utemeljujejo ukvarjanje s tem rojakom tudi ne glede na to ali v svojem kozmopolitskem času kot Italijan izpričuje primesi slovenske krvi ali ne. Seveda se nepopolna vednost o Polliniju zgošča v določna pričakovanja o njegovi skladateljski usmejenosti, o tem kakšne so bile njegove ambicije in zmožnosti. Takšno mnenje se je še ne dolgo potrdilo pri obravnavi njegovih sonat⁶ kot najboljšem preskusnem kamnu. Pokazalo se je, da je zlasti nova pridobitev klasicizma, sonatna izpeljava, s svojo dinamiko, dramatiko, novo vsebinsko tehtnostjo ter povezanostjo s celoto ostala skladatelju dokaj tuja, da je bila večidel skromno in šibko izrabljena ali da se ji je skladatelj celo izognil, pri čemer se je raje zatekel k variaciji in njeni statičnosti. S tem se je odprlo že kar osrednje vprašanje skladateljske osebnosti, ki se ni oprijela in se ni mogla oprijeti s klasicizmom široko uvedene iznajdljivosti tematičnega oziroma motivičnega dela in odtod izhajajoče vsebinske individualnosti in izvirnosti, ker zanjo ni imela zadostne osebnostne podlage. Ker je bilo tako in ker je bilo skladatelju pasivnejše načelo variiranja estetsko bližje, kakor je bilo že z manj napora dosegljivo, ne preseneča, da se je Pollini kmalu odpovedal sonati, poleg variacij pa oklepал tudi svobodnejših oblik, ki temeljijo na svobodnejše pojmovanem načelu variiranja, torej del kot so fantazije, capricii ipd. s parafraziranjem opernih spevov.

Takšno usmeritev s širokim sprejemanjem variacijskega načela pa podpirata še dve temeljni skladateljevi artistični potezi. Zlasti načelo variiranja najizdatneje omogoča gojenje, razvijanje in poudarjanje spevnosti, kantilene, te osrednje vrednote Pollinijeve glasbe, ki jo je prinesel iz opernega sveta in najvišje dvignil v inštrumentalu. V svoji zbirki *Tre suonate per clavicembalo*, op. 26 iz 1812, jo je celo izrecno poudaril v „posebni opombi“ uvoda, trdeč, „da je duša glasbe petje“, da mora „zato načelo petja prevladovati in se odlikovati“ tudi v klavirski glasbi in terjati tu prav tako izvajalčevo „poglavitno“ pozornost. Ne more nadalje presenečati, da ga je takšno pojmovanje spevnosti pripeljalo neposredno do samospeva, ki zavzema vidno mesto ob klavirskih skladbah in seveda ob kantati do opere kot najzgodnejše izpričane oblike bel canta pri Polliniju. Po drugi strani se je še posebno po profesuri na konservatoriju oklenil tehničnih vprašanj že vsaj štiri desetletja vedno bolj uveljavljajočega se klavirja s klavirci (hammerklavier) od virtuoznosti do etudnih potreb novega glasbila. Pozornost do njegovih novih možnosti in spretnosti zanj so se s tem, ko so ga naravno pripeljali do klavirske šole, do etude in še do toccate lahko primerno uresničile v variaciji, kar ne opozarja le na skladateljeve ožje poklicne marveč prav tako konstantne pianistične interese. Takšen Pollinijev odnos in pričakovanja v zvezi z glasbeno umetnostjo kažejo nedvomno, da ne gre za uresničevanje skladateljske osebnosti, ki bi ji šlo v prvi vrsti in pretežno za umetniško resnico in njeno celovitost, in z njo za prepričljivost izpovedi, kot jo zasledimo pri njegovih sodobnikih Beethovnu, Mozartu, zlasti še poznem, pa tudi pri kakšnem Clementiju, Ladislavu Dusfku idr. Pollini je bolj enostranski in kompozicijsko vnaprej omejen, je bolj na površju s prevladujočo estetiko spevnega in problematiko klavirskotehničnega; njegove zahteve v umetniškem smislu torej niso najvišje umetništvo, podrejanje delnega in drugotnega čisti glasbeni ideji, pri čemer mu odpira načelo variacije tisto realno možnost, s katero se skladateljsko formira in osmisli.

To pomeni največ in večidel soliden umetniški nivo z razvidno muzikalnostjo ter s trdnim obvladovanjem kompozicijskega metiera, ki ga uvršča v množico povprečnih ter danes za Evropo nezanimivih skladateljev. Podatek o evidentiranih 14 variacijah, od katerih jih je 9 na voljo za študij, kaže, da ga je ta kompozicijska oblika kot prevla-

⁶ K. Bedina, *Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija*, Muzikološki zbornik 18/1982.

dujoča spremljala skozi vse skladateljsko delo.⁷ O tem časovnem zaporedju sklepamo sicer posredno in delno na podlagi notnih izdaj, saj sta nam Pollinijeva ustvarjalna in življenjska pot poznana močno pomanjkljivo. Toda verjetno na začetek med devetimi sodijo po zasnovi zgodnejše *Variations / pour / le piano-forte* [I–II]. Ker so bile izdane v dveh zvezkih na Dunaju, sodi objava najbrž že v čas po skladateljevi vrnitvi s Pariza, kjer je v letih po 1801 in vsekakor preden je postal profesor na milanskem konservatoriju 1809 objavil dve zbirki sonat⁸ in najverjetneje tudi pred ustanovitvijo Ricordija 1808, pri katerem je pozneje razumljivo največ objavljaj; glede na podatke o delovanju dunajske založbe variacij nedvomno ni izdal med študijem na Dunaju, temveč verjetno nekako sredi prvega desetletja 19. stoletja, čeprav bi lahko nastale tudi ob njem ali verjetneje po njem še v 18. stoletju, vsekakor pa neposredno pred izdajo.⁹ V tem najzgodnejšem možnem času bi namreč lahko spoznal v prvih variacijah uporabljeno temo iz Mozartove opere Figarova svatba, ki s praizvedbo maja 1786 na Dunaju postavlja najzgodnejšo mejo nastanka variacij.¹⁰ Kakorkoli že, znaten napredek in že prvih vrh pomenijo *Variations & rondeaux / pour le piano forte* [III] in tudi ne glede na možen manjši časovni interval od nastanka predhodnih variacij ambicioznejše zastavljeno delo s širino zasnove in kompozicijskotehnično diferenciranostjo. Kaže, da je moral biti Pollini takrat že uveljavljen skladatelj, saj so variacije izšle v zbirki züriške založbe Nägeli Répertoire des clavecénistes (z zaporedno številko 13), v kateri so začeni z letom 1803 natisnili tudi 3 Beethovnovne sonate op. 31, dela Clementija in še desetih drugih skladateljev;¹¹ izid tudi teh variacij brez opusne številke je torej mogoče omejiti v razdobje od začetka izdajanja omenjene zbirke čembalistov do verjetno najpozneje 1808, ko se je Pollini odločil za Ricordija, pri katerem je v drugo izdajo svoje

⁷ Prim. skladbe v Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, ki je pridobil kserografirane kopije iz dunajskih knjižnic Gesellschaft der Musikfreunde in glasbene zbirke avstrijske nacionalke (1978) ter iz biblioteke konservatorija Giuseppe Verdi v Milanu (1982). Iz teh nahajališč hrani 57 enot, kar znaša približno dve tretjini znanega Pollinijevega opusa. O preostali tretjini prim. bibliografske podatke v člankih o Polliniju v leksiki; zlasti Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel (itd.), Bd 10, 1962, 1426–27 (D. Cvetko) in še New Grove Dictionary of Music and Musicians (New Grove), London (itd.) 1980, vol 15, 48 (D., Cvetko), nadalje R. Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon, Graz 1959, Bd 8, 13–14, Fétis, ib. ter še F. Pazdírek, Universal-Handbuch der Musikliteratur, Hilversum 1967, vol IX, 440–441. D. Cvetko je sestavil omenjeno bibliografijo v MGG, na katero se opira še druga leksika, po študiju gradiva na Dunaju in zlasti v knjižnici milanskega konservatorija (1958).

⁸ Fétis, ib.

⁹ Na obeh zvezkih navedena založba Bureau d'arts et d'industrie, še bolj znana založnica del pomembnih skladateljev z imenom Kunst und Industrie-Comptoir, je delovala med 1801 in 1823 (prim. New Grove, vol 10, 309); po založniških številkah 126 in 127 Pollinijevih variacij bi šlo lahko za izdajo v letih po začetku njenega delovanja (še s precej tiskarskimi napakami) in do ustanovitve Ricordija. To sklepanje se ujema s prakso, da Pollini zlasti v zgodnejših delih ni navajal številke opusov in da zasledimo vsaj po razpoložljivem gradivu zelo pogosto označbo na izdajah njegovih del „socio onorario del r. conservatorio di musica di Milano“ šele od leta 1812 dalje (v Tre suonate per clavicembalo op. 26).

¹⁰ Prim. L. von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts, 4. izd., Leipzig 1958, 615–25. Ker ne poznamo točnejšega časa Pollinijevega domnevnega študija pri Mozartu (Fétis, ib.), je še manjša verjetnost, da bi temo spoznal že med nastajanjem opere od oktobra 1785, dasiravno se ta zveza ponuja vsaj kot domneva.

¹¹ Gl. Nägeli, Hans Georg v New Grove, vol 13, 15.

klavirske šole Metodo pel clavicembalo iz 1812 vključil tudi te variacije.¹² Glede na zasnovo naj bi nastale najverjetneje neposredno pred natisom nekako v sredi prvega desetletja 19. stoletja.

V primerjavi z njimi kažejo naslednji trije variacijski cikli s skromnejšim kompozicijskim stavkom na zgodnejši nastanek, vsekakor pa vsaj na manjše skladateljeve ambicije, čeprav so vsi izšli v prvi polovici drugega desetletja preteklega stoletja, prva dva že pri Ricordiju. Zlasti *Variazioni / per clavicembalo / sopra la prima contradanza del ballo / Il noce di benevento* [IV], kjer je Pollini prvič v tej zvrsti naveden kot „socio onorario“ milanskega konservatorija, se odmikajo doseženi ravni z ožjim konceptom, pa tudi opirajo na uporabo prvih etudnih prijemov. Označitev glasbila je v skladu s takratno nedosledno rabo, saj ustreza kompozicijska tehnika kot vselej pri Polliniju klavirju s klavirci. Še preprostejša je kompozicijska zasnova *Variazioni / per il forte-piano* [V] z opusno številko 10, ki je kot predhodna skladba posvečena po enemu članu rodbine de Carli. Če bi to kompozicijsko dejstvo opozarjalo na najzgodnejši nastanek med obravnavanimi tremi, so bile vsekakor izdane leto ali dve za predhodnimi in torej vzporedno s poznejšimi novonastalimi.¹³ Variacije op. 13 *Variations / pour le piano forte / sur un air d'un ballet / executé par / M^r. et M^{de}. Coralli et M^{elle}. Conti / avec un rondo* [VI] v izdaji milanske založbe Artaria so bile objavljene najverjetneje kmalu za op. 10, kakor so najverjetneje tudi nastale nedolgo za njimi, kar je mogoče sklepati ob opusnih številkah po nekoliko širših klavirskih prijemih.

V zadnjih treh variacijah smemo celo manj kot o slogovnem razvoju govoriti o klavirskotekničnem napredku, ki dobiva v predzadnjem variacijskem opusu še izrazitejšo etudno osnovo, v zadnjem pa se s poenostavljenostjo dosežene zrelosti čisti v izrazite in uspele klavirske prijeme. Vendar v sklepni Toccati ne gre prezreti formalizmov do preobitju figur zaključevanja ter v vmesnem Finalu polnilnih sekvenc zgolj z eleganco in lahkotno zvočnostjo. Gre za širše obdobje postopnega zaključevanja evropskega poznega klasicizma in postopen razvoj zgodnje romantike, saj je opus 41, *Introductione*

¹² Ker ni omenjene klavirske šole v zbirki Pollinijevih skladb v Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, sklepamo o tem posredno po dveh faksimilih, začetkih teme in 4 variacije, ki ju je objavil D. Cvetko v Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem, II, Ljubljana 1959, 265 in 272 d s pripisom, da sta fragmenta iz Metodo pel clavicembalo; faksimile naslovne strani Metodo pel clavicembalo na str. 272 c (prav tako iz knjižnice milanskega konservatorija) je po navedbi trenutnega sedeža založbe v impresumu lahko iz izdaje med leti 1828–40, po stilizaciji naslova brez sprememb le kot ponatis izdaje iz 1812. Če je torej prišlo do objave v Metodo, zaenkrat ne vemo ali gre za objavo izbora ali celote, kar je bilo morda v besedilu podrobneje utemeljeno.

¹³ Te variacije (IV) so bile objavljene pri Ricordiju z edicijsko številko 119, naslednje op. 10 s številko 152 in že z oznako novega sedeža založbe Contrada de S^{ta} Margherita al N^o 1065. Pri sklepanju o letnici izdaje tudi naslednjih del se je najbolje opirati na oba podatka (prim. geslo Ricordi v New Grove, vol 15, 851–52): Založba je izdajala v prvem desetletju povprečno po 30 publikacij letno, v drugem povprečno okoli 300. Od 1812 (mogoče avgusta) se je preselila v Contrado di S^{ta} Margherita št. 1065, od zime 1815–16 je navajala na edicijah spet novi sedež v isti ulici na št. 1118, od okoli 1824 je navajala na svojih publikacijah še lokacijo trgovine „dirimpetto all' I. R. Teatro alla Scala“ št. 1148, medtem ko se je 1828 iz št. 1118 preselila v via Ciovasso 1635. Svojo podružnico v Firencah je navajala na svojih izdajah od ustanovitve konec 1824 „Ricordi Grua & Co.“, 127 jo je preimenovala v „Ricordi Pozzi & Co.“, naslednje leto pa še v „G. Ricordi & Co.“ do preimenovanja ok. 1840 v „G. Ricordi & S. Juhaud“. Glede na navedbo sedeža in preračunavanje edicijskih števil so izšle prve variacije približno v letih 1811–12, op. 10 pa približno v letu 1812 ali še verjetneje naslednje leto. Ker je Pollini izdal svoje sonate op. 26 z zal. številko 115 neposredno za drugo izdajo Metodo pel clavicembalo v letu 1812 kot njen sestavni del (v prvi izdaji 1811 jih še ni), kar se po zal. številkah sklada z izdajami variacij, se s tem potrjuje možnost vzporednih izdaj novonastalih in starejših del.

con variazioni / sopra un tema originale / per / forte piano [VII], ki ga je ugledni „socio onorario“ milanskega konservatorija posvetil „vsem milanskim gospem, diletantkam na tem glasbilu“, iz poznega drugega desetletja, torej nastal najverjetneje neposredno pred izidom, ki ga omejujemo približno v leta 1819–20.¹⁴ Opus 51 *Tema originale / con variazioni / preceduto da breve preludio* [VIII], posvečen „kot potrditev posebnega spoštovanja in prijateljstva“ Alessandru Rolli, prvemu profesorju violine na milanskem konservatoriju in direktorju orkestra v Scali,¹⁵ je izšel ok. 1825.¹⁶ Med 58 štetimi skladateljevimi opusi dokazujejo *Variazioni e toccata / per / piano forte* [IX] z opusno številko 53, izdane 1827¹⁷ in posvečene skladateljevi gojenki, da je ostal zvest svojemu poklicu in tej obliki do razmeroma visoke starosti prek šestdeset let.

Pollinijeve tako izpričane ambicije se dopolnjujejo še s petimi samostojnimi variacijami, za katere navajamo dosegljive podatke v približnem kronološkem zaporedju: *Caprice et variations sur un theme de Viotti*, Leipzig, Breitkopf & Härtel in Paris, Typ. de la Syrenne;¹⁸ *Variations pour deux pianos*;¹⁹ Variacije za harfo in klavir, Milano, Artaria;²⁰ *Introductione e variazioni sul tema del coro degli Sgherri nell’Elisa e Claudio*, op. 47, Ricordi;²¹ *Scherzo, Variationen und Fantasie über ein Originalthema* (H-dur), op. 56, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Variacijski stavki v sonatah Pollinijevo razmerje do variacijske oblike dopolnjujejo po svoje simptomatično. Da med osmimi poznanimi, vsemi za klavir, vsebujejo kar štiri variacije, večidel namesto sonatnih stavkov, potrjuje izhodiščno trditev o skladateljevi moči in nemoči do sonate in njeni bistvenih zahtev.²² V treh primerih gre za zgodnejša dela iz pariških izdaj med 1801 in najpoznejše 1808, v enem za ne dosti poznejšo Ricordijevo iz 1812. V sonati št. 2 v A-duru iz Deux grandes sonates, Paris Typ. de la Syrenne so variacije drugi stavek, po tonaliteti in taktovskem načinu sodeč (A-dur, 6/8 takt) morda nastale po vzoru Mozartove edine sonate z variacijami K. V. 331 iz 1778. Mogoče po tem vzoru se pojavljajo namesto uvodnega sonatnega stavka tako v sonati št. 1 v Es-duru iz Deux sonates et un air varié, Paris, Naderman, v isti zbirki v sonati št. 3 ter iz op. 26 v sonati št. 1 v B-duru. Poleg tega sodita sem še nekoliko poznejši dve variaciji s temo kot drugi stavek Divertimenta pastorale op. 34.

Razne variacijske obdelave zlasti opernih tem v manj vezanih oblikah so glede na to v manjšini, čeprav so nenaključno zgoščene po obdobju sonat vse do konca Pollinijevega ustvarjanja. Z njimi prihaja še določeneje v ospredje osredotočenost na kantileno, pa tudi poenostavljanje z njeno hedonistično samozadostnostjo in formalizmi v uvo-

¹⁴ Glede na Ricordijevo izdajo z navedbo sedeža Contrada si S^a Margherita N^o 1118 gre za čas med 1815–16 do ok. 1824, preračunano po založniški številki za leta ok. 1819–20.

¹⁵ O tem Pollinijevem prijatelju s konservatorija, takrat uglednem violinistu, violinskem pedagogu in tudi skladatelju prim. New. Grove, vol 16, 112. Možno bi bilo, da mu je Rolla, ki je bil nastavljen na milanskem konservatoriju od njegove ustanovitve 1808, pomagal naslednje leto pri imenovanju za profesorja te ustanove.

¹⁶ Poleg Ricordijeve označbe „dirimpetto all’ I.R. Teatro alla Scala“ (od 1824) omejuje edicijo časovno podatek o firenški podružnici „Ricordi Grua e C^o.“ od konca 1824 do 1827, kar se ujema vsaj s približnim preračunom zal. številke 2570, pa tudi z izdajo naslednjih Pollinijevih variacij.

¹⁷ O letnici natisa sklepamo po navedbi v impresumu „Firenze presso Ricordi, Pozzi e C.“.

¹⁸ Navedba po MGG, ib. Izdaja v Parizu in mogoče tudi nastajanje Viottijevega opusa do začetka 19. stoletja bi kazalo na zgodnejšo objavo med 1801–08 (ne glede na to, da je Pollini objavil tudi svoja pozna opusa 50 in 56 pri omenjeni leipziški založbi).

¹⁹ Navedba po Fétisu, ib.

²⁰ Po MGG, ib.

²¹ Te in naslednje variacije navaja F. Pazdírek, ib., samo naslednje tudi MGG, ib.

²² Prim. tudi K. Bedina, op. cit., 51 in analitični del.

dih, prehodih ter sklepah med kantabilnimi in tehničnimi deli. V to zvrst sodita *Capricia* op. 28 in 29 po kavatini iz melodrame Giuseppeja Mosce *I pretendenti delusi* ter po kavatini iz Rossinijeve opere *La Pietra del Paragone*; nadalje štiri fantazije, tri z opusnimi številkami 32, 40 in 58, po duetu iz opere *L'Agnese Ferdinanda* Paëra, ki mu je skladba tudi posvečena, po različnih motivih iz Rossinijeve opere *La gazza ladra* in po arieti Giuseppeja Dasauerja; in končno še nekakšne variacije *Melodie armonische e rondo* v izdaji iz 1827 ter pred tem *Scherzo di fantasia* op. 37 po kavatini iz Rossinijevega *Tancreda*.²³ Izbor tematike kaže posebno z upoštevanjem takrat resda popularnih Rossinijevih del nesporno na raven, pa tudi na Pollinijevo slogovno usmerjenost znotraj klasicizma.

Takšna Pollinijeva kompozicijska praksa in njegovo pojmovanje glasbene umetnosti nakazujejo že tudi možnosti sprejemanja in temeljnega razumevanja tedaj nedvomno razvidno izoblikovanih variacijskih načel. Vsekakor je očitno, da muzikalnost in kompozicijska spretnost ne usmerjata Pollinija k preseganju danega in ustvarjanju novih kompozicijskih vrednot, kakor ga ne na splošno k zahtevnemu, temveč največ k sprejemanju in ohranjanju znanega, sicer individualno utemeljenega. Skladatelja tako večidel ne zanimajo možnosti preoblikovanja značaja tematike, njene povsem nove osvetlitve in karakterne poteze, nov izdaz teme, ki postane tako, kot npr. pri Beethovnu po 1800, pa tudi pri J. S. Bachu (*Goldberg variacije*), Schumannu (*Simfonične etude*), Brahmsu ali Regerju že težje razpoznavna.²⁴ Nasprotno mu je blizu načelo, ki ohranja in še stopnjuje njen značaj in jo kot pri Händlu, Haydnu, Mozartu ali Schubertu postavlja z vsako variacijo v drugačno luč, zlasti z ornamentiranjem, s čemer ostajajo teme zlahka razpoznavne. Toda kakor težko govorimo o čistih tipih v razponu med karakternim in formalnim preoblikovanjem tematike, tako tudi Pollini z iskanjem ali privzemanjem variacijskih možnosti, odkrivanjem novih modelov, prijemov in figur zlasti proti koncu variacijskih ciklov odstopa od zastavljenega izhodišča, prehajajoč sem in tja do nasprotnega tipa, kakor po drugi strani svoje izhodišče potrjuje in poudarja vse do vračanja k začetni obliki teme. Se pravi, da izhaja iz ohranjanja forme in s tem danosti harmonske sheme, medtem ko podvrže melodično-ritmični kompleks z diminucijo do najmanjših notnih vrednosti in redko z avgmentacijo vsakršnim postopkom melodičnega opisovanja, okraševanja, kromatiziranja ali vnašanja prijemov inštrumentalno-tehnične narave. Pri tem se bolj ali manj jasno ali sem in tja zabrisano ter oddaljeno usmerja v spevno in ga poudarja, pri čemer so le redki in bežni dramatični kontrasti zgolj privzeta forma in ne vsebinska nuja, medtem ko stopijo že kmalu v ospredje virtuozne in zatem še etudne možnosti variiranja in ob njih vseskozi še druge prednosti novega glasbila s klavirci. Tako se torej skladatelj odmakne od eksaktnosti Mozartovih variacij v svobodnejše in lahko raznovrstnejše postopke, zlasti v temeljni „dolce“ slog, bodisi da sega z njim od muzikalne konsistentnosti in trdnosti tudi v razvlečenost in maniro ali se pri svobodnejši fantazijski obravnavi opernih napevov sooča še s poenostavljanjem in z rutinsko nevsebinskostjo.

Temu variacijskemu načelu, ne torej pomembnosti sporočila in teži izraza, marveč lepoti, spevnosti melodike ter stopnjevanemu klavirskemu stavku se podreja izbira tematike. Prevladujejo počasni tempi (*andante* ipd.), dvodelnost zlasti malih pesemskih oblik (16 taktov), največkrat s ponavljanji, čeprav lahko skladatelj temo poveča z uvo-dom in razširitvijo (*Var. IV*):

²³ Vse notno gradivo v Muzikološkem inštitutu, ib.

²⁴ Prim. W. Georgii, op. cit., 233–34.

	Es-dur							c-mol
	Grave	Allegro	: a : :	medigra	a ₁ : :	b	b ₁ : :	
takti:	20		8	8	8	8	8	8

ali seže v skrajnem primeru do prehodne oblike k tridelnosti (IX):

: a : :	b	a ₁ : :	ali (III):	: a	a ₁ : :	b	a
8	5	8		8	8	8	8

kar implicira velik variacijski cikel. Redke razširitve (8 + 10 v V) ali nepravilnosti, kakor jih poznamo v oblikovni gradnji v malem pri Beethovnu in že pri Mozartu, so pri Polliniju izjemne. Prevladujejo skladateljeve teme, čeprav provenienco redko navaja (VII, VIII), podobno kot pri privzetih temah (IV, VI), dasiravno je lahko med njimi še kakšna neimenovana od drugega avtorja, kakor se izkaže za temo ene začetnih variacij (I). Skladatelj si je tu arieto Kerubina iz Figarove svatbe za variacijsko izhodišče le nekoliko ritmično poenostavil:

1a) Mozart, t. 1-4



1 b) Pollini, I / tema, t. 1-4



Že tako se pri temah, za katere sklepamo, da so Pollinijeve izvirne (npr. v III), sprva kažejo zveze z Mozartom, posebno z osrednjimi variacijami k sonati K. V. 311 v A-duru,

2 Pollini, III / tema, t. 1-4

Andantino

ko se najbrž ne naključno pojavljata isti taktovski način in punktirani ritem,²⁵ čeprav ne z isto iskrivo domiselnostjo.

Morda gre bolj vsakokratnim Pollinijevim ambicijam kot zrelosti opusov pripisati ponekod večji kompozicijski razmah, ki se kaže tudi v obsegu ciklov (od 5, 6, 7 do 8, 9 variacij) in še posebej v dodajanju samostojnejših neoštevilčenih stavkov ter drugih

²⁵ Poleg teme v omenjeni sonati v A-duru (brez punktiranega ritma) prim. še sonato iz op. 26 v B-duru (začetek teme objavljen v razpravi K. Bedine, op. cit., 46).

samostojnih glasbenih oblik. Zadnje samostojne stavke (I/trije stavki, II/en stavek, IV/en stavek) skladatelj širi na rondoje po zgledu sonatnega cikla, tako v op. 13 na rondo z eno temo, v svojih najboljšežnejših variacijah (III) pa po hitrem stavku (Presto) z dvema rondojeoma s po eno in z dvema temama. Upošteva torej načelo stopnjevanja s sprostitvijo ali tudi s tehnično zahtevnostjo virtuozne rešitve s hitrejšimi tempi, kot denimo v zadnjih variacijah (IX) od Finala k obsežni Toccati. Pri tem ga smotrno vodi načelo oddaljevanja od tematike, ki mora ohranjati zanimivost in raznovrstnost kakor tudi povezanost; zato lahko sprva izhaja variacijsko iz teme (prvi rondo v III) ali ji je blizu s tonaliteto in po duhu (drugi rondo v III; Toccata v IX). Variacijski obliki hoče tako dati večji pomen, tehtnost, kot da vidi v tem nekakšno kompenzacijo za sonatno obliko ali da jo hoče z velikim variacijskim ciklom preseči. Širjenje v fleksibilnejšo, bolj organsko obliko še z uvodi ostaja vendarle brez pravega vsebinskega jedra vprašljivo, saj ne preseže glasnosti uvodnega preigravanja (IV), „iskanja tonalitete“ ali tehničnih elementov klavirske igre z nizanjem sekvenc (VII, VIII). Šibkost takšnega Pollinijevega formalizma se z železno logiko pojavlja ob sklepih ciklov ali lahko še posameznih delov, ki so praviloma nefunkcionalno dodani ali neinventivni in razvlečeni, kot bi bili k variaciji prilepljeni, s čemer lahko opozarjajo na nekonsistentnost celote, utemeljene zgolj na vrednotah kantilene.

Tudi kljub takšnim širitvam ciklov načelo kontrasta med posameznimi variacijami in še bolj znotraj njih ni tako razvito kot denimo pri Beethovnu. Kompozicijsko vztraja Pollini domala dosledno v vsakem opusu v istem tonovskem in istem taktovskem načinu, dopuščajoč torej le spremenljivost tempa. Ne kot Beethoven, ki si že v klavirskih variacijah op. 34 z 1802 omogoči z variabilnostjo vseh treh sestavin izrazito in pretežno karakterno preoblikovanje teme. Pollini lahko iz svojega izbranega kompozicijskega izhodišča zlasti izpopolnjuje formalno variacijsko načelo:

3 III/4, t. 9-10 (začetek a₁)

Tako se v navedenem Adagiu con espressione kot pogosto izpoje z melizmatičnim opisovanjem teme, tu še izhajajoč iz tradicije mozartovskih klavirskih adagiov, a vnaša vanj, kot vidimo posebno ob sklepu dvotaktja, že značilnosti operne melizmatike — predhodnice, če že ne zglada Bellinijevega bel canta. Spremlja ga nova norma, vsekakor izdatno če že ne pretirano sprejeta dinamika klavirja. Omogoča mu še plastičnejše razvrščanje ali deljenje melodije teme iz soprana v alt, tenor ali bas, pa tudi podvajanje v različnih kombinacijah (npr. v III/5 v altu in tenorju). S tem lahko temo bodisi hote poudarja skozi vsa variacijo v enem modelu ali jo navaja spremenljivo v več različnih načinih, delno zabrisujoč njeno naravo:

4 a) VII/tema, t. 1-4



4 b) VII/3, t. 1-4

Allegro

V zgornjem primeru sicer uveljavlja nov model s poliritmično obdelavo med desnico in levico, pri čemer naravo treme v prvem dvotaktju karakterno spremeni, medtem ko jo v drugem dvotaktju večidel ohrani. Podobno razmerje uveljavi v drugem stavku periode, se pravi, da se toni v ekspaniranem modelu lahko pojavljajo deljeno ali v melodični ali spremljevalni figuri (t. 1–2), v sopranu ali v altu melodične figure (t. 1, 3–4 in t. 2) in v sopranu že delno svobodnejše reducirani (t. 3). Seveda vzpostavlja skladatelj s tem novo avtonomno gibanje desnice v sozvočnih intervalih in avtonomijo triolskega gibanja v levici, zato so melodični toni teme le identificirani v variiranem gradivu, ne gre pa jih pri izvedbi poudarjati iz celote, kadar so v altu, tenorju ali basu. Tu se nedvomno kaže Pollinijeva svoboda pri obravnavanju teme in oddaljevanju od nje, njegova domiselnost in spretnost ter širina pri obvladovanju kompozicijske tehnike. Kajpada iz svoje metrično tonalne konstante toliko redkeje doseže nov model kot čisti tip karakterne variacije,

5 IX/4, t. 1-2

Allegro

njegova izvirnost in prepričljivost ostajata zlasti znotraj danega.

S tem teži torej bolj k povezovanju muzikalnega gradiva, tudi ko izhaja in gradi iz variirane melodične predhodne ali katere predhodnih variacij (npr. VI/6 in 7, obakrat kromatični postopi v *b*; VII/8 in 3, obakrat sopran v t. 1). Pri tem se ob pretežno homofonskih le redko opira na polifonska načela, večidel na imitiranje, raznovrstnost tematičnih obdelav pa vpeljuje tudi v spremljavo od uporabe albertijevih basov, vsakršnih akordičnih in lestvičnih pasaž do znanega evociranja lovskih rogov, upoštevanja oktav

in akordov, obojih tudi razloženih ipd. Kot sodoben skladatelj je ob tem nenehno pozoren na možnosti klavirja s klavirci, ki po 1770 odločilneje zamenjuje čembalo, se pravi z leseno konstrukcijo in še manj žlahtnim ter klasicistično nepojočim tonom, a se bo v dvajsetih letih 19. stoletja, torej že ob izteku Pollinijevega ustvarjanja, z vsemi izboljšavami razvil v danes znani tip glasbila. Poleg izobilja dinamičnih sprememb skladatelj izdatno izrablja njegov povečani tonski obseg v nižine in višine (do f⁴), artikulacijske zmožnosti, zlasti z etudno igro legato in staccato (prim. kontrastiranje med legato in staccato v IV/3; v VII/4 predpisuje prima volta legato, seconda volta „come è accento”, tj. deloma staccato; v VII/7 predpisuje pri ponovitvi variacije namesto forte kombinirano spremembo pianissimo in oktavo višje). Pobudnost in širjenje tehničnih možnosti ob večji gibčnosti novega glasbila mu gre zlasti pozneje. Poleg dotlej že uveljavljenih prijemov s križanjem rok uvaja spremljavo v isto roko skupaj z melodijo in še posebej pri tem deli spremljavo v notranjem glasu med obe roki, kar je sprejela razvita romantika:

6 VIII/1, t.1

tr legato
mf [l.r.] ten. ten.

Tudi v variacijah je nekaj zgledov že omenjene igre roke v roko prvič po Rameauju in J. S. Bachu ter pred Lisztom:

7 VII/8, t.3-4

V zadnjih opusih, zlasti 41 in 51, se vse bolj uveljavlja etudni značaj, obvladovanje vsakršnih spretnosti roke (npr. VIII/1, gl. tudi gl. primer 6):

8 VIII/6, t.3-4

f dim. ritard

Hitrejšje tempe spremljajo že od prej znani virtuozi in koncertantni prijemi (III) vse do navajanja solistične kadence (IX/6), pa tudi uporaba polnejšega klavirskega stavka. Kot dokazuje Pollinijev uvod v *Uno de' trentadue esercizi per clavicembalo, tutti in forma di toccata*, torej v opus 42 iz okoli 1820, ki je nenaključno posvečen Giacomu Meyerbeeru „dal suo amico“,²⁶ mu je vsekakor šlo za izvirnost v tej smeri. Razvidnejšo predstavitev melodije ob vsakršnih gostejših spremljevalnih figurah v tej etudi na treh notnih črtovjih je v tem besedilu utemeljil in prikazal kot svoj izvirni poskus, mogoče tudi ne da bi vedel, da je to obliko zapisa uporabil pred njim abbé Vogler;²⁷ tu je torej videl svoje možnosti, čeprav bi šla že takšnemu hipotetičnemu prispevku k razvoju evropske glasbe ali vsaj stiku z njim relativna vrednost.

Dasiravno torej na obrobju evropskih problemov in v tej luči, a tudi zunaj drugo-razredne salonskosti je Pollini v nekaj desetletjih ustvaril značilen opus in v njem in skozi variacijo utemeljil nedvomen razvoj. Izhajal je iz razvitega durmolovskega sistema s poudarkom na duru in njegovi stopnjujoči jasnosti, čeprav je samo harmonijo redko variacijsko poudarjal (npr. III/6 z odstopi na stranske stopnje). Če mu v primerjavi z Beethovnom manjka zlasti bogastvo modulacije in harmonske izpeljave, se je s pojmovanjem raznovrstno uporabljene ritmike skupaj s tematiko že odmaknil od Mozarta. Njegova melodika, ki jo je gojil kot najbolj zgovorno in osrednjo sestavino in ki ga določa sprva še v svoji rokokojški igrivosti, lahkotnosti, okrašenosti, še z uporabo manheimskih zadržkov, tj. z zgodnjeklasicističnimi nastavki, postaja postopno tehtnejša in bolj umirjena, zrela, poenostavljena z bolj poudarjeno spevnostjo tudi pod vplivi opere, medtem ko se že v drugi polovici dvajsetih let 19. stoletja poznoklasicistično čustveno napne:

9 IX / 7, t. 18-19

Mano Sin. Mano Drit.

f *dim.* *p* *f* *dim.*

V tem se kaže razvoj proti Schubertu in zgodnji romantiki. Z obema obravnavanima elementoma, s spevnostjo in klavirskotehnično izpopolnjenostjo teži Pollini že v novo dobo, zlasti v zgodnjo romantiko, ki pa je večidel ne dosega zaradi vztrajanja pri objektivnosti izražanja; ostaja torej pretežno v razponu od značilnosti zgodnjega do poznega klasicizma. Tako ga njegova po duhovnem dosegu skromnejša, a muzikalno

²⁶ Pollini se je moral seznaniti z Meyerbeerom med njegovim gostovanjem in bivanjem v Italiji v desetletju od 1816 (prim. New Grove, vol 12, 247 in 254). Tam je Meyerbeer zaslovel v salonih kot pianistični virtuoz, v nekaj italijanskih mestih pa so izvedli njegove opere – torej še preden je postal slaven v tridesetih letih v Parizu kot operni skladatelj. Če ne prej bi se lahko srečala s Pollinijem ob premieri Meyerbeerove melodrame *Margherita d'Anjou* v milanski Scali 14. novembra 1820.

²⁷ O avtorstvu prim. W. Georgii, op. cit., 476. Ker je Meyerbeer študiral klavir pri Voglerju (1810–11), je verjetno poznal Voglerjevo notacijo na treh sistemih, zato bi lahko z njo seznanil Pollinija ali mu dal pobudo za njegovo lastno utemeljitev zapisa, če že ni ta nastal povsem samostojno od Voglerjevega.

solidna in v variacijskih okvirih tehnično obvladana glasba uvršča med najpomembnejše sicer redke v obdobju klasicizma na Slovenskem ali v emigraciji delujoče skladatelje. Ker mu gre muzikalno prednost pred Jurijem Mihevcom, virtuozom in sprva slovenskim modnim „skladateljem lažjih del“,²⁸ sicer avtorjem razvite tehnike, a manjših vsebinskih zahtev, mu med njimi odreja mesto resda relativne vrednosti mednarodno najbolj uveljavljenega in obenem tudi pomembnega glasbenika.

SUMMARY

Ljubljana-born composer Franc (Francesco) Pollini (1762–1846), later active in Milan, Italy, was that member of Slovenia's musical emigration in the period of classicism who achieved greatest international recognition. Though of little consequence to Europe from developmental and artistic points of view and, understandably, long forgotten nowadays, Pollini made a successful career while he was still alive primarily as a composer of piano pieces that got to be printed in a number of Europe's musical centres. His European cosmopolitanism and ambitions, both indirectly evidenced by his allegedly taking lessons with Mozart (who supposedly dedicated his rondo for violin and piano to Pollini), by his career as a singer and pianist in many Italy's musical centres, by his acceptance of the post of „professor“ at the conservatory of Milan, as well as by his friendship with Bellini, found a specific expression in his creative production. His early sonatas manifest symptomatic moderation in the developments of sonata movements, or even the replacement of these by variations. This opens a central question of a composer's personality that failed to adopt the principle of thematic work, i.e. the dynamics, individuality and originality in its development, owing to a lack of the right personality traits for it. No wonder Pollini soon gave up sonata to adopt the passive principle of variation closer to his aesthetic views (producing a total of 14 cycles of variations, 9 of which were available for the purpose of this analysis), and, besides writing 4 variation movements in his sonatas, went on to indulge in free variational forms of paraphrasing opera airs (capriccios, phantasies, etc.). These forms best enabled Pollini to cultivate and give stress to melodiousness, cantilena, which he borrowed from the world of opera (also as the author of two operatic pieces and, besides a cantata, a number of lieder) and brought it to its highest in its instrumental execution. Additionally, especially after a year as a teacher (1809) and besides indulging in virtuosity, he would busy himself with the exercise needs of the new pianoforte (Hammerklavier), elaborating them in variation as well. It follows, then, he did not aspire to artistry at its best, devoting himself perhaps to the force of expression by subjecting the partial and secondary to the pure musical idea, with the principle of variation offering him most real opportunities to form and realize himself as a composer.

The analysis of his works testified to the above suggested ambitions and abilities of Pollini's, as well as to a sound artistic level with clear musicality and a thorough mastery of the compositional metier. Pollini remains safely within the bounds of the formal type of variation, although proceeding to depart from the exemplary Mozart-type variation to the melodious „dolce“ style of his own. In his search for and adop-

²⁸ Fëtis, op. cit.

tion of new possibilities of variation, discovering ever new models of it, he will occasionally depart from his fundamental position to switch over to the character type of variation. While maintaining the form (of the same metre and mode, only with the variability of tempo, along with moderate modulation and harmonic elaboration) and the given harmonic scheme, Pollini thus makes variations of the melody-rhythm complex by diminution and, not so often, augmentation. On the other hand, he will partly endeavour to expand his cycles of variations by way of introductions and, above all, added movements, rondos, etc., probably in order to enhance the significance of this form, or even to make compensations for the sonata cycle in this way. In doing this, he sometimes succumbs to the formalism of rather inconsistent introductions or non-functional conclusions which only act as more or less convincing complements to the two central features, namely centilena and the piano-technique complex of problems. In the latter, Pollini is well aware of the greater flexibility and assets of the new piano-forte with hammers, namely dynamics, greater tone compass, and articulation potentials. So, for instance, after Rameau and J.S. Bach and before Liszt (W. Georgii), he was the first to employ some cases of playing one hand into another, or to introduce accompaniment into the same hand as that of the melody, dividing the accompaniment between the two hands in the inner voice.

Although remaining on the margin of Europe's musical happenings while at the same time never stooping down to some second-class salon music, Pollini laid the foundations of an undisputed step forward through his use of variation in the decades until the end of 1820's. Mostly thanks to his melodiousness (also under the influence of opera) and perfection of piano technique, he pressed forward to the forthcoming period. Nevertheless, his insistence on the objectivity of expression reveals his predominant position as still ranging from one typical of early to one typical of late classicism.