

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1979

ZVEZEK-VOLUME XV

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board
Urednik — Editor: Dragotin Cvetko
Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta — PZE za
muzikologijo, Aškerčeva 12 Ljubljana

Izdala — Edited by: Pedagoško znanstvena enota za muzikologijo filozofske
fakultete

VSEBINA — CONTENTS

Andrej Rijavec: K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe — Notes towards the Slovene-ness of Slovene Instrumental Music	5
Ladislav Šaban: Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj — Slovene Organ Builders in Croatia	13
Andrew D. McCredie: Handlungsballet, Melodrama und die musikdramatischen Musikformen des Sturm und Drangs und des Weimarschen Klassizismus — Ballet d'action, melodrama in mešane glasbenodramatske oblike v času »viharništv« in weimarskega klasicizma	
Hellmut Federhofer: Franz Schubert und die Tradition — Franz Schubert in tradicija	62
Monika Kartin-Duh: Nekatere značilnosti samospevov Antona Lajovca — Some Characteristics of Anton Lajovic's Lieder	71
Katarina Bedina: Klavirska sonata Franca Šturma — Franc Šturm's Piano Sonata	78
Milena Židanik: Scenska glasba Demetrija Žebreta — The Incidental Music of Demetrij Žebre	89
Jelena Milojković-Djurić: Das Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester von Ljubica Marić — Bizantinski koncert za klavir in orkester Ljubice Marić	102
Disertacije — Dissertations	108
Imensko kazalo — Index	111

UDK 785 (497.12)

K VPRAŠANJU SLOVENSKOSTI SLOVENSKE INSTRUMENTALNE
GLASBE

Andrej R i j a v e c (Ljubljana)

Pričujoče pisanje se zdi dvojno simptomatično. Tako glede same teme kot zavoljo načina, s katerim se pristopa k njeni osvetlitvi, čeprav se tako tema kot način njene obdelave medsebojno pogojujeta in dopolnjujeta. V znanosti je ponavadi pač tako, da predmet raziskave narekuje pristop in ne obratno, ker lahko sicer vodi v toge ali vsaj neprimerne rešitve. Navzlic temu bi kazalo omenjeno simptomatičnost nekoliko razložiti.

Lahko bi se pojavil očitek, da vprašanje nacionalnih potez in to še povrh v instrumentalni glasbi pač ni znanstveno, muzikološko vprašanje in da si zato ni obetati »ustreznih« rezultatov. Ne glede na problem »ustreznosti«, ki celo v najbolj eksaktnih vedah ne vodi do dokončnosti, se zdi tako gledanje napačno. Na eni strani nagiblje k pozitivizmu, na drugi pa si neutemeljeno prilašča pravico razsoje, s kakšnimi problemi bi se znanost smela ukvarjati, ko je na dlani, da praktično ni vprašanja, ki bi ne moglo biti tudi znanstveno. Drugo je seveda vprašanje, ali lahko določena znanost v okviru svojih tradicionalnih prijemov celovito odgovori na zastavljena vprašanja. A dokler so le-ta tu, ne smejo predstavljati tabuja, pa čeprav je že vnaprej zavoljo narave teme jasno, da jih ni možno dokončno, vsestransko empirično in racionalno raziskati, se pravi »rešiti brez ostanka«.¹

Kar zadeva način pisanja, za katerega si avtor nikakor ne domišlja, da se mu je posrečil, je treba reči, da mu je bilo pri iskanju primerne pristopa v vzpodbudni koincidenzi v korist Janka Kosa razmišljanje v razpravi »Esej in Slovenci«, ko za preteklost in sedanjost ugotavlja »neslovenskost« tega načina, oziroma točneje, forme takega besedovanja, in med drugim pravi: »...za bistveno rast eseja manjkajo v dobršni meri primerni pogoji, med njimi zlasti na vse strani sproščena, razmahnjena in razvita osebnostna subjektivnost, ki je gotova sama v sebi, tako da se ji ni potrebno ves čas preveč krčevito oklepiti te ali one dogmatike, strogo določene ideologije, filozofskih sistemov in sistematične znanstvenosti; skratka, ki lahko o svojih temah razmišlja iz neposrednjega doživetja, vpogleda in izkušnje... pa tudi ne tako, da bi neprestano poučevala in vzgajala bralca ali pa se polemično borila z nasprotniki za svoj vnaprej zastavljeni prav«.² Se pravi, da se pravzaprav z izrazito »neslovenskim« pristopom lotevamo tematike, katere opredelitev naj bi v svojem rezultatu navrgla vsaj nekaj slovenskosti. Zdi se namreč, da bi tradicional-

¹ Supičić I., *Estetika evropske glazbe*, Zagreb 1978, 107.

² Prim. *Sodobnost*, XXVII/1979, št. 1, 49.

no »slovenski« pristop, pri čemer v tem primeru prepuščam bralcu semantično razlago epiteta »slovenski«, ne vodil niti v bližino vprašanja. Kritika slovenskih značajskih potez? Morda. Kar pa vsekakor upravičuje domnevo, da bo izbrana »contradictio in adiecto« vsaj malo načela problem, ki je še tako prisoten v našem in tujem razmišljanju o slovenskem instrumentalu.

Doslej sta o vprašanju nacionalnega v nakazanem smislu pri nas pisala med drugimi predvsem Borut Loparnik³ in podpisani.⁴ Medtem ko je prvi sicer povezal svoje razglabljanje na navidezno »dostopnejši« vokal, a pri tem iskal izvenglasbene nacionalne komponente, ki in kakor naj bi odsevale iz zborovskega opusa Marijana Lipovška, so drugega zanimali vzvodi, ki nacionalno v evropski glasbeni kulturi »povišujejo« na raven internacionalnega. Tokrat je tema glasbeno konkretnejša in zato tudi racionalno abstraktnejša, vsekakor težja, kot so jo na povedno razložljivejših področjih umetnosti nekateri pisci bleščeče zastavili in temu primerno tudi rešili.⁵

Neposredne pobude za sestavek so se nabirale že dobro desetletje: od inozemskih poročil s koncertnih prireditev ob Desetem kongresu Mednarodnega muzikološkega društva (Ljubljana 1967), v katerih med drugim beremo, da je na koncertu Društva slovenskih skladateljev tega poročevalca prevzel »muzikantski element« izvajanih sodobnih del, drugi da je zopet v njih videl oziroma slišal »mediteransko-slovansko varianto avantgardizma«,⁶ do drobcev iz slovenske glasbene preteklosti, ki beležijo, da je barva znamenitega liričnega tenorja Josipa Rijavca pripadala »nebu južno od Alp«,⁷ ali na primer, da je bil »Jenko skoraj avtodidakt« in »zato tako izklesano slovenski«. ⁸ In tako dalje in tako naprej. Primerov veliko, ki včasih nepremišljeno, a največkrat intuitivno pravilno potrjujejo trditev, da »određena glazba... može označavati ili izražavati neke izvanmuzičke sadržaje, pa se prema tome može smatrati označujućom, ili čak ekspresivnom, i to ako se pri slušanju ta glazba može percipirati ne samo kao glazba nego i doživjeti opravdano povezujući njezin muzički sadržaj s nekim izvanmuzičkim značenjima ili sadržajima«, ⁹ oziroma, po besedah Leonarda B. Meyerja: »Music may be meaningful because it refers to things outside itself, evoking associations and connotations relative to the world of ideas, sentiments and physical objects«. ¹⁰ Seveda je to samo neobvezen racionalni dodatek sicer imanentno glasbenega doživljanja. In vendar, po obeh poteh — od naslovnih značilnosti do posebnosti tretiranja zvočne fakture — tudi v instrumental prodirajo nekatere poteze, ki odsevajo take, težko dokazljive in še težje racionalno posplošljive kategorije, kakršne so geografske in klimat-

³ *O nacionalnom u Lipovšekovim horskim kompozicijama*, Zvuk 1970/108, 344—351.

⁴ *Notes towards the National and International in Music*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. VII, No. 1 — 1976, 83—87.

⁵ Prim. Pevsner N., *The Englishness of English Art*, Harmondsworth 1976.

⁶ Gl. mapo »Kritike«, Arhiv 10. kongresa Mednarodnega muzikološkega društva, PZE za muzikologijo, Filozofska fakulteta, Ljubljana.

⁷ Koncertni list Slovenske filharmonije, 1969/70, št. 8, 9.

⁸ Špental M., *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*, disertacija, Ljubljana 1979, 42.

⁹ Supičić I., *ib.*, 108.

¹⁰ *Music, the Arts and Ideas*, Chicago — London 1967, 6.

ske značilnosti,¹¹ rasne posebnosti, ki so v polpreteklosti doživele absurdno izpeljavo,¹² »duh« časa in končno, a ne nazadnje, skozi prizmo skladateljske osebnosti projicirane ter bolj ali manj realizirane nacionalne karakteristike — same spremljivke, ki so glede na omejeno prevedljivost glasbenega medija zlasti v instrumentalu še toliko bolj subjektivno interpretativne kot pa objektivno apologetične narave. A ker so nedvomno prisotne, vabijo k soočanju. Morebitno premajhno sistematičnost in premajhno poglobljenost v iskanju ter določanju nacionalnega bo treba pri tem pripisati skicirajočemu pristopu, ki niti more niti hoče biti popoln ali dokončen. Za slednje je vedno prezgodaj.

Kdaj je v evropski glasbi prvič zazvenela slovenska struna, kdaj je verzirani poslušalec prvič postal pozoren na nove, drugačne, ali vsaj v odtenu posebne zemljepisne oziroma nacionalne koordinate zvočno zaznavnega, ne bo nikoli možno dognati. Ali se je to zgodilo že ob Gallusovem motetu *Praeparate corda vestra*, katerega začetek se pokriva s slovensko ljudsko *Šel sem, šel čez gmajnico*? Ali morda ob kakšnem značilnem melodičnem obratu v kateri izmed Ivančičevih simfonij ali divertimentov? Ob Novakovem *Matičku*? Ne more biti nobenega dvoma, da nacionalnih posebnosti ne gre samo enačiti z uporabo slovenskega jezika oziroma, če ostanemo na ožjem instrumentalnem področju, z razmeroma neproblematično dokazljivimi ritmičnimi in harmonskimi značilnostmi ter še bolj zgovornimi potezami melodične dikcije. Pri zastavljenem hotenju gre za nekoliko več; gre pravzaprav za nakazovanje tistih »okrasnih pridevkov«, ki bi jih navkljub prekrivanju s podobno označenimi (občečloveškimi) ter v končni konsekvenci izvenslasbenimi značilnostmi drugih, to je neslovenskih, instrumentalov in torej brez samozvanega, slovenskega »copyrighta« lahko v posameznih konkretnih primerih interpretirali kot verjetni ali vsaj možni odsev določenih nacionalnih potez, ki same po sebi sicer niso dane v samem zvočnem gradivu, ampak so posledica določenega, tako ali drugače, v času in prostoru »slovensko« pogojenega traktamenta.

Glasbeno zgodovino pisje nas uči, da so bili podobno kot pri mnogih drugih evropskih narodih šele z romantiko položeni temelji samostojni slovenski glasbeni kulturi. Barometer slovenskosti je začel dialektično beležiti rast, nihanja in padce obrisov nacionalnega, ki se je polagoma izvijalo iz spon utilitarizma, variante, ki je umetniško in razvojno manj zanimiva. S trojico B. Ipavec-Foerster-Gerbič, zlasti s prvim in to na področju vokala, smo se znova približali ravni sočasnega evropskega glasbenega ustvarjanja. Instrumental je še nekoliko zaostajal. Kljub temu je začel beležiti nekatera vredna dela: briljantni Foersterjevi koncertni parafrazi priljubljenega slovenskega napeva *Po jezeru bliz' Triglava* (1870—74) se je proti koncu stoletja pridružila še, zavoljo svoje zgoščene liričnosti, slovensko značilnejša *Zagorska* (1890—92). In nato — Ipavčeva *Serenada za godalni orkester* (1898), ta postklasicističen in obenem očarljivo lahkoten instrumentalni zapoznelec, katerega žlahtni melodiki ne manjka slovenskih prvin, ta blagohoten odsev čitalniške dobe in njenega samozadovoljnega družabnega življenja! Njen sodobnik — Gerbič — se je instrumentalno odrezal šele pozneje, z *Jugoslovansko rapsodijo* (1907) in *Jugoslovansko balado* (1910) ter *Lovsko simfonijo* (1915), ki ji resnost

¹¹ Szabolcsi B., *Grundzüge einer Musikgeographie*, v: Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest 1959, 292 sl.

¹² Wulf J., *Musik im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, 313 sl.

pristopa v romantičnem žanru sicer povečuje tragiko zapoznelosti, neredkega merila slovenskosti, ki pa na področju čistega instrumentala predstavlja obenem prvo resnejše preseganje malih form, ali z drugimi besedami povedano, preseganje vse predolgo značilne in do samodopovedovanja povzdignjene nalepke o nekakšni slovenski mini-izpovednosti oziroma glasbenoizpovednem vrčkarstvu v smislu »klein, aber fein«.

A medtem so se stvari tudi instrumentalno krepko premaknile; tako v območju umetne glasbe kot na področju njene lahkotnejše posestrime, ki jo ne gre zame-tavati. V mislih imam Viktorja Parmo, ki se je zelo zgodaj vključil v slovenska glasbena prizadevanja: povsod, kjer je služboval — od Kočevja in Kranja, Krškega in Litije do Kamnika in Črnomlja in še kje, je bil glasbeno aktiven, ustanavljal orkestre in najširšim plastem nudil boljšo vedro glasbo. Oboževan od občinstva je rafiniral slovensko muzikalno dušo, vendar ne v smeri avsenikovske vrnitve »k (slovenski?) naravi«, ampak prav obratno, v smeri uglajevanja njenih avtohtonih potez. Resno ustvarjanje je imelo seveda odgovornejše naloge postopnega vzporejanja z evropskim instrumentalom. Anton Lajovic ga je značilno zastavil že s svojo lirično Sanjarijo za klavir (1900), nakar so orkestralna dela od Adagia (1900) dalje, vključno s Pesmijo jeseni (1938), samo še stopnjevala zadržano elegičnost. Caprice (1922) v svojem povelečevanju petdelnega folklornega utripa sicer odstopa od te osnovne čustvene naravnosti, a obenem prinaša nekakšen pastozno impresionističen nadih, ki se zlasti v lirično usmerjenem godalnem zvoku mimo Adamičevih Ljubljanskih akvarelov (1925) vleče skozi mnogotero skladbo Lucija-na Marije Škerjanca tja do Prélude melancolique (1938) kakega Jurija Gregorca daleč v povojni čas — poteza, ki nadživi svojo stilno upravičenost in prehaja že na področje nacionalne posebnosti. Kljub temu je ugotoviti, da je Janka Ravnika trdna povezanost z naravo že pred I. svetovno vojno razslojila nakazano slovensko liričnost, ki s klavirskimi skladbami, kot so Večerna pesem (1911), Moment, Dolcissimo, Čuteči duši (vse 1912), »ne ostaja na ravni skromne idiličnosti ali spodobnega vzhíčenja, kakor je bilo do tedaj, temveč se odpira nasproti veliko globljemu doživljajskemu svetu in jemlje iz njega močno meditativno zamaknjenost, pa tudi vzburljeno strastnost, ki jo oblikuje do izredno napetih dramatičnih vzponov in viškov«. ¹³ Vendar so bili na pohodu novi časi, tako da virtuosno hitri Grand valse caractéristique (1916) in zamišljeno počasni Valse melancolique (1928) že predstavljata pogled nazaj: v prvem primeru s harmonsko zaostrenim koncertantnim zamahom odmikajočega se 19. stoletja, v drugem z nekoliko tmurno naravnanim odmevom na elegantne meščanske čase, ki pa se na Slovenskem niso nikoli v celoti realizirali.

Marij Kogoj je slovenski glasbi razkril ekspresionistično izpovednost, s čimer je samo stopnjeval v njej skrito, latentno bolelost. Znan je njegov izrek: »Glasba ni zunanost in površina, nego je dno«, ki ga je še kako resno pojmoval: pisal je in vedno znova kaj dopisal, delal in dodelaval, trgal se in mučil, da bi se dokopal do tistega, stopnjevano prizadetega izraza, ki bi ga lahko osvobodil in mu prinesel estetsko zadoščenje in človeško olajšanje. Bolečina, ta občéčloveška in obenem slovenska, a v potencirani obliki razmeroma individualizirana kategorija, je prisotna tudi v večini skladateljevih maloštevilnih instrumentalnih del. Kot bolj ali manj zakrita pobuda tiči za takimi skladbami, kot so Piano (1913—21), Andante za

¹³ Lipovšek M., v: *Janko Ravnik, Klavirske skladbe*, Ed. DSS 537.

violino in klavir (1924) in celo Malenkosti (1932) za klavir, ki zgostijo izpoved na še bolj omejen zvočni prostor. Primerjali bi ga lahko s tradicionalnim slovenskim rožnim vrtičkom, a tokrat v introvertiranih fantazmagoričnih barvah — seme, ki bo še desetletja klilo na slovenskih instrumentalnih tleh (Koporc, Ukmar) tja do najmlajših.

V tej in taki konstelaciji se zdi Slavko Osterc s svojim obsežnim in raznovrstnim opusom nekako »neslovenski«, pri čemer moramo glede na izbrano temo obiti najrazličnejše njegove, k polikulturalni evropski enakopravnosti usmerjene, prodorne aktivnosti. Vendar so tudi kompozicije same dovolj zgovorne. Ob jasnem pristopu in trezni urejenosti, ki pritiče skladateljevemu delno neobaročnemu oziroma neoklasicističnemu konceptu, prihajajo na površje doslej neznane, komaj ali vsaj premalo znane poteze slovenskega instrumentala: lahkotna duhovitost, sarkazem, groteska, drznost, širokopoteznost in zavoljo ne vedno obvladljivih načrtov občasna nedodelanost, a pri vsem tem nekakšna jedra mobilnost, ki je zajadrala na svetovna morja in ob kateri se sicer kvalitetna škerjančevska spevnost vedno znova »pravočasno« umakne kataklizmi in umira v svojem zvočnem leporečju, pa naj gre za slednjega simfonije ali komorna dela, koncerte ali vzorne klavirske kompozicije od Sedmih nokturnov (1935) dalje. Kakor da bi Osterc s skladbami, kot so Silhuete za godalni kvartet (1928), Suita za 8 instrumentov (1928), Kvintet za pihala (1932), II. godalni kvartet (1934), Mouvement symphonique (1936), Nonet (1937) in podobne stvaritve, razširil diapazon značajskega slovenskega instrumentala. Vendar je to bolj razširitev v smeri Evropa—Slovenija kot pa obratno, tako da je element tradicionalnejše slovenskosti — od folklornega do liričnega, čemur tudi takšna osebnost, kot je bil Osterc, ni mogla uiti — iskati bodi v izjemah à la Religioso iz Suite za orkester (1929) bodi v nekaterih kompozicijah na pragu skladateljeve prezgodnje smrti, tako na primer v simfonični pesnitvi Mati (1940) ali v Sonati za violončelo in klavir (1941).

Zaradi delnega zamudništva je slovenska instrumentalna glasba dograjevala svojo podobo s tematiko, ki bi bila bolj značilna za 19. stoletje, še pozno v 20. stoletje. Tako smo priča navideznega neskladja: ali, da je zadevni glasbeni jezik glede na drugod preseženo naslovno tematiko že skoraj nekoliko »premoderen«, ali pa, da je ta in taka programska obsejnost že obsoletna in posebnost »Evropo« dohitevajočih kultur. Gre namreč za nekatere zgodnejše kompozicije Matije Bravničarja, kot so Hymnus Slavicus (1931), Kralj Matjaž (1932) ali na primer Plesna burleska (1932), pa vrsta v slovensko zemljo zakoreninjenih simfoničnih pesnitev Blaža Arniča, kot so Ples čarovnic (1936), Pesem planin (1940) in podobno. Ker pa se omenjena tematika bolj ali manj očitno pojavlja vse do najnovejšega časa, kaže, da imamo opraviti s še neizživetim področjem, morda celo s stalnico slovenskega instrumentala. Spomniti je treba samo na Arničeve povojne simfonije in na njegove nadaljnje simfonične pesnitve — Gozdovi pojejo (1945), Povodni mož (1950), Divja jaga (1965), ali na Bravničarjevega Kurenta (1950), Drugo simfonijo in Re (1951) in Tretjo simfonijo-stretto (1958). Pri tem se seveda kaže zavedati dejstva, da so šele s pregonom dur-molovskega občutja lahko prišle do veljave vse ritmične, harmonske in melodične posebnosti folklore posameznih slovenskih pokrajin: ob Pahorjevem začetnem, od Osterca spočetem modernizmu istrska ljudska melodika v Istrijanki (1951), ob Švarovem izhodiščnem evropskem avantgardizmu skladba, kakršna je Sinfonia da camera in modo istriano (1957), ob igrivo-objestnem, muzikantskem imenovalcu Pavla Šivica njegova Medjimurska in kolo za sim-

fonični orkester (1945—46), da niti ne omenjamo slovenske rapsodije za godala Pavla Merkušja Ali sijaj, sijaj, sončece (1977), ki je kot ena najboljših slovenskih skladb svoje vrste v nekoliko priostreni, neobritnovski glasbeni govoricci še pred nedavnim odlično ujela patino slovenske grude, posebno tiste v Benečiji.

Pristna slovenska nota seveda ni dana sama po sebi, če skladatelj »pade v folkloro«, ampak s tem, če črpa »glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti«; »ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno slovenskem«, je januarja 1939 pisal Slavko Osterc.¹⁴ Zato merilo slovenskosti ne more biti v mehničnem premem sorazmerju s stopnjo uporabe folklore, ampak hodi ponekod tudi bolj zakrita pota, s čimer pa njena ekspresivna avtentičnost ni v ničemer zmanjšana. V najslabšem primeru, ki je glede na medij še celo ustrežnejši, ostane »samo« glasbeno doživeta, ne pa tudi pojmovno in racionalno spoznana, kar je v absolutnem smislu v okviru te umetnosti itak nemogoče.¹⁵ Ta in taka vprašanja postajajo vse bolj zaostrena, čim bolj usiha folklorna in ekspresivna opora in čim bolj prehaja glasba v »čiste« ter v internacionalno niveлизirane in zato navidez dehumanizirane različice glasbenega jezika. Vendar od začetka in pri nekaterih skladateljih to še ni prisotno; tako ne pri skoraj pozabljeni Leskovičevi simfoniji Domovina (1940), pri Simfoniji (1946—49) in simfonični pesnitvi Davnina (1940) Marjana Kozine, kot pri Marijana Lipovška kompozicijah Simfonija (1949—40—70), Domovina (1950), I. in II. rapsodija za violino in orkester (1955, 1962), Voznica za klavir (1956), Štiri sporočila za godalni kvartet (1973) — vse dela, katerih bistvene nacionalne sestavine bi po analogiji lahko potegnili iz dosedanjega razpravljanja.¹⁶

Vprašanja pa se svojevrstno zapletejo, ko se prebrodi rameroma kratka in po glasbenih rezultatih ne ravno bogata faza obnove in socialističnega realizma, ko s koncem petdesetih let slovenski instrumental doživlja vedno nove in nove pretrese postwebernovskih evropskih iskanj. Poteze, ki smo jih označili za slovenske, doživljajo transformacije in retuše, nekatere stopajo v ozadje, medtem ko se nekatere šele prvič pojavijo na obzorju. Staro se skuša prilagoditi, novemu pa manjka izkušenj in je morda ravno zato tako samozavestno in prodorno, kar samo bogati in spreminja paleto po nepotrebnem podedovane, a sociološko razložljive slovenske skromnosti.

»Tik pred zdajci« beležimo vredna dela, kot so Uroša Kreka Simfonietta (1951), Primoža Ramovša Sinfonietta (1951), Marijana Lipovška Druga suita za godala (1951), Daneta Škerla Serenada za godala (1952), Jurija Gregorca Sinfonietta (1953). Sam preljubi (neoklasicistični) optimizem, da mu je komaj še verjeti! Če je le-ta za Lipovška samo epizodnega značaja in ga Gregorc obenem še lirično razmehča, mu ostane vseskozi zvest pravzaprav samo Dane Škerl. Za Ramovša in Kreka pa pomenita sočasni simfonični deli razvojno križpotje, na katerem je Ramovš s pastoralnostjo drugega stavka morda celo bolj neposredno kot Krek zadel dah slovenske zemlje. Vendar je poslej Krekova povezanost z zemljo nezatajljiva: modalnost v *Mouvements concertants* (1955—67) jo razpre proti Panonski nižini, Bela Krajina se zasluti v še bolj stopnjevani ekspresivnosti

¹⁴ Bedina K., *Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu*, Muzikološki zbornik III/1967, 94.

¹⁵ Supičič I., *ib.*, 130.

¹⁶ Prim. op. 3.

Inventiones ferales (1963). Sublimirani folklorni prebliski grede tudi v sedemdeseta leta: dahnejo na primer iz Sonate za dve violini (1972) ali iz Sonate za klarinet in klavir (1977), pri čemer geografska določljivost ni vedno eksplicitna. Tako je uvodni solo roga v pihalnem kvintetu Episodi concertanti (1970) neutajljiv klic po elementarnem stapljanju z naravo, z gozdovi in vršaci. La journée d'un bouffon za kvintet trobil (1973) je nekoliko trši oreh: vstopno prizivanje glede na zasedbo kar kliče po muziciranju na prostem, medtem ko je časovna in idejna semantika zastavljene norčavosti, melanholije in bria razmeroma polivalentna. Morda je tudi bolje, da je tako; namreč, da je to »pesem brez besed«.

Ramovš je kot starosta povojnega slovenskega avantgardizma seveda šel svojo pot, na kateri vse težje najdemo zgovorne oziroma prevedljive kašipote nacionalnega. Po kompozicijah, kakršni sta Musiques funèbres (1955) ali Koncert za violino, violo in orkester (1961), smo prepuščeni samim sebi: »abstraktnost« skladatelja, »ki gradi iz zvoka samega in zaradi zvoka samega«,¹⁷ opravi svoje; bolj ali manj očitna primerljivost komponiranega se znotraj in zunaj našega kulturnega prostora skrči na najmanjšo možno mero. Kakor da bi nacionalna nota sploh ne bila več prisotna. In vendar: kaže, da jo je iskati drugod, v potezah, ki jih je bil že nakazal skladateljev kompozicijski učitelj. Ramovš je od šestdesetih let dalje ustvarjalec, ki ga vse zanima, ki se vse upa, ki se ne sramuje »največjih vzponov in zvočnih krikov, kakor tudi ne najpritajenejšega šepetanja ali dolgih mirujočih barvnih linij«,¹⁸ skladatelj, ki ne ostaja v danih okvirih, skladatelj, ki zna in se ne boji premikati gorá zvoka. Kako neslovensko! Ali pa se je slovensko premaknilo? A bolj resno. V čem bi konkretno pri Ramovšu na primer iskali »mediteransko-slovensko varianto avantgardizma«,¹⁹ bi verjetno lažje ugotovil tujec, ki mu je dana potrebna distanca, medtem ko se avtor nagiblje mnenju, da zlasti tovrstna glasba, razen če seveda ni absolutno hermetične narave in sama sebi samozadostna, šele z neštetokratnim poslušanjem in primerjanjem pridobiva na pomenu, ki je oblikovano v gradivu in ki se s poslušanjem in primerjanjem doživlja kot pomen tega abstraktnega oziroma abstraktnjšega zvočnega gradiva.²⁰ Sedaj in tukaj mu to in tako razkrivanje še uhaja iz rok. Uhaja mu tudi pri avantgardno usmerjeni generaciji, ki je ob Ramovševih iskanjih izrasla iz nekdanjega Kluba komponistov ljubljanske Akademije za glasbo. Morda še najmanj pri Alojzu Srebotnjaku, ki mu neglede na glasbeni jezik ne manjka vezi s folkloro in kogojevskim neoekspresionizmom; slednja vez velja tudi za Jakoba Ježa, ki vedno znova zna ujeti patinirano slovensko glasbeno preteklost; tu je tudi Ivo Petrić, ki se je iz hindemithovsko-osterčevske igrivosti v sedemdesetih letih potopil v široka, deloma aleatorična godalna spletnja v smislu nekakšnega sodobnega, a slovensko dobro preizkušenega neolirizma. Če preskočimo skoraj trajna »zdomca« Janeza Matičiča in Vinka Globokarja, ki predstavljata poseben primer nacionalnega razlaščenja evropske glasbene kulture in zato presegata okvir dane tematike, kaže omeniti vsaj še dva etabliirana skladateja. Prvi je Darijan Božič, s katerim so jazzovski elementi navzlic svojim »ubranim« in »tujerodnim« izhodiščem tudi v resnem instru-

¹⁷ Gl. Koncertni list Slovenske filharmonije, 1969/70, št. 7, 7.

¹⁸ Ib..

¹⁹ Prim. op. 6.

²⁰ Faltin P., *Musikalische Bedeutung, Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. X, No. 1 — 1978, 5 sl..

mentalu dobili slovensko domovinsko pravico. Njegova izpovedna moč pa je predvsem v »akustičnih gledališčih«, teh novodobnih purgatorijih današnjega koncertnega občinstva. Domislekov mu ne manjka, tudi takrat ne, ko v Beli krizantemi (1976) malomestno oziroma primestno (beri: povprečno slovensko) mentaliteto pretresljivo sooči z umetnostjo: harmonika kot simbol »zdravega« slovenstva se s svojo ponavljajočo usločeno vižo izkaže kot grobar slovenske (glasbene) kulture... Drugi je Lojze Lebič, ki je ob vsem velikem smislu, ki ga izkazuje za vokal, izrazito instrumentalni ustvarjalec. Zanimivo: navzlic sodobnemu zvoku in sodobnim oblikovalnim načelom njegovi glasbi ne primanjkuje še tako sublimirane povednosti. Še več: na vsakem koraku utripa bolj ali manj zastrta slovenskost — od naslovnih značilnosti, mottov, prikritih ali tudi odkritih intervalno-folklornih obratov in instrumentalnih barv do nanovo interpretiranih, ne ravno neznanih občutij in vzdušij — kar kaže, da jo tudi novi zvok ne more in ne bo izrinil.

Ob koncu se seveda postavlja vprašanje, mar niso slovenske nacionalne poteze bolj očitne v kakšni drugi umetnosti; morda v likovni ali v arhitekturi. Kar bi zahtevalo primerjavo, ki še ni bila opravljena. Prav tako se je zavedati dejstva, da (instrumentalna) glasba tudi pri najbolj muzikalnem narodu ne more odsevati vsega. Gotovo obstaja cela vrsta karakterističnih črt, ki jim pač ni mogoče najti glasbenega ekvivalenta. Toda: glede na to, da jih več kot samo slutimo, kaže, da odsevajo celo v instrumentalni glasbi, ne da bi si pri tem domišljali, da je bil s tem zapisom zarisan popoln topografski zemljevid stereotipov slovenskosti. Vprašanje je, če je kaj takega možno, oziroma, če lahko to z glasbo sploh razvozlam.

SUMMARY

The tenor of the article is the rather tricky problem of national traits in music. The point in question is brought into focus through the fact that the author of the essay confines himself to instrumental music only. Proceeding from intuitive epitheta as used when characterizing respective elements of Slovene instrumental output as well as from Leonard B. Meyer's idea that »music may be meaningful because it refers to things outside itself, evoking associations and connotations relative to the world of ideas, sentiments and physical objects«, the inquiry tries to detect those traits, qualities or rather elements — ranging from the choice of titles down to formal and textural niceties — which might be regarded as reflections of national characteristics. These are pursued through approximately the last hundred years in the course of which many a trait has no equivalent in music and therefore a complete topographic map of Slovene stereotypes cannot be unfolded by means of (instrumental) music. Which was not, in the last instance, the aim of this essayistic consideration.

UDK 681.816.61 (497.13 = 863)

ORGULJE SLOVENSКИH GRADITELJA U HRVATSKOJ¹

Ladislav Š a b a n (Zagreb)

Najraniji poznati podatak koji se odnosi na orgulje, a koji ukazuje na neke veze između Hrvatske i Slovenije potječe iz 1501. godine, kada je 20. novembra zagrebački kapitol odredio da orguljaš katedrale Jeronim pođe u Maribor i dovede odanle Mateja »organistu«^{1a} da popravi orgulje. Za putni trošak je Jeronimu odobrio 3 florena.² Odmah početkom iduće godine Matej je došao u Zagreb i uoči blagdana sv. Priske (17. januara) sklopio pogodbu da će za 92 florena izvršiti popravak, kojom mu je prilikom plaćen 1 floren za putni trošak i 1 floren kao predjam.³ U jesen u blagdanu sv. Leonarda (20. XI) iste godine Mateju je u ime pogodbe i plaće isplaćeno samo 25 florena,^{3a} čime je jamačno prekinut posao jer nema daljih upisa da je još što primio. Može biti da su orgulje postradale u strašnom potresu koji je zadesio Zagreb 25. marta iste 1502. godine i skoro ga razorio. Jer 1505. i 1506. radi jedan drugi orguljar, majstor Marko, za kora se nabavljaju velike količine kositra za pravljanje svirala i zlato za pozlatu kućišta. što ukazuje na mogućnost da su se tada gradile nove orgulje.⁴

O Matejevoj struci nemamo posve jasnu sliku zahvaljujući dvoznačnosti kojega u to vrijeme ima naziv »organista«. Mogao je biti gradski orguljaš župne crkve u Mariboru koji je znao popravljati, pa i graditi, orgulje (takvih je više poznato u Hrvatskoj iz istog ili kasnijeg stoljeća), ali on je mogao biti i neki putujući graditelj orgulja, vjerojatno Nijemac, koji je baš u to vrijeme u Mariboru gradio ili popravljao orgulje, što je također vrijedan podatak. Iz tih se razloga ne može sa

¹ Ovaj rad je skraćena verzija istoimenog većeg rada.

^{1a} U latinskim tekstovima 16. stoljeća, dakako i ranije, riječ *organista* u to vrijeme može biti dvoznačna. Po prvotnom značenju ona označuje čovjeka koji orgulje *svira* (organist, orguljaš u užem smislu), pa drugotnom pak značenju to je čovjek koji orgulje *gradi* (orguljar, graditelj orgulja). Najkasnije u 17. stoljeću slijedi točno razgraničenje pojmova na određeni djelokrug: »organista« je samo čovjek koji svira orgulje, a graditelj je »organifex«, »Confector organi (organarum)« ili »magister organi (organarum)«. Prema tome prije 17. stoljeća treba riječ »organista« tumačiti individualno, od slučaja do slučaja.

² I. K. Tkalčić. *Povijesni spomenici slob. kralj. grada Zagreba* (dalje SPOMENICI), XI, Zagreb 1905, str. 298.

³ *Ibidem*, str. 303 i 304.

^{3a} *Ibidem*, str. 304.

⁴ Tkalčić, *SPOMENICI*, III (1896), str. 7, kao i rukopisni još neobjavljeni sveščić računa katedrale iz 1506. god. u Nadbiskupskom arhivu (dalje NA), *Acta oeconomica aedificalia*, vol. 494, ann. 1510—1805.

sigurnošću tvrditi da je Matej jedan od najranijih poznatih slovenskih graditelja orgulja koji je u Mariboru imao radionicu, jer takvih orguljara u to još vrijeme nema, zbog malog broja orgulja oni su prisiljeni putovati za poslom od grada do grada, često u nevjerojatno udaljene krajeve. Mogućnost da je Matej takav putujući graditelj koji se slučajno bavio u Mariboru, objašnjavala bi činjenicu zašto 1505. orgulje u Zagrebu ne gradi on, nego drugi.

U Sloveniji se najranije poznate stalne orguljarske radionice javljaju u 17. stoljeću, ponajprije u Ljubljani, a u 18. stoljeću u Celju i nešto kasnije u Mariboru. Ta tri središta nisu u pogledu orguljarstva podjednako značajna, a nije im ni životni vijek bio jednak. Najjači je centar svakako Ljubljana, gdje se orgulje grade u kontinuitetu od 17. stoljeća do danas. U Celju se grade orgulje samo u 18. stoljeću, dok su tamo radili Ivan Franjo Janeček i Anton Scholz, dok se u Mariboru značajnije radionice javljaju tek oko druge polovine 18. stoljeća i traju zaključno do 1938. uz više velikih prekida u 19. stoljeću.

Sva su tri navedena centra bila od velike važnosti po Hrvatsku jer su se iz njih dobavljale brojne orgulje, od kojih je još priličan broj sačuvan. Kratak osvrt na rad orguljara iz tih centara, koliko njihova djela stoje u vezi s Hrvatskom, a i na rad nekih orguljara iz manjih pokrajinskih mjesta, biti će predmet ovoga prikaza.

LJUBLJANSKI KRUG

Najraniji u Hrvatskoj poznati ljubljanski graditelj orgulja, ujedno i najzanimljiviji, bio je IVAN FALLER.

O njegovoj se biografiji jedva što zna, što je velika šteta jer se radi o značajnom baroknom graditelju. Pošto se on na zagrebačkom dokumentu iz 1688. potpisuje kao »Burger und Orgel Macher in Laibach«,⁵ znak je da je već prije te godine stekao građansko pravo u Ljubljani, što upućuje na to da je već dulje vremena ondje živio i radio. Za sada nisu poznate ni potpune godine njegova života a ne zna se niti odakle je došao i gdje je izučio struku. Jedino pomoću analize dispozicije njegovih orgulja u Zagrebu može se stvoriti zaključak o pripadnosti njegova umijeća jednom određenom graditeljskom krugu, o čemu nešto kasnije.

Faller je u Zagrebu radio dva puta: najprije nove orgulje za crkvu sv. Katarine isusovačkog kolegija (1688—89),⁶ a godinu dana kasnije radio je na pregradnji i obnovi orgulja katedrale (1689—90).⁷ Za isusovačke je orgulje poznato samo toliko da su imale jedan manual, 15 registara (12 u manualu, 3 u pedalu) i 4 mijeha. Katedralne su orgulje također imale samo jedan manual, ali zato 19 registara (16 u manualu, 3 u pedalu) te dodatne »registre« ptičice (avículas), dvostruku

⁵ Vidi niže navedene dokumente.

⁶ Originalni ugovor u Arhivu Hrvatske (dalje AH), Acta collegii S.J. Zagrabienensis ir-regestrata. fasc. VIII/100. U istoj su skupini također sačuvane namire o isplatama tih orgulja pod sign. VII/194, 202 i 220.

⁷ NA, Acta Capituli antiqua, fasc. 101/57. Također je sačuvana jedna namira priložena spisima pod istim brojem.

kukavicu (cucu duplex) i tremulant (?).⁸ Prerađujući i povećavajući starije orgulje, koje je 1647. gradio orguljaš iste katedrale i graditelj orgulja Gregor Štrukel (+1650),⁹ Faller je imao zadržati 6 starih registara (ne kaže se u tekstu koje), popraviti ih ako treba, a sve ostale registre izraditi posve nove kao i nove zračnice (cistas pro ventis permittendis) te obnoviti kanale (canales) i mjehove (folles).

Posrednim putem uspjelo je utvrditi za ocjenu orgulja vrlo važnu činjenicu, da je temeljni registar principal tih velikih orgulja počivao na veličini od samo 8 stopa,¹⁰ što je opet omogućilo identificiranje veličine ostalih registara. Tako je dobiven vrlo karakterističan i neobičan pregled sastava dispozicije, kojega radi karakterističnosti ovdje iznosimo (nazivi registara ostavljeni su kao u originalu, veličine su naknadne i zato stavljene u zagradu):

M a n u a l :

1. Principale (8)
2. Principalis octava (4) VIII
3. Principalis quinta (2 2/3)
4. Octava (2) XV
5. Quinta (1 1/3) XIX
6. Supra octava (1) XXII
7. Supra quinta (2/3) XXVI
8. Octavula (1/2) XXIX
9. Quintula (1/3) XXXII
10. Mixtura quadruplex (2)
11. Tertia (1 3/5)
12. Cymbalum (1)
13. Copula (8)
14. Fistula tecta seu fletta (4)
15. Sylvestris fistula seu fletta (4)
16. Cuspidata chori fistula (2 ili 4)

⁸ U citiranom se ugovoru spominje »novam balbeturam [elaboret]«. U meni dostupnim rječnicima nisam mogao pronaći riječ »balbetura«, pa pomišljam da se radi o slučajno nastaloj izvedenici iz glagola »balbetire«, što bi značilo mucati, zamuckivati, pa bi riječ balbetura tada značila »mucalo, zamuckivalo«, što bi se povezano s instrumentom moglo prevesti kao »mucalo na orguljama«, a to bi se jedino moglo odnositi na tzv. tremulant, dakle na napravu kojom se uzrokuje podrhtavanje, tremoliranje, »mucanje« glasova.

⁹ J. Barle, *Orgulje u Zagrebu i njegovoj okolini prije sto godina*. SV. CECILIJA, Zagreb 1910 (IV), str. 3. — Gregor Štrukel je vrlo zanimljiva ličnost, možda također porijeklom iz Slovenije ili Štajerske. U Zagrebu se prvi put javlja 1621, kada vrši popravak orgulja katedrale; otprilike 1628. god. preuzima ispražnjeno mjesto katedralnog organiste-orguljaša, 1634. povećava tamošnje orgulje za 5 registara i gradi za toranj katedrale rog (Hornwerk), a 1647. i čitave orgulje koje su imale 13 registara, koje je Faller povećavao.

¹⁰ Za orgulje katedrale taj je podatak izveden prema jednom kasnijem ugovoru o popravku orgulja, načinjenom s neimenovanim graditeljem orgulja 1721. god. (isti arhiv, pod istim brojem kojim i Fallerov ugovor), koji je imao *nanovo* izraditi sve Fallerove svirale (dodao je samo Salicional), a u pedalu zamijeniti jedan od tri registara pozaunom, zbog čega je uz svaki pojedini registar stavljena točna naznaka njegove veličine. Kod toga je značajno da se tu izričito spominje da temeljni principal (od 8 stopa) u prospektu mora ostati o n a j s t a r i t j. Fallerov, možda čak još Štrukelov.

P e d a l :

- 17 Portuna octava (16)
18. Portuna (8)
19. Portuna fletta (4?)

U toj je dispoziciji posebno karakteristična snažna koncentracija registara na jednom jedinom manualu (ovdje 16, kod isusovačkih orgulja 12), zatim velika i razgranato stupnjevana skupina principalovih registara (br. 1—12), u kojoj postoji očita srodnost s r i p i e n o m u talijanskim orguljama (ti su registri radi veće preglednosti označeni rimskim brojkama), uz obogaćenje s dubokom kvintom prema njemačkom običaju (Talijani tu kvintu u ripienu ne grade), zatim uz dodatak tada još dosta rijetkog alikvotnog registra Terca (Talijani ga također ne grade,¹¹ kao i dvjema njemačkim miksturama (četverostruka i Cimbel). Također iz Njemačke vuku porijeklo i ostala 4 manualna registra (br. 13—16), koji zvukovno kontrastiraju skupini principala i mogli bi, kao skupina kako su ovdje poredani, stajati u zasebnom manualu, da je postojao drugi manual. To su dvije poklopljenice (br. 13 i 14), zatim Silvestra ili bolje poznata kao Waldflöte 4, te konična polupoklopljenica Cuspidata ili poznata kao Spitzflöte, po svoj prilici 4-stopne veličine. Vrlo je karakteristično, a to ćemo i kod kasnijih graditelja susretati, da Faller ne voli graditi jezičnjake — nije ih bilo po svoj prilici ni u isusovačkim orguljama — a pozaunu u pedalu koja je postojala u Štrukelovim orguljama (i koja je opet vraćena 1721) zamijenio je flautnim registrom.

Prema toj se zanimljivoj dispoziciji, kojoj u literaturi nije lako naći srodnih a kamoli istovetnih, se sigurnošću može zaključiti da se tu očituju u okvirima odrednica svojstvenih južno-njemačkoj školi i izraziti utjecaji iz talijanskog graditeljstva (ripieno!), što opet ukazuje na moguća središta u kojima je Faller u mladošti učio gradnju orgulja. Talijanski se utjecaji mogu naći u Tirolu i južnoj Bavarskoj (kamo po svoj prilici spada Faller), ali i u pojedinim radionicama u Salzburgu, Passau-u i Češkoj.¹²

Dodajmo na kraju još zanimljivu opasku, da su se iz Slovenije, točnije iz Ljubljane i Kamnika u Hrvatsku dovozile orgulje sve do sredine 19. stoljeća rijekom Šavom, kako se u ugovorima izričito spominje. Kraj tadašnjeg stanja cesta, taj sigurno »najmekaniji« ali zato opasniji put ponukao bi naručitelje da u ugovorima uvijek naznače da transport rijekom do odredišta ide na isključiv rizik i trošak graditelja.

Kao slijedeći graditelj nakon Ivana Fallera javlja se iz Ljubljane ANDRIJA SEBASTIJAN WALLENSTEIN, koji je 27. septembra 1708. sklopio ugovor s franjevcima na Kaptolu u Zagrebu za gradnju jednih orgulja od 12 registara. Te

¹¹ Prema Mahrenholzu, registar Terz javlja se u renesansi najprije u Francuskoj, odakle u baroku prelazi u južnu (!) Njemačku, a tek u 19. stoljeću i u sjevernu, gdje postaje vrlo karakterističan registar u njemačkim orguljama — Usp. Chr. Mahrenholz, *Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Klang*, Kassel 1968 (II izd.), str. 207—8.

¹² O graditeljima koji su gradili pod utjecajima iz Italije usp. O. Eberstaller, *Orgeln und Orgelbauer in Oesterreich*, Graz-Köln 1956. — R. Quoika, *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1953. — Isti, *Der Orgelbau in Böhmen und Mähren*, Mainz 1966.



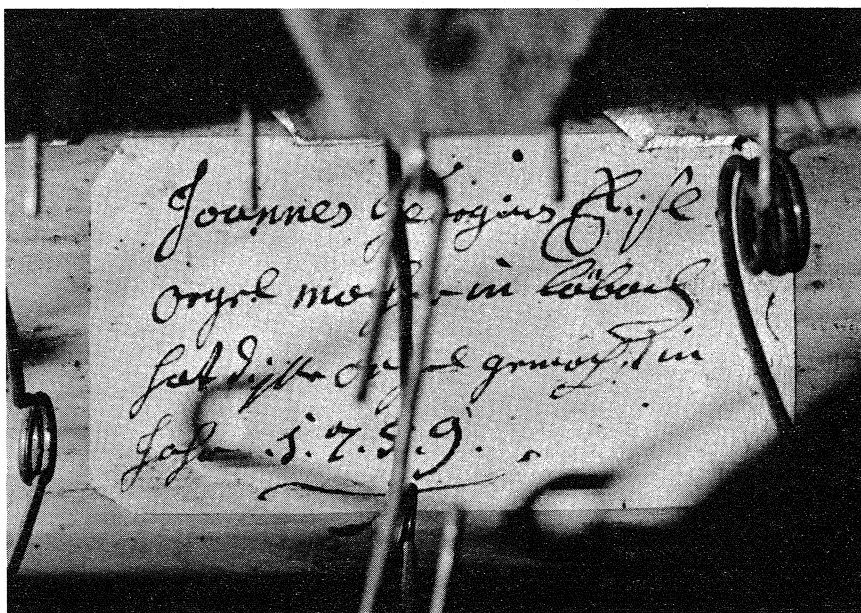
Sl. 1 Marija Gorica (I. J. Eisl, 1759)

orgulje on ipak nije uspio dovršiti jer je u toku gradnje umro u Zagrebu, vjerojatno sredinom 1709 i bio sahranjen u samostanskoj kripti.¹³

Pošto se na ugovoru potpisao kao »izrađivač orgulja u Ljubljani« (Orgelmacher zu Leybach), a ne kao »građanski graditelj orgulja« (Bürgerlicher Orgelmacher), zaključujemo da nije bio građanin nego samo stanovnik Ljubljane.¹⁴

Ne znamo kod kojega su majstora u Ljubljani isusovci iz Slavonske Požege naručili jedan pozitiv, ali se zna da je 1706. bio dopremljen rijekom Savom u Slavoniju.¹⁵ Takvih je narudžbi iz Slavonije tijekom 18. stoljeća bilo vjerojatno i više, jer tada počinju tamošnje crkve opremati orguljama.

Dosta smo upućeni o životu i radu IVANA JURJA EISLA (oko 1708—1780), opet jednom važnijem ljubljanskom graditelju. Znamo da je rođen u Salzburgu ili



Sl. 2 Marija Gorica, Eislov zapis u orguljama

¹³ NA, Acta Capit. ant., fasc. 101/68 i 69. Oba su spisa u osnovi identična, ali u spisu br. 69 ima dosta naknadnih unesaka, tako podatak o dispoziciji orgulja, materijalu kojega treba nabaviti, kao i o smrti graditeljevoj.

¹⁴ J. Barlè, *Nešto o starim franjevačkim orguljama u Zagrebu*. SV. CECILIJA 1914 (VIII), str. 81.

¹⁵ J. Barlè, *Nešto o crkvenoj glazbi kod požeških isusovaca*. SV. CECILIJA 1912 (VI), str. 79—80.

u salzburškom okružju (»von Salzburg gebihrtig«),¹⁶ gdje je vjerojatno izučio svoj zanat, po svojoj prilici u radionici poznatog graditelja Joh. Chr. Egedachera (1664—1747).¹⁷ Premda Eisl živi u Ljubljani još od 1741. godine, građanstvo je stekao tek 21. februara 1763.¹⁸ Zato je razumljivo zašto se u zapisima u svojim orguljama kao i na poznatim dokumentima pisanim prije 1763. uvijek potpisuje samo kao »Orgelmacher in Lābach« (sl. 1 i 2).

U Hrvatskoj su sačuvane njegove orgulje, od kojih se po svojim krasnim kućištima posebno ističu one u Mariji Gorici (1759) i u Sv. Petru u Šumi u Istri (oko 1770).

Karakteristično je za Eislov način gradnje da izbjegava kvintne registre, uz Principal 8 uvodi i talijanski tremulant zvan VOX HUMANA, da od kontrastnih registara osim obih poklopljenica (8 i 4) gradi još samo otvorenu flautu 4, a nikada jezičnjake. Kod dvomanualnih orgulja on nikada ne izdvaja pozitiv kao zasebno tijelo ispred orgulja (Rückpositiv), nego ga smještava u bazu kućišta, a sviraonik uvijek ugrađuje u začelje orgulja u plitku nišu.¹⁹

JOSIP ALOJZ KUČERA gradio je samo jedne orgulje koje postoje u Hrvatskoj (Lipnik, 1785) i vršio više popravaka u Karlovcu i njegovoj okolini. Prema pronađenoj cedulji u orguljama u Lipniku one su bile njegovo deseto djelo, a potpisao se kao ljubljanski građanin i graditelj orgulja.²⁰ Neke sličnosti u načinu gradnje dopuštaju pretpostavku da je Kučera možda radio u Eislovoj radionici. Izgleda da ga nije dostigao.

S Kučerom završava krug starijih graditelja iz Ljubljane koji su radili za Hrvatsku a bili su pripadnici baroka. Graditelji koje pola stoljeća kasnije susrećemo biti će pripadnici smjera koji se u orguljarstvu naziva romantizmom. Karakteristike tog novog smješa jesu: 8-stopni registri zastupani su u većem broju nego ranije, čime se u zvuku orgulja pojačava dominacija osnovnih registara; uz principiale i već poznate poklopljenice obavezno se susreću registri imitatori gudača (Gamba 8, Viola 4, u pedalu Violonbass); od ostalih kontrastnih registara u pravilu su prisutni Salicional ili Gemshorn ili oba zajedno; u principalovoj skupini nestaju registri viši od Superoctava 2, obično postoji samo dublja kvinta, a čitava skupina završava pretežno s dvostrukom miksturom (ponekad s dvostrukom i trostrukom,

¹⁶ L. Šaban, *Orgulje ljubljanskog graditelja orgulja Ivana Jurja Eisla u Hrvatskoj*. ARTI MUSICES, I, Zagreb 1969, str. 116.

¹⁷ Što sve u Eislovu načinu rada upućuje na Egedacherovu radionicu, objasnio sam u gore spomenutom radu.

¹⁸ Šaban, o.c., str. 116.

¹⁹ Ostali radovi o Eislu: O. Eberstaller, *Die Orgeln...*, str. 104 i 176. — L. Šaban, *The Organs of Ivan Juraj Eisl in Croatia*, THE ORGAN YEARBOOK, Amsterdam 1972, vol. III, str. 41—52. — Isti, *Kako su gradili orgulje i crkvu u Mariji Gorici i štošta oko toga*. Revija KAJ, Zagreb 1977, br. 3—4, str. 24—40. — Isti, *Bilješke o orguljama, orguljašima i glazbenicima u jastrebarskom kraju*. Revija KAJ, Zagreb 1975, br. 1—3, str. 184. — Isti, *Povijest orgulja pavlinskog samostana u Sveticama*. Revija KAJ, Zagreb 1977, br. 9—10, str. 63—74. — J. Mantuani pogrešno pripisuje Križmanu Eislove orgulje u franj. samostanu u Novom Mestu (1764).

²⁰ U orguljama pronađena izvorna cedulja glasi: »Nro. 10, zu Ehre Gottes fecit Joseph Aloisi Kutschera Burgl. Orgel Macher in Laybach, den 14 May 1785«. — Dokumentacija o orguljama u arhivu republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu (RZZSK); također zapisnik evidencije br. 30 od 12. VII 1974.

dakle s dvjema), koje su bez oštine. Te orgulje imaju ugodnu zvukovnu punoću, imaju i boja, ali im manjka sjaj.

Tri ljubljanska orguljara koji se najprije javljaju imaju mnogo zajedničkoga u načinu gradnje, što se ne može previdjeti, po čemu bi se moglo zaključivati na neki zajednički izvor njihova umijeća. Ti graditelji su ANDREJ FERDINAND MALACHOVSKY (1812²¹—1887), FRAN GORŠIČ (1836—1898) i FRANC KSAVER DEV (1837—1872). Samo je prvi po porijeklu stranac (Čeh), dok se za Goršiča zna da je učio kod Carla Hessea.²² No baš to što se u orguljama Malachovskoga po prvi put nakon Eisla opet susreće talijanski tremulant VOX HUMANA, koju gradi i Hesse, a s druge strane, opet, postoje mnoge i frappantne sličnosti s načinom gradnje Goršiča, Hesseova učenika, a konačno i istovetnost karaktera zvuka orgulja Malachovskog i Goršiča, sve to navodi na pomisao da i Malachovskoga po svoj prilici treba dovesti u vezu s Hesseom bilo za njegova boravka u Trstu ili kasnije u Beču. Do koje se mjere, opet, može i Deva dovesti u vezu sa gornjom dvojicom i Hesseom, za sada mi nije poznato. Činjenica je da njegove orgulje u Gerovu u potpunosti nalikuju Malachovskijevima u Plešcima.²³

Orgulje sve trojice graditelja²⁴ ostavljaju utisak dobre zanatske vještine dobro izobraženih orguljara, čiji rad valja poštivati.

Ljubljanski krug zatvaraju dva moderna graditelja: IVAN MILAVEC (1874—1915) i FRANC JENKO (1895—1968). Malobrojna Milavčeva djela u Hrvatskoj ne pokazuju više one visoke vrednote i domete koje je prema iskazima suvremenika Milavec kao značajan graditelj postizavao. Povijesno je značajno da je on, uz braću Zupan i Brandla, bio među prvima od slovenskih graditelja koji je primjenjivao pneumatski sustav.

²¹ G. Radole (*L'arte organaria in Istria*, Bologna, str. 60—61) navodi 1812. kao godinu rođenja, dok St. Premrl (*Nekolike statistike o orgulah v ljubljanski škofiji*, CRKVENI GLASNIK, Ljubljana 1918) navodi godinu 1813.

²² CARL HESSE, rođen u Baruthu (Berlin), otvorio je iza 1835. god. vlastitu radionicu najprije u Trstu, a oko 1850. u Beču, gdje se uskoro proćuo i mnogo gradio za Austriju, Mađarsku i Hrvatsku. Dok je bio u Trstu upoznao se temeljito s mletaćkom klasićnom gradnjom orgulja (Nakić-Callido), od koje je mnoge tekovine preuzeo i nastojao ih spojiti s njemaćkim načinom gradnje. Među takvim su osebinama klasićni talijanski ripieno i VOX HUMANA (principalov tremulant). — Usp. O. Eberstaller, *o.c.*, str. 143—144; G. Radole, *o.c.*, str. 137.

²³ Također nije još objašnjeno do koje se mjere i kojim načinom može povezati Malachovskoga s Janezom Mandlinom; Mandlinove orgulje u Čabru (1864), iako na šviraoniku piše njegovo ime, mogle bi se bez daljnega pripisati Malachovskomu, na kojega kao autora (da li zabunom?) upućuje i jedna bilješka u ZAGREBAČKOM KATOLIĆKOM LISTU, 1864, br. 2, str. 14.

²⁴ Podaci u RZZSK.

^{24a} U SV. CECILIJ I drugim crkvenim glasilima ima poveći broj prikaza Jenkovih orgulja u Hrvatskoj. Najvažniji su napisi koji se odnose na orgulje u Đakovu: F. Dugan, *Nove orgulje u Đakovu*, SV. CECILIJA 1937 (XXXI), br. 1, str. 7—9. — Dr. Z. M., *Kolaudacija novih orgulja*, GLASNIK BISKUPIJE BOSANSKE I SRJEMSKE, Đakovo 1936 (XLIV), str. 169—171. U istom broju na str. 171—174 slijedi objavljeno predavanje Frana Kimovca, održano u povodu kolaudacije orgulja, pod naslovom »Nove orgulje u Đakovaćkoj katedrali«, koji napis sadrži objašnjenje u vezi raznih stručnih pitanja. — Podaci o evidenciji i ostala dokumentacija, RZZSK.

Daleko se više od Milavca u Hrvatskoj afirmirao FRANC JENKO, osobito kada je 1936. sagradio orgulje u katedrali u Đakovu (73 registara).²⁴ Tako veliko djelo nije imao sreće graditi nijedan od jugoslovenskih graditelja osim Jenka. Otada je dobivao u Hrvatskoj brojne narudžbe za nove orgulje ili je vršio mnoge pregradnje starijih orgulja. Nakon njegove smrti tvrtka je ipak nastavila s radom. Danas u Hrvatskoj postoji 25 orgulja tvrtke Jenko.²⁵

CELJSKI KRUG

Nakon Ljubljane Celje se javlja već u trećem deceniju 18. stoljeća kao orguljarski centar koji je bio od velikog značenja po Hrvatsku, ponajviše zahvaljujući dvojici vrijednih graditelja koji su tamo djelovali: IVANU FRANJI JANEČEKU (oko 1698— iza 1777)²⁶ i ANTONU SCHOLZU (+1800?).

Otac Ivana Franje Janečka, Martin »Janezig«, doselio je u Celje iz Češke vjerojatno poč. 18. stoljeća, a umro je prije 1721.²⁷ Po svoj prilici i on je bio graditelj. Ivan Franjo rodio se jamačno krajem 17. stoljeća, jer je 1722. primio u Celju građanstvo,²⁸ za što mu je osim određenog imutka bila u najmanju ruku potrebna i punoljetnost, koja se u ono vrijeme češće priznavala tek s 24. godinom. God. 1721 oženio se u Celju s Marijom kćerkom krojača Adama, s kojom je imao dvoje djece,²⁹ kojom se prilikom njegov otac spominje kao već pokojan. Prema datumima gradnje njegovih orgulja u Hrvatskoj (1726—1777), Janeček je doživio duboku starost u krepkom zdravlju, do kraja gradeći orgulje.

U Hrvatskoj se Janečekovo ime po prvi put spominje 1726, koje je godine za 315 florena gradio jedan manji pozitiv za katedralu u Zagrebu.³⁰ No vrlo je vjerojatno da je upravo Janeček onaj majstor koji je 1721. obnavljao Fallerove orgulje, čije se ime u tada sastavljenom ugovoru ne spominje. Janeček je od početka bio u Hrvatskoj vrlo cijenjen i uživao je znatnu podršku crkvenih dostojanstvenika u kaptolu. Posebno se istakao kada je 1740. dobio narudžbu uglednog kanonikantora Jurja Reesa (oko 1670—1745), koji je u njega naručio velike orgulje sa 22

²⁵ Podaci u RZZSK.

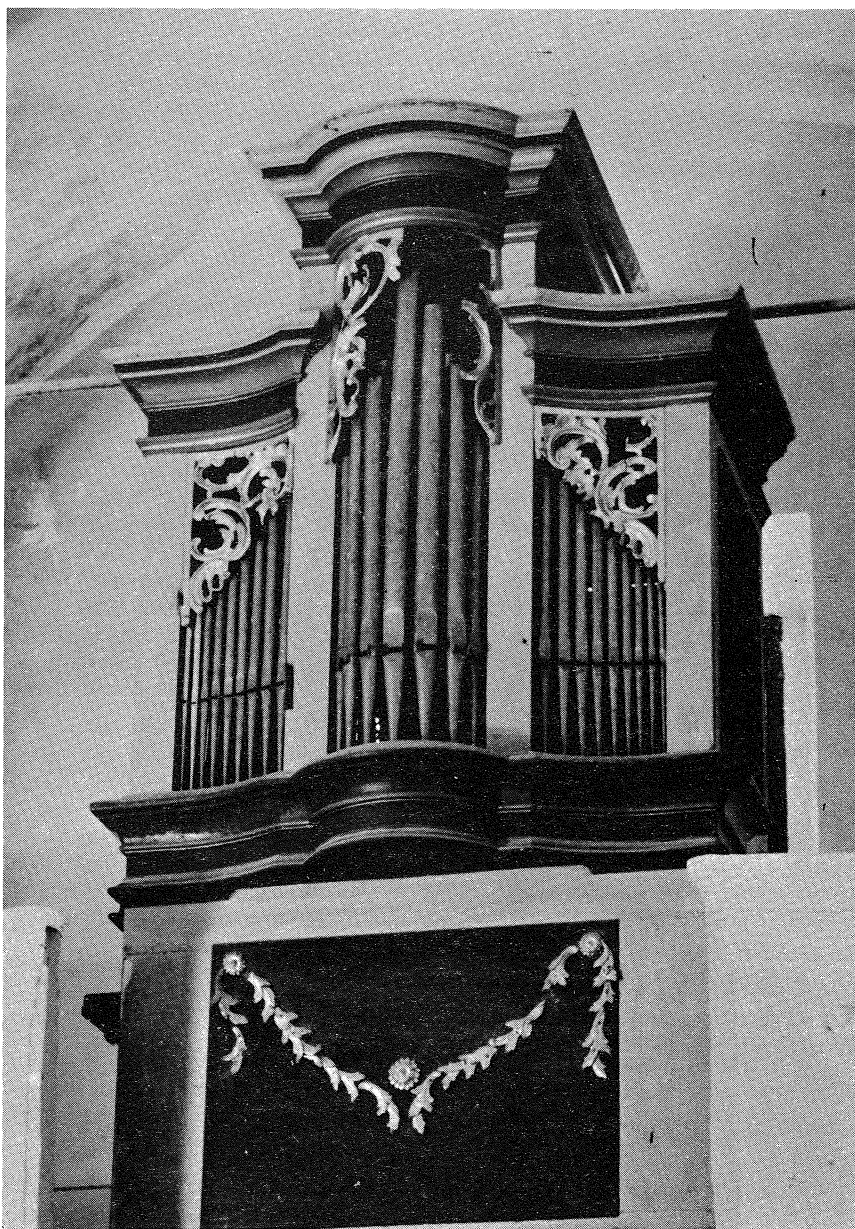
²⁶ Obiteljsko ime glasi J a n e č e k, nipošto Janaček ili Janiček. Treba odmah upozoriti na jednu krupnu pogriješku: majstor se Janeček čitava života služi tiskanom ceduljom na kojoj je njegovo prezime (krivo pročitano) tiskano kao G e n e c h e k, u kojem se obliku inače nigdje drugdje ne susreće. No u 18. stoljeću općenito ljudi još nisu bili jako osjetljivi na ispravnost pisanja vlastitog prezimena kao ni na ortografiju, što vrijedi i za Janečka. Da je oblik J a n e č e k jedina ispravna varijanta v. R. Quoika, *Der Orgelbau in Böhmen...* str. 101.

²⁷ Biografske podatke o Janečku sabrao je Barlè, *Orgulje župske crkve u Brezovici, SV. CECILIJA* 1937 (XXXI), str. 89—90. — Isti, *Još o celjskom graditelju orgulja Ivanu Janačeku, SV. CECILIJA*, 1937 (XXXI), str. 148. — Barlè Janečka pogrešno naziva Janaček!

²⁸ W. Suppan, *Steirmärkisches Musiklexikon*, Graz 1962—66, str. 260.

²⁹ Barlè, *o.c.*

³⁰ Barlè, *Još nešto...* str. 89.



Sl. 3 Kupinec (I.F. Jäneček, 1752)

registra kao svoj dar crkvi sv. Marka svog rodnog grada Zagreba.³¹ Te su orgulje bile tada najveće u Hrvatskoj, a samo za jedan registar manje od onih koje je Janeček 1732. gradio u stolnoj crkvi u Ljubljani, što sve zagrebačkim orguljama daje posebnu povijesnu dimenziju. Te su orgulje maknute 1884., a da nije o njima zabilježen ni najmanji podatak, pa ni njihova dispozicija, što je neoprostiv propust.

Janeček je najviše gradio za crkve pod protektoratom kaptolske gospode (Sisak, Sela kraj Siska), za župe u okolici Zagreba (Brdovec, Kupinec /sl. 3/, Brezovica) ili za pavlinski samostan u Lepoglavi odnosno za njegov novicijat koji je bio smješten na pavlinskom posjedu u Olimju kod Podčetrka u Štajerskoj.³² Danas je u Hrvatskoj sačuvano samo 4 Janečekovih instrumenata.³³

Janeček je gradio posvema u duhu češke graditeljske škole, čiji je izdanak, što se može dokazati i uspoređivanjem dispozicija s orguljama koje postoje u Češkoj. Dispozicija orgulja sv. Marka u Zagrebu bila je po svoj prilici jednaka dispoziciji orgulja katedrale u Ljubljani, koja je poznata;³⁴ te su orgulje imale dva manuala, ali pozitiv nije bio izdvojen iz korpusa orgulja. Ta je dispozicija srodna orguljama Abrahama Starka (1659—1709) u Zlatoj Koruni (1698) ili još više orguljama Joh. Ign. Schmieda (1727—1802) u Březnu (1759) u Češkoj.³⁵ Dispozicija Janečekovih orgulja u Olimju u potpunosti odgovara dispoziciji orgulja Wenzela Starka (1670—1757) u Mostima (1737—41).^{35a} Konačno, dispozicija Janečekovih pozitiva također odgovara češko-austrijskoj školi.

Te je srodnosti trebalo naglasiti kako bi se ukazalo na nepravdu koju je Križman učinio Janečku u poznatoj njegovoj ocjeni ljubljanskih orgulja, jer velik broj Križmanovih prigovora ide ustvari na račun opreka dviju posve različitih graditeljskih pravaca (Križman gradi na talijanski način, zagovara ga i hvali, Janeček pak na češki, kojega Križman indirektno osporava), a tek se manji dio prigovora proteže na Janečekovu zanatsku vještinu, iako i tu dosta tendenciozno.³⁶

³¹ O Jurju Reesu kao darovatelju orgulja sv. Marka v. J. Barlè, *Povijest župa i crkava zagrebačkih*, I, Župa sv. Marka, Zagreb 1896, str. 17. — O Janečku kao autoru tih orgulja, što se sve do nedavna nije znalo v. bilješku u računima gradskog magistrata u Zagrebu za g. 1742, koja glasi: »Die 29 Augusti (1742) in domo Praetorea ex cassa Civitatis ex quietantiam organificis, pro novo organo dati sunt eidem organificis Cilensi (a to može biti samo Janeček, op. L.Š.) flor. Rhen. quinquaginta«, što je bio valjda samo jedan od dodatnih manjih izdataka, pošto je Rees platio instrument, bojadisanje i pozlatju. (Hist. arhiv u Zagrebu, Protocollum introitus et exitus Civitatis Zagrabienensis annorum 1699—1754, bez pag., pod odnosnom godinom).

³² Lični obilazak 1970. i 1979.

³³ Podaci o tim instrumentima u RZZSK, zap. evid. br. 141 i 178 iz 1974. i br. 159 iz 1973. Osim pozitiva u Laduču i orgulja u Olimju svi su ostali Janečekovi instrumenti danas posve zapušteni, neki čak oštećeni (Sela) i nesposobni za sviranje. Ipak, restauracija je kod svih moguća; pozitiv u Brezovici upravo se rekonstruirao pomoću kopija svirala Janečkova pozitiva u Laduču, koji posao vrši tvrtka Heferer.

³⁴ R. Quoika, *Die altösterreichische Orgel...* str. 49 — J. Mantuani ne donosi čitavu dispoziciju.

³⁵ R. Quoika, *Der Orgelbau in Böhmen...*, str. 109 i 114.

^{35a} Ibidem, str. 113.

³⁶ O Križmanovim spisima v. J. Mantuani, *Frančiček Ksaver Križman izdelovalec orgelj*, SV. CECILIJA 1927, str. 84—86, 118—122. Treba primijetiti da Mantuanijev način analiziranja Križmanova djela, posebno pak interpretiranje Križmanovih spisa danas više ne zadovoljava jer ne odgovara stanju nauke i zato bi trebalo cijeli materijal ponovo temeljito proučiti.



Sl. 4 Dvorac Bistra (A. Scholz, oko 1784)

Uprkos Križmanova omalovažavanja, koje sigurno nije doprlo do nas, Janeček je za našu sredinu neosporno vrlo važan: on je u svoje vrijeme bio jedan od najboljih graditelja koji su u 18. stoljeću tu radili (Križmana treba izostaviti iz razmatranja jer se on ionako samo prolazno i kratkotrajno zadržavao u domovini), on na naše tle kao prvi presađuje način gradnje iz svoje domovine Češke, kojom on ustvari još podržava baroknu tradiciju koja je i prije njega tu postojala, iako sada u novom, zapravo prijelaznom obliku. S novim registrima on unosi izvjesne zvukovne promjene, iako još u dosta skromnoj mjeri. Janeček radi zanatski vrlo savjesno i pomno odabire kvalitetan materijal, zbog čega su njegove orgulje izdržljive i imaju veliku trajnost, što će omogućivati njihovo restauriranje. Konačno, nije nevažno da je i zvukovna strana njegovih instrumenata suvremenici vrlo odgovarala, koji ju uvijek pohvalno spominju. Za volju objektivnije ocjene vrijednosti Janečeka nasuprot Križmanu trebalo bi poći srednjim putem relativnog vrednovanja, a ne putem izravne konfrontacije dviju u svemu nemjerljivih ličnosti.

ANTON SCHOLZ gradi pozitive koji su po konstrukciji i sastavu napadno nalik Janečekovima, pa ga u pomanjkanju bilo kakvih biografskih podataka moramo povezati s Janečekom radionicom, koju je vjerojatno nastavio.

Gradio je mnogo za Hrvatsku, gdje se sačuvalo 8 njegovih pozitiva i orgulja, većina njih još dobro očuvanih i sposobnih za upotrebu. Pleno tih pozitiva uvijek je plemenito zvučan, raskošan, pun neke vedrine i sjaja. Jedine njegove sačuvane orgulje (Kostajnica, 1797) na žalost su zapuštene pa im se ne zna zvukovna vrijednost. Izvrstan i lak izgovor njegovih instrumenata čini ih vrlo podesnima za izvođenje stare glazbe. Posebno treba istaknuti ljepotu izrade nekih od kućišta s finim rokoko rezbarijama, bogatom pozlatom (dvorac Bistra, sl. 4) i kvalitetnim skulpturama svirajućih anđela (Dol). Po ljepoti opreme tih nekoliko Scholzovih instrumenata ide u red likovno najaktivnijih primjeraka iz tog vremena u Hrvatskoj; kao instrumenti pak idu u red najvrijednijih koji su sačuvani.

MARIBORSKI KRUG

U 18. stoljeću postojala su u Mariboru dva graditelja orgulja, predstavnika baroknog stila, koji su mnogo radili za znatan dio krajeva sjeverne Hrvatske. To su Simon i Josip Otonič, za koje pretpostavljamo da su otac i sin.

O biografiji SIMONA OTONIČA³⁷ zna se samo toliko, da se 1760. u Grazu oženio kćerkom tamošnjeg poznatog graditelja orgulja češkog porijekla Antuna Roemera (1724—1774); u to je vrijeme još bio pomoćnik.³⁸ Uz sve to ničim nije dokazano da je bio i Roemerov učenik, iako postoji neka vjerojatnost i za to.

Čini se da Simon 1766. još nije bio stekao građanstvo u Mariboru, jer se u pozitivu u Sopotu (sl. 5) potpisao samo kao »pravitelj orgulja«. Već u slijedećem nama poznatom pozitivu (Radovan, 1774, sl. 6), kao i u svim kasnijim instrumen-

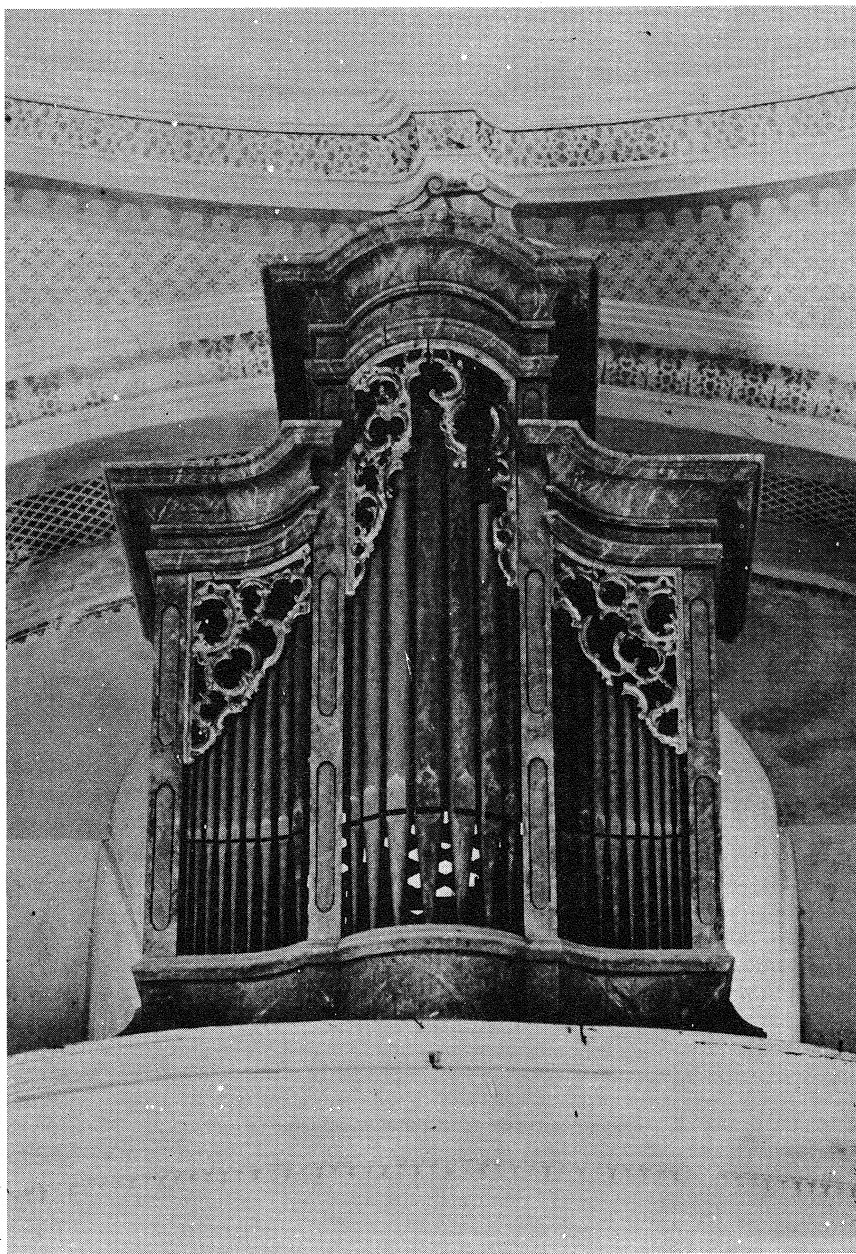
³⁷ Simon se nije nikada služio takvim oblikom prezimena već samo njemačkim (Otonischer, Odtonischer, Ottonitscher, Odonitzer i sl.). Josip, naprotiv, svoje prezime uvijek piše kao Otonič (Otonitsch, Odonitsch), što će valjda biti pravi oblik obiteljskog imena, kojega slijedim i ja.

³⁸ H. Federhofer, *Beiträge zur Geschichte des Orgelbaues in der Steiermark*. AUS ARCHIV UND CHRONIK, Graz 1951 (IV), sv. 1, str. 46.



NA SLAVU BOZJU KRALJA SLIKANA GODINE 1949
DAROVIMA Sela **SOPOT** Pavleca i Visnjeva
za Upravitelja Augustina Štibić Službo Ivan Hohnjec Zagreb

Sl. 5 Sopot (S. Otonič, 1766)



Sl. 6 Radovan (S. Otonič, 1774)

tima redovito se potpisuje kao »Građanski pravitelj orgulja«, što je znak da je stekao građanstvo.

JOSIP OTONIČ najranije se javlja 1788. godine, kada se upisao u očev pozitiv u Zelendvoru prilikom nekog popravka.³⁹ Zadnji trag njegovoj djelatnosti potječe iz 1817, koje je godine popravljao orgulje u Kotoribi u Međimurju.⁴⁰ Umro je tijekom 1817. ili početkom 1818. godine, ostavivši iza sebe ženu i troje nezbrinute djece i s mnoštvom nepodmirenih dugova.⁴¹ Tragove njegovoj djelatnosti susrećemo nizvodno uz Dravu do Koprivnice, te na potezu od sjevernog Međimurja do Kutine u Posavini na jugu.

Naslijediv po svoj prilici dobro uvedenu radionicu svoga oca, Josip je u početku razvio iznenađujuće pozitivnu poslovnu djelatnost i dolazio do brojnih narudžbi kao jedva koji od starijih slovenskih graditelja. Prema rednim brojevima produkcije, koje je običavao stavljati u svoje instrumente, može se zaključiti da je izradio najmanje pedesetak orgulja, što je vrlo mnogo za ono vrijeme kada se sve ručno izrađivalo.⁴² Da je ipak tako naglo propao, krivnja leži ponajviše na ratnim prilikama toga nadasve nemirnog razdoblja, kada su svi njegovi pomoćnici morali na bojište, radionica ostala bez radne snage pa nije više bio u stanju udovoljavati preuzetim obavezama. Da bude nevolja veća, on je za sve obećane poslove uzimao predujmove koje odjednom nije bio u stanju vratiti pa su ga mnogi gonili putem okružnih vlasti, što se sve saznaje iz zapisa u Spomenici župe Gornja Rijeka.

Konstrukcija kućišta obojice Otoniča je istovetna: kod pozitivna sviraonik je uvijek ugrađen u začelnoj strani instrumenta, smješten neposredno na zračnicu, dok su mjevovi uvijek u bazi instrumenta i aktiviraju se povlačenjem remenja. Naprotiv, svoje orgulje grade po štajerskom regionalnom stilu: sviraonik se uvijek nalazi na bočnoj strani kućišta u plitkoj niši, dok su povlačnice registara (manubriji) poredane visoko gore iznad stalka za note i u jednom redu, a povlačnice pedalnih registara s lijeve strane svirača nešto niže dolje.^{42a}

Dispozicije njihovih orgulja još su barokne: pozitivni pokazuju uobičajenu shemu toga vremena, dok kod orgulja ima i nekih posebnih crta; najinteresantnije je da kod manjih orgulja ne grade pedalni registar Subbass 16, nego se zadovoljavaju s 8 + 4, zbog čega se osjeća da orguljama nedostaje temelj u plenu, jer se pedalni

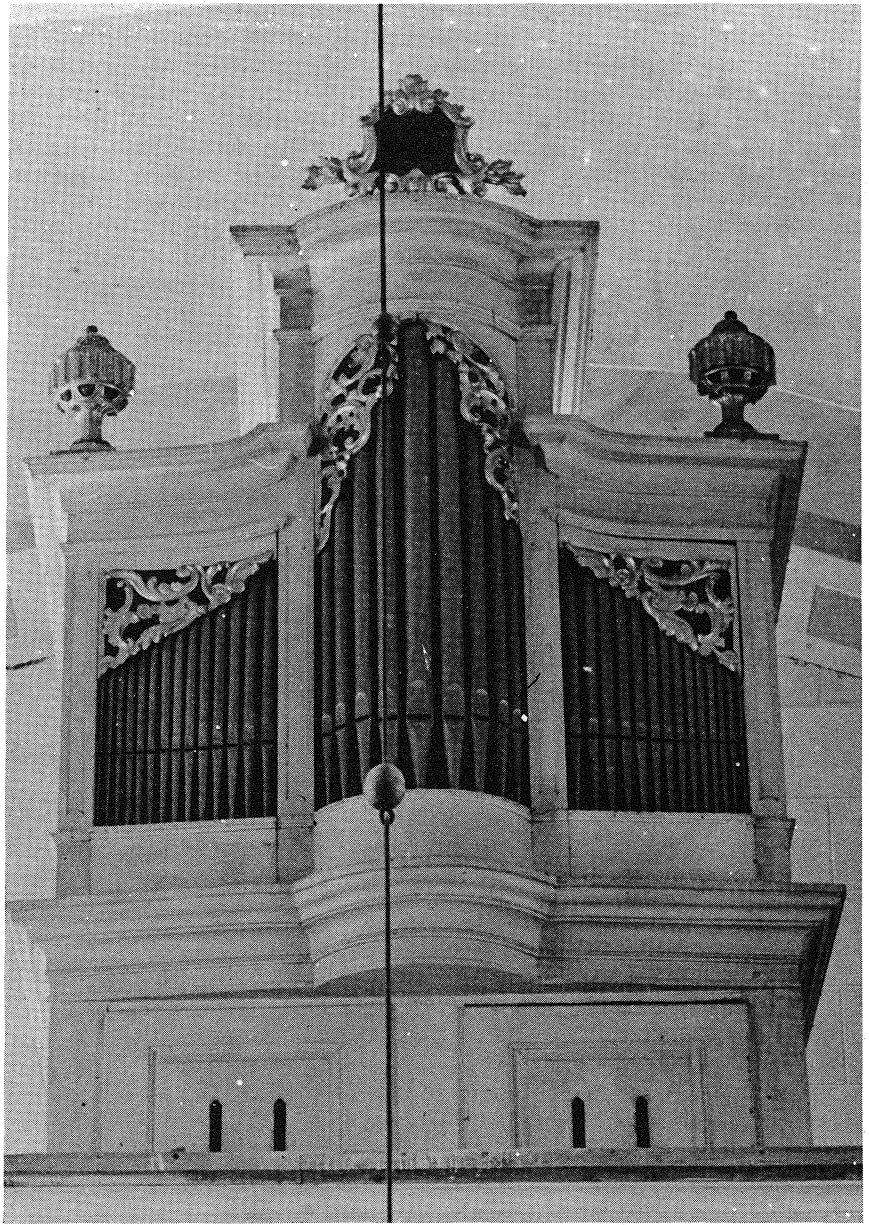
³⁹ (Olovkom): »Joseph Odonitsch Orgel und Instrument Macher in Mahrburg 1788 Repairirt«, što ujedno kazuje da u to vrijeme još nije bio građanin Maribora. Građanstvo je stekao prije 1792, od koje se godine upisuje kao »građanski izrađivač orgulja«. Usp. J. A. Janisch, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, Graz 1885, I, str. 522.

⁴⁰ NA, Protokol vizitacija arhidjkonata Bekšin, br. 85/XVI, str. 172.

⁴¹ Podaci iz poduzeg zapisa u Spomenici župe Gornja Rijeka pod Kalnikom (tamošnji župski arhiv), iz kojega odnosni dio teksta glasi: (4.VIII 1818)»...ex hoc rescivi dictum organificem jam esse mortuum et praeter uxorem cum tribus sat teneris prolibus, praeterea multa debita passiva (podv. L. Š.) nullam autem substantiam post se reliquisse, imo jam plures parochos e diversis locis ad Magistratum Circuli recurrisse, a quibus eodem titulo peccunias collegisset, sed in (—) cassum quoniam nulla adest substantia«.

⁴² Orgulje u Hrastovljanu (1796) nose br. 18, u Gornjoj Petrički (1800) br. 27, u Vel. Trojstvu (1802) br. 38. To znači da je između 1796. i 1800. izradio 9 orgulja ili oko 2 orgulje godišnje; između 1800. i 1802. čak 11 orgulja ili skoro 4 orgulje na godinu. Njegove najveće poznate orgulje u Hrvatskoj nisu sačuvane, a nalazile su se u crkvi u Ludbregu (1810, 15 reg.)

^{42a} H. Heilling, *Barocke Orgelbaukunst in Steiermark*. SINGENDE KIRCHE, Wien 1962, sv. 4.



Sl. 7 Hrastovljan (J. Otonič, 1796)

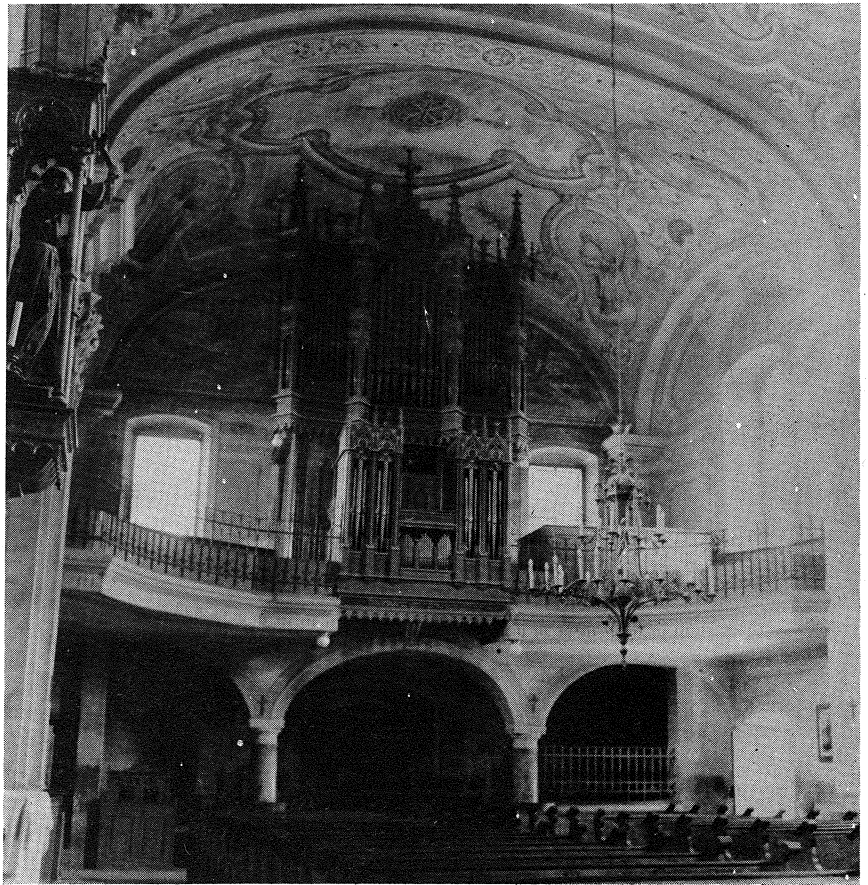
registri jako stapaju s temeljnom Copulom 8 manuala. U manualu orgulja do 10 registara ne grade Principal 8 nego samo Copulu, koja je većinom preslaba. Po tome se ne razlikuju od ostalih naših graditelja toga vremena. Zvuk njihovih instrumenata, koliko se može zaključiti zbog većinom slaba stanja, nije dovoljno uravnotežen, pleno nije nosiv ni bogat. Kod orgulja u Trojstvu Josip pokušava učvrstiti temeljne 8-stopne registre dodavanjem otvorene Flaute 8, što u nekoliko pomaže boljem zvuku plena. On također eksperimentira s dokidanjem pedalne klavijature bilo da pedalni 8-stopni registar naprosto prebaci u manual (G. Petrička), ili da pedalnu klavijaturu »smjesti« u tobožnji drugi manual (Hrastovljan, sl.



Sl. 8 Hrastovljan, detalj sviraonika

7 i 8), koji to ustvari nije. To su sigurno pokušaji da se skromnim seoskim orguljašima olakša sviranje orgulja.

Slijedeći graditelj iz Maribora je LEONHART EBNER, poštovanja vrijedan i neobično solidan majstor, za kojega je velika šteta da se o njegovoj biografiji ništa ne zna. Djela mu susrećemo između 1860. i 1870., nakon koje mu se godine opet gubi trag. Način kojim gradi odaje čistu njemačku školu razdoblja romantizma, sazdanu na Töpferovim principima. Bio je vrstan majstor pa mu djela još uvijek vrlo dobro služe. Uvijek je pažljivo izrađivao orgulje, birao vrlo kvalitetan materijal i u svemu pokazao da je imao sigurno iskustvo. Posebno treba istaknuti vrlo lijepo rezbarena kućišta njegovih orgulja u dobrom neogotičkom stilu (sl. 9).



Sl. 9 Marija na Muri (L. Ebner, 1870)



Sl. 10 Varaždin, župna crkva (J. Brandl, 1895)

MIJO KRAINIC kao graditelj ne znači više od čiste prosječnosti. Djela su mu dosta solidna iako posve bezlična. Možda je bio sin Matije Krainza iz Graza (+1830).⁴³

Posljednji mariborski graditelj ujedno je bio i najznačajniji. JOSIP BRANDL (1867⁴⁴—1938), porijeklom iz Bavarske, gdje je izučio orguljarstvo, spada među

⁴³ Federhofer, *o.c.*, str. 47. — Janisch, *o.c.*, spominje jedne Mijine orgulje u Hajdini kod Ptujja (I, str. 517).

⁴⁴ Podaci o Brandlovu rođenju ne podudaraju se: po jednim je rođen u Rosenheimu u Bavarskoj 14. XI 1867 (Steiermärkisches Musiklexikon; str. 52), po drugima u Eisendorfu kod Münchena 1865 (nekrolog u SV. CECILIJ 1938, str. 125).

poslovno najuspješnije slovenske orguljare, čijih 52 instrumenta još uvijek postoje u Hrvatskoj (svi podaci u RZZSK). Izgleda da je svega izgradio oko 150 orgulja.

Poput Milavca i Brandl gradi orgulje s pneumatskim sustavom, vrlo solidno i zvukovno ugodno, zbog čega su se njegovi instrumenti sviđali i tražili. Gradio je za sve pokrajine Hrvatske, od sjevera do juga, pa i u Srijemu i Bosni, a ima više orgulja i u susjednoj Austriji. Njegove je radove vrlo cijenio poznati naš stručnjak i organista prof. Franjo Dugan (1874—1948), kako svjedoče mnogi njegovi prikazi u SV. CECILJI. Brandl je 1904. postigao na izložbi u Napulju »Grand Prix«, ako smijemo vjerovati jednoj novinskoj vijesti.⁴⁵ U Hrvatskoj su mu najveća i najpoznatija djela orgulje u župnoj (1895, 20 reg., sl. 10) i pavlinskoj (1933, 28 reg.) crkvi u Varaždinu, u Cavtatu i u katedrali u Dubrovniku (1937, 30 reg.).

SAMOSTALNI ORGULJARI

PETER RUMPEL (1787—1861) može se smatrati posljednjim izdankom barokne tradicije u najboljem smislu, na prijelazu u romantizam. Zato se oba pravca zrcale u njegovim djelima.

Rođen je i umro u Kamniku, gdje je imao posjed, kuću i veliku radionicu,⁴⁶ koju je uredio — prema vlastitim riječima — poput nekog tvorničkog pogona.⁴⁷ Kako se nalazio u sredini gdje mu je nadohvat ruku bila za produkciju sva potrebna sirovina, dakako zato i niža po cijeni, bio je u stanju izrađivati vrlo kvalitetne instrumente a ipak jeftinije od ostalih konkurenata po gradovima.⁴⁸ Osim za crkve po Sloveniji gradio je za Hrvatsku i Istru kao i za susjednu Korušku. Najkasnije oko 1855, po izričitoj želji naručilaca i on je počeo graditi prema Töpferu.⁴⁹

U Hrvatskoj su poznata samo 4 njegova djela, od kojih su najbolje očuvane (iako ponešto prerađene) orgulje u crkvi sv. Katarine u Zagrebu (1830), koje su odmijenile ranije djelo Ivana Fallera, koje se tu nalazilo. Po tim se orguljama vidi da je Rumpel bio zaista vješt i vrstan stručnjak, čiji bi rad trebalo pažljivo proučiti i istražiti.

Od manjih provincijskih samostalnih graditelja samo se s jednim djelom susreće ANDRO GÖSTL (1805—1885), čije su orgulje postojale (a možda postoje kao prerađene) u crkvi u Žakanju (1858).

JANEZ MANDLIN (1818—1885) zastupljen je s dvjema orguljama: u Čabru (1864, o tim je orguljama kao upitnom njegovom djelu već bilo govora) i Kuniću Ribničkom na Kupi (1867). U potonjim orguljama postoje dvije zanimljivosti: u stolarski krasno izvedenom sviraoniku postoji ugrađena fisharmonika (harmonij), koja se uključuje posebnom malom polugom ispod manuala uz istovremeno isključenje orgulja, dok se zrak dobiva iz glavnog mijeha, a zatim vrlo originalna kon-

⁴⁵ ZAGR. KATOLIČKI LIST, Zagreb 1905, str. 26 (prikaz Brandlovih orgulja u Škenderovcima u Slavoniji).

⁴⁶ Podaci o radionici prema novinskom oglasu u INTELLIGENZBLATT ZUR AGRAMER ZEITSCHRIFT br. 32 od 26. IV 1828.

⁴⁷ Arhiv Hrvatske, spisi Ugarskog namjesničkog vijeća, Acta litterario-politica 1779—1849, konvolut spisa o orguljama akademske crkve sv. Katarine, sign. 1109/1830.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Eberstaller, o.c., str. 134—135. — Samostan St. Paul in Lavanttal u Austriji posjeduje vrijedne Rumpelove orgulje na kojima se i danas vrše koncertne izvedbe i radio-prijenosi.

strukcija za pogon mjevova u obliku skela, gdje se njihanim omogućuje lako pokretanje mjevova, što je možda njegov vlastiti izum i zaslužio bi da se bar u crtežu sačuva.⁵⁰

ANDREJ RAČIČ (1803—1883) bio je posve prosječan zanatnik iz Cirkla kraj Krškog (gradio orgulje u Petrovini, 1858). Posve ispodprosječan graditelj bio je Matevž Šašek (1837—1906), koji je po selima gornjeg Pokuplja ostavio troje orgulje. O njegovu se radu nema šta preporučljiva kazati. Svi ti orguljari gradili su isključivo po starom mehaničkom sustavu.

Novom vremenu pripadaju ANTON DERNIČ, braća ZUPAN i ANTON PEŘINA, koji grade isključivo po pneumatskom sustavu. Naročito su se istakla braća IGNAC (1853—1915) i IVAN (1857—1900) ZUPAN iz Kamne Gorice, od kojih se prvi usavršavao u radionicama poznate češke tvrtke braće Rieger u Krnovu (Jägerndorf). Zupanovi su od Riegera preuzeli njihov način gradnje i sastava orgulja i uspješno ga primjenjivali na produkte vlastite tvrtke. U Hrvatskoj postoji njihovih 15 orgulja.

Posljednji slovenski graditelji ove skupine bili su JURIJ BENCZ (1909—1945) iz Gorice (Gorizia), rođen u Mariboru,⁵¹ čije samo jedne orgulje znamo u Hrvatskoj. Na žalost on je poznatiji po posve stilski promašenim preinakama brojnih vrijednih starih majstorskih orgulja u Istri, koje je naprosto upropastio, čime je nanio golemu kulturnu štetu. Drugi graditelj koga još treba spomenuti, doslovce zadnji, je ANDREJ BENDA iz Loke kod Mengeša, koji je zajedno s Jenkom radio na orguljama katedrale u Đakovu (1936),⁵² a samostalno je radio orgulje za katedralu u Senju (1957).

ZAKLJUČAK

Svrha ovog skraćenog pregleda djelatnosti slovenskih graditelja orgulja u Hrvatskoj bila je da se pokaže kako su znatan udio u stvaranju crkvenog instrumentarija imali slovenski orguljari u 17. i 18. stoljeću, dok su još radionice u Hrvatskoj u zametku i vrlo neredovita pojava, kako zatim ta djelatnost u 19. stoljeću naglo opada i gubi na terenu, da bi se tek krajem istog stoljeća, a naročito u ovom stoljeću ponovo naglo podigla i zauzela istaknuto mjesto među dobavljačima orgulja iz ostalih zemalja.

Kolik je taj udio kazuju slijedeći podaci, dobiveni 1975. god. nakon dovršene evidencije orgulja kao spomenika kulture na čitavom teritoriju SR Hrvatske: u svemu je popisano 762 orgulja, od kojih samo na hrvatske radionice otpada 295 orgulja, na slovenske 153, talijanske 81, češke 81, mađarske 46 i austro-njemačke 38, dok je 71 orgulja ostalo za sada neidentificirano. Nema sumnje da će se među tima također naći još poneko djelo slovenskih graditelja.

Iznesene brojke pokazuju da sačuvani instrumenti slovenskih graditelja sačinjavaju oko jednupetinu svih postojećih orgulja u Hrvatskoj, te da stoje na prvom mjestu ispred graditelja svih ostalih narodnosti.

⁵⁰ Fotodokumentacija i zap. evid. br. 16 od 9. VII 1974. u RZZSK.

⁵¹ Radole, o.c., str. 130.

⁵² Pašiček, *Slovenski Michelangelo svira*, Reportaža u RTV-tjedniku »STUDIO« br. 616, Zagreb, 24. I 1976.

Tih 153 orgulja gradilo je 27 graditelja. U popisu na kraju ovog rada, međutim, spomenuti su i svi ostali orguljarski zanatnici ili pomoćnici (daljih 16 imena), koji doduše nisu samostalno izradili niti jedne jedine orgulje, ali su na njima radili i popravljali ih, što sve zajedno znači da je na terenu Hrvatske radilo najmanje 43 slovenskih orguljara.

U popisu su navedene (ali nisu iskazane u broju od 153 orgulja) i orgulje za koje se samo zna iz arhivskih vrela ili štampe; stavljene su u zagrade, kako bi ipak pregled slovenskih majstora i njihovih djela bio što potpuniji.

Pošto su u gornjoj Hrvatskoj, dakle u Sloveniji najbližim hrvatskim pokrajinama, arhivski podaci za v e l i k i broj orgulja 18. stoljeća potpuno šturi i bez ikakva navoda imena graditelja ili provenijencije instrumenta, pored graditelja iz nekih austrijskih centara (Beč, Graz, Bruck a.M., Radkersburg), biti će u okvirima tog broja djelatan i velik broj upravo slovenskih graditelja, posebno iz celjskog i mariborskog okružja, čiji instrumenti doduše fizički više ne postoje i teško da ćemo ikad saznati čiji su bili. Taj dio pregleda nužno ostaje nedorečen.

Sukcesivno i po međunarodno utvrđenim suvremenim stručnim normama provedeno restauriranje starih vrijednih orgulja, koje se od nedavna u Hrvatskoj uspješno provodi, dalo je iznenađujuće rezultate. Stari, već skoro posve napušteni instrumenti oživjeli su poslije restauriranja u novom sjaju, kao umjetnička glazbala postali su neobično zanimljivi za koncertno izvođenje stare orguljske glazbe, pa je već izdan čitav niz takvih ploča. Otkriveno je novo bogatstvo visokih umjetničkih vrednota iz kulturne baštine naših naroda, baštine koja još uvijek svojim najvećim dijelom čeka da bude otkrivena i revitalizirana.

Unutar fonda orgulja sjeverne Hrvatske zauzima niz djela starih slovenskih majstora značajno mjesto pa je za očekivati da će ovaj rad bar donekle pridonijeti cjelovitijem sagledavanju ove važne glazbeno-zanatske djelatnosti, koja još uvijek čeka na dolično vrednovanje unutar jugoistočnog evropskog orguljarstva.

POPIS IMENA GRADITELJA I NJIHOVIH ORGULJA

BENCZ JURIJ-GIORGIO — 1 orgulje
Novigrad (Istra), op. 38 (1937), 8 reg.

BENDA ANDREJ — 1 orgulje
Senj, katedrala (1957), 16 reg.

BRANDL JOSIP — 52 orgulje
Krapina, franjevci, (pr. 1895), 10 reg.
Varaždin, ž. crkva, (1895), 20 reg.
Staro Petrovo Selo, (1901), 8 reg.
Ljubeščica, (1901), 6 reg.
Vukovina, op. 38 (1906), 13 reg.
Škenderovci, op. 40 (1905), 6 reg.
Čakovec, franjevci, op. 43 (1906), 19 reg.
Draškovec, op. 45, 9 reg.
Čadavica, op. 50 (1906), 10 reg.
Kaptol u Slavoniji, op. 52 (1906), 8 reg.
Vinagora, op. 53, 8 reg.
Sunja, op. 55, 12 reg.

Šarengrad, franj., op. 55, 9 reg.
Slav. Požega, ž. crkva, (oko 1906), 13 reg.
Ilača, op. 59 (1907), 6 reg.
Desinić, op. 60, 16 reg.
Oborovo, op. 62 (1908), 16 reg.
Donja Zelina, op. 64 (1908), 8 reg.
Ozalj, op. 65, 8 reg.
Gornja Rijeka, op. 66 (1908), 10 reg.
Juraj u Trnju, op. 76, 10 reg.
Yukovar, kapela dvorca, op. 77, 6 reg.
Vidovec kr. Varaždina, op. 88, 9 reg.
Podturen, op. 88(!), 9 reg.
Nova Kapela, op. 88(!), 10 reg.
Štrigova, ž. crkva, op. 89 (1910), 10 reg.
Mala Solina, op. 91 (1911), 6 reg.
Sisak, ž. crkva, (1911), 17 reg.
Sisak-Predgrađe, [1912], 6 reg.
Sinac, op. 92 (1912), 8 reg.
Jastrebarsko, franj. samostan, (1912), 7 reg.
Trg kraj Ozlja, op. 96, 4 reg.
Gojlo, op. 97 (1912), 4 reg. (sada Podsused)
Veliki Bisag, op. 102 (1913), 7 reg.
Margečan, op. 103 (1913), 7 reg.
Peščenica, op. 106 (1913), 7 reg.
Domagović, op. 108 (1913), 7 reg.
Selnica, op. 111, 9 reg.
Remetinec kr. Varaždina, op. 112 (1913), 10 reg.
Molve, (1914), 19 reg.
Posavski Bregi, op. 117 (1915), 15 reg.
Koprivnički Ivanec, 9 reg.
Lopatinec, op. 122 (1923), 17 reg.
Pakrački Gaj, op. 123 (1923), 10 reg.
Zagreb, Muzička akademija, (1927), 14 reg., sada u Odri
Split, konventualci sv. Frano, (1931), 14 reg.
Vranjic, (1931), 8 reg.
Varaždin, pavl. crkva, op. 140 (1933), 28 reg.
Cvetlin, (1936), 11 reg.
Split, dominikanci, (1936), 13 reg.
Dubrovnik, katedrala, op. 144 (1937), 30 reg.
Cavtat, op. 149 (1938), 16 reg.

DERNIČ ANTON — 2 orgulje

Trviž, (1911), 16 reg.
Sv. Vid, na Krku, op. 7 (1913), 6 reg.

DEV FRANC KSAVER — 1 orgulje

Gerovo, (1856), 12 reg.

EBNER LEONHART — 2 orgulje

Krapinske Toplice, (1860), 17 reg.
Marija na Muri, (1870), 16 reg.

EISL IVAN JURAJ — 4 orgulje

Marija Gorica, (1759), 14. reg.
Donja Kupčina, (1759), 7 reg.
Svetice, (1761), 9 reg.
Sv. Petar u Šumi, (oko 1770), 10 reg.

FALLER IVAN — 2 orgulje

[*Zagreb*, sv. Katarina, (1688—9), 15. reg.]
[*Zagreb*, katedrala (1689—90), 19 reg.]

Frankovič Jožef

GORŠIČ FRAN — 1 orgulje

Prezid, op. 42, (1855), 13 reg.

GÖSTL ANDRO — 1 orgulje

Žakanje, (1858), 10 reg.

Hall Ivan

Hall Zefrin

JANEČEK IVAN FRANJO — 5 (8) orgulja

[*Zagreb*, katedrala, (1726), pozitiv]
Laduč, (1733), 6 reg., pozitiv
[*Zagreb*, sv. Marko, (1740—41), 22 reg.]
Kupinec, (1752), 6 reg., pozitiv
[*Sisak*, ž. crkva, (1767), 6 reg., pozitiv]
Olimje, (1764), 14 reg.
Brezovica, (1771), 6 reg., pozitiv
Sela kraj Siska, (1777), 11 reg.

JENKO FRANC — 25 orgulja

Kostrena, (1930), 9 reg.
Rijeka, Srce Isusovo, (1931), 15 reg.
Đakovo, katedrala, op. 22 (1936), 73 reg.
Draž, op. 35 (1939), 12 reg.
Rijeka-Trsat, B.D. Marija, (1940), 26 reg.
Dubrovnik, ss. Srca Isusova, op. 41 (1940), 16 reg.
Primošten, op. 48 (1941), 14 reg.
Osijek, Donji grad, (1950), 24 reg.
Rijeka, kapucini, op. 67 (1953), 29 reg.
Zagreb, M.B. Lurdska, op. 75 (1955), 18 reg.
Sinj, B.D. Marija, op. 81 (1958), 29 reg.
Šibenik-Varoš, B.D. Marija, op. 83 (1958), 17 reg.
Vodice, op. 91 (1960), 12 reg.
Pula, sv. Ante, op. 95 (1961), 18 reg.
Zagreb, Ranjeni Isus, op. 101 (1963), 13 reg.
Metković, op. 103 (1963), 20 reg.
Sumartin, op. 104 (1964), 14 reg.
Rijeka, sv. Terezija, op. 109 (1965), 16 reg.

Jalžabet, op. 108 (1965), 10 reg.
Split, kapucini, op. 112 (1966), 17 reg.
Šibenik, katedrala, op. 119 (1968), 27 reg.
Opuzen, op. 121, (1969), 10 reg.
Rijeka, katedrala, op. 124 (1969), 18 reg.
Svibovec, op. 129 (1970), 10 reg.
Makarska, ž. crkva, op. 128 (1970), 10 reg.

Koritnik Franc

KRAINC MIJO — 3 orgulje

Donji Kraljevec, (1877), 8 reg.
Kuzminec, (1877), 12 reg.
Mala Subotica, (oko 1873), 12 reg.

KUČERA JOSIP ALOJZ — 1 orgulje

Lipnik, op. 10 (1785), 8 reg.

MALACHOVSKY ANDREJ FERDINAND — 5 orgulja

Novo Selo Okičko, (1859), 10 reg.
Plešće, (1860), 10 reg.
Plešivica, ž. crkva, (1864), 12 reg.
Bukevje, (oko 1865), 12 reg.
Praputnjak, (1870), 13 reg.

MANDLIN JANEZ — 2 orgulje

Cabar, (1864), 12 reg.
Kunić Ribnički, (1867), 8 reg.

Marchisetti Blaž

Marchisetti Jožef

Marchisetti Vinko

Mašek Ignac

Mašek Jožef

Matija iz Maribora

MILAVEC IVAN — 3 orgulje

Košljun, op. 10 (1908), 10 reg.
Punat, op. 19 (1912), 11 reg.
Karlovac, franjevci, op. 36 (1914), 19 reg.

OTONIČ JOSIP — 4 (7) orgulja

Hrastovljan, op. 18 (1796), 10 reg.
[*Koprivnički Bregi*, (1798), 6 reg.]
Gornja Petrička, op. 27 (1800), 8 reg.
Veliko Trojstvo, op. 38 (1802), 11 reg.
Močila, (oko 1807), 8 reg.
[*Ludbeg*, (1810), 15 reg.]
[*Štrigova*, sv. Jeronim]

OTONIČ SIMON — 5 orgulja

Zelendvor, (oko 1765), 6 reg.
Sopot, (1766), 6 reg., pozitiv
Radovan, (1774), 8 reg., pozitiv
Petrijanec, (1777), 8 reg.
Hrašćina, (1779), 9 reg.

PEŘINA ANTON — 9 orgulja

Donji Vidovec, (1933), 12 reg.
Slavonski Brod, ž. crkva, (1936), 12 reg.
Ferdinandovac, (1936), 11 reg.
Ždala, (1939), 11 reg.
Pokupsko, (1939), 11 reg.
Križišće, (1940), 10 reg.
Cerna, (1940), 10 reg.
Komletinci, (1946), 10 reg.
Levanjska Varoš, oko 10 reg.

Prašnik Jakob A.

RACIČ RUDOLF — 1 orgulje

Petrovina, (1858), 8 reg.

Rebolj Vinko

RUMPEL PETER — 3 (4) orgulja

Zagreb, sv. Katarina, (1830), 12 reg.
Mošćenice, (1847), 12 reg.
Grobnik, (1848)
[*Trsat*, B.D. Marija, (1850)]

SCHOLZ ANTON — 8 orgulja

Dol Pribički, (1782), 6 reg., pozitiv
Poljanica Bistranska (1784), 6 reg., poz.
Gornja Bistra, dvorac, (oko 1784), 5 reg.
Volavje, (1785), 6 reg., pozitiv
Gotalovec, (1787), 4 reg., pozitiv
Novaki, (1794) 3 reg., pozitiv
Kostajnica, franjevci, (1797), 14 reg.
Nedjelja, (1799), 7 reg., pozitiv

Schilhan Anton

ŠAŠEK MATEVŽ — 3 orgulje

Reštovo, (1880), 8 reg.
Mišinci, (1884), 6 reg.
Bubnjarci, (1885), 12 reg.

Turk A.

Waibl Robert

WALLENSTEIN ANDRIJA SEBASTIJAN — 1 orgulje
[Zagreb, franjevci, (1708—9), 12. reg.]

Wester Franjo

ZUPAN, braća (IGNAC ml. i IVAN) — 15 orgulja

Rijeka, salezijanci, op. 32, 6 reg., sada Gornje Jesenje

Omišalj, op. 85 (1895), 8 reg.

Drniš, op. 65, 16 reg.

Opatija, op. 76 (1900), 7 reg.

Čepić, op. 85 (1902), 9 reg.

Lovran, op. 92 (1903), 9 reg.

Gračšće, op. 97 (1906), 10 reg.

Žminj, op. 37 (!), (1906), 12 reg.

Dobrinj, op. 101 (1907), 9 reg.

Bogovići, op. 104 (1907), 8 reg.

Roč, op. 105 (1907), 11 reg.

Šibenik, sv. Ivan, op. 111 (1910), 11 reg.

Volosko, op. 119 (1910), 13 reg.

Kringa, op. 122 (1912), 14 reg.

Lindar, op. 15(!), (1913), 8 reg.

Fotografije:

dr Doris Baričević: 3, 4, 5, 7

I. Keleminčić: 1, 2

K. Klaić: 6

N. Vranić: 8, 9, 10

SUMMARY

Although organist Matthew, who repaired the organ of the Zagreb Cathedral, is mentioned in the Maribor archives already in 1501 and 1502, true contacts between Slovenia and Croatia were established only towards the end of the 17th century. Ever since, for nearly three hundred years, organs for Croatia have been ordered from mostly three Slovene building centres: Ljubljana (from 1688 up to today), Celje (only during the 18th century) and Maribor (from the latter half of the 18th century up to 1938).

Apart from these centres, throughout the 19th century, there is a number of independent builders in smaller towns; however, their workshops were the enterprize of one person or family only, lasting for a rather short period of time and usually terminated when the master died.

Historically, older Slovene organ builders mostly transplanted building knowledge from various foreign centres. Thus, the organ builders of the 17th/18th century Ljubljana circle import influences from Southern Germany (I. Faller) or Salzburg (I. J. Eisl), those from Celje influences of the Czech school (I. F. Janeček, A. Scholz), whereas the Maribor builders bring in characteristics of the Styrian circle in Graz (S. + J. Otonič).

In the 19th century, in the romantic period, the transition to which is represented by P. Rumpel from Kamnik, the Ljubljana circle takes the lead (A. F. Malachovsky, F. Goršič, F.

Ks. Dev), followed by L. Ebner in Maribor, whereas in the 20th century, I. Milavec in Ljubljana, brothers Zupan in Kamna Gorica and J. Brandl in Maribor become the main representatives of modern organ building. This line finishes with F. Jenko.

According to the organ inventory made in 1975 there exist in Croatia 153 organs built by Slovene masters from 1759 up to the present; of the number mentioned, 24 organs belong to the 18th, 24 to the early 19th century, whereas 106 organs were made since 1890.

The article reveals 27 names of masters from Slovenia whose works have survived in Croatia; together with 16 names of other assistants there are altogether 43 organ builders that have been active in Croatia. In the appendix the catalogue gives the general data about the place and disposition of organs, whereas organs mentioned in brackets either do not exist any more or are known of only from archival sources or press.

Of the 762 organs registered in Croatia, one fifth originates from Slovene masters who represent the most numerous group of organ builders of non-Croat nationality. The aim of the article is to offer a kind of inventory of work done by Slovene builders in Croatia and thus to contribute to the history of building organs in Slovenia.

UDK 782.91 (430) »17«

HANDLUNGSBALLETT, MELODRAMA UND DIE MUSIKDRAMATISCHEN MUSIKFORMEN ZUR ZEIT DES STURM UND DRANGS UND DES WEIMARSCHEN KLASSIZISMUS

Andrew D. McCredie (Adelaide, Avstralija)

»Every term that purports to express the nature or quality of a period is prejudicial.« so schreibt Huizinga in seinem Werk »Tasks of Cultural History«.

Angelsächsische Geschichtsphilosophen waren in den letzten Jahren, angeregt von Isiah Berlin und von Walter Bruford, in zunehmendem Masse vom Deutschland des 18. Jahrhunderts fasziniert.¹ Die Belehrung Huizingas mag sie bei ihren Bemühungen zur Vorsicht mahnen. Ist doch die Tendenz zur Periodisierung und systematischen Einordnung stark ausgeprägt, nur noch übertroffen von dem Willen, jedes beliebige eingegrenzte Thema in ein passendes Schema einzupressen. Insbesondere die angelsächsische Musikhistoriographie war in der Vergangenheit von einer Bereitschaft geprägt, derartig glaubhafte und bequeme Formeln zu übernehmen, und so ist es zu hoffen, dass dieses wieder erwachte Interesse am Deutschland des 18. Jahrhunderts zu einer differenzierteren und empfindsameren Interpretation von Strömungen herausfordert. Hand in Hand damit würde eine gewisse Vorsicht bei der Anwendung all jener umfassenden Begriffe gehen, gegen deren Gebrauch sich Huizinga warnend stellte.

In unseren Interpretationen der deutschen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts sollten wir die Dichotomie Barock — Klassik mit grösster Vorsicht verwenden, ebenso wie die Benützung abstrakter Termini so unterschiedlicher Begriffe wie Rokoko, Aufklärung — dessen englisches Äquivalent »Enlightenment« bestenfalls eine grobe Annäherung ist — und insbesondere Verbürgerlichung, ein Begriff der, nachdem er seinen Weg durch die Universitäten Nordamerikas genommen hat, auf dem besten Weg ist, ein englisches Lehnwort zu werden. Wenn wir ihn annehmen, müssen wir uns darüber klar werden, dass darin eine Wechselwirkung von sozialen Formen, Normen und ästhetischen Haltungen eingeschlossen ist, die komplexer und schwerer deutbar ist, als uns dies neuere populäre Literatur zu glauben machen versucht. Das historische Problem, eine soziale Schichtung für jedes Genre aus dem Bereich des Künstlerischen als gegeben anzunehmen, kompliziert sich früher oder später durch die Wechselwirkung mit anderen Genres, die nur allzuoft aus einem anderen sozialen Bereich stammen.

¹ W. H. Bruford, *Germany in the Eighteenth Century. The Social Background of the Literary Revival* (Cambridge, 1968). L. Balet/E. Gerhard, hrsg. G. Mattenklott, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Ulm: Ullstein, 1973).

Im späten 18. Jahrhundert gab es eben diese Wechselwirkung zwischen den ästhetischen Konzepten und Techniken der Opera Seria, der Opera Comique und des Singspiels, eine Wechselwirkung, die in den Genre-Untertiteln — Opera Semiseria, Fantastisch-Heroisch, Heroisch-Komisch usw. noch deutlicher zutage tritt. Darüberhinaus lässt sich diese Wechselwirkung, die keinesfalls auf das Genre der Oper beschränkt ist, auch beim ballet d'action, dem Melodrama und der Schauspielmusik beobachten. Mit eben diesem ballet d'action und dem Melodrama wollen wir uns nun genauer befassen.

DAS SINGBALLETT

Das Singballett, das für gewöhnlich mit frühen Theateraufführungen am sächsischen Hofe zu Torgau in Verbindung gebracht wird, erlebte eine kurze Blütezeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts, im wesentlichen ein Verdienst Herzogs Ulrichs von Braunschweig und seinen Ambitionen auf dem Gebiet der Literatur und des Theaters.² Später fand diese Mode auch Nachahmer an kleineren Höfen wie beispielsweise in Mecklenburg, Thüringen und Bayern.³ Die erhaltenen Dokumente, Ikonographien und schriftlichen Quellen dieser Zeit sehen dieses neue Genre als entsprechendes Gegenstück zu typischen Modeerscheinungen und pastoralen Dichtung Weckerlins und Opitz, dem französischen ballet de cour und anderen Ausdrucksformen des Theaters, die sich in mehreren Wellen durch Europa zogen. Die erste entstand etwa um die Jahrhundertwende, die zweite folgte um 1650, nachdem Oliver Cromwell die meisten Theateraufführungen verbannte.

Im Vergleich zur Literatur dieser Zeit, die uns so reichlich zur Verfügung steht, sind uns leider nur sehr wenige musikalische Werke dieses Genres überliefert, dem man in den späteren Jahren dieses Jahrhunderts immer weniger Interesse entgegenbrachte. Als Nachfolger erlangten die sogenannten Huldigungsfestspiele, Pastorale, Serenaden und andere Formen musikalischer Unterhaltung Bedeutung, häufig als Vorführungen unter freiem Himmel, die vorzugsweise in fürstlichen und kirchlichen Sommerresidenzen zur Aufführung kamen. Besonders umfangreich war das an den Habsburger Sommerresidenzen dargebotene Repertoire. Von diesen Spätformen existieren noch eine beträchtliche Anzahl von Quellen. Diese, von der Wissenschaft noch relativ unerforschten Materialien befinden sich in den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. In diese Gruppe gehört noch eine weitere Erscheinungsform dieses Genres, nämlich die Vielzahl der Ballett-Einlagen, die an höfischen und kirchlichen Residenzen bei musikalischen Unterhaltungen wie auch bei denen des Ordentheaters dargeboten wurden. Wie bekannt, gelangten diese Einlagen meist am Ende einer Veranstaltung zur Aufführung, gelegentlich auch zwischen den Akten und hin und wieder auch einmal in die Handlung eingefügt, da, wo es die dramatische Situation erlaubte oder verlangte. Die Formen dieser Ballette waren vielfältig: da gab es in loser Folge ablaufende Sätze ebenso wie Miniatur-Charakter- oder programmatische Stücke, die gelegentlich miteinander durch ein gemeinsames allegorisches

² H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas. III: Barockzeit* (Salzburg, 1959), S. 530f.

³ E. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen* (Dissertation Greifswald 1931).

oder pastorales Thema verbunden waren. Es war ihnen jedoch nicht an der detaillierten erzählenden oder psychologisch sich entwickelnden Choreographie einer Handlung gelegen, wie sie in den Werken von Hilverding, Noverre, Angiolini und Laucherry progressiv entwickelt und theoretisch formuliert in Erscheinung traten. Die erhaltenen Primärquellen der zahlreichen Opern, die derartige Balletteinlagen enthalten, geben in den meisten Fällen keinen Hinweis auf die Komponisten dieser Ballette. Häufig waren die Komponisten — das trifft besonders für Wien und Mannheim zu — hoch angesehene Persönlichkeiten aus den Reihen der Orchestermitglieder, wie beispielsweise Nicholas Matteis aus Wien, die sich als besonders tüchtige und ideenvolle Komponisten hervortaten. Der Künstler blieb für gewöhnlich anonym, lediglich in der Opernpraxis Wiens zwischen 1705 und 1737 gab es im Libretto einen kryptischen Hinweis auf den Autor.⁴ Die Anonymität des Ballettkomponisten blieb bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bestehen. Herman Abert hat in seiner Ausgabe »Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts« darauf hingewiesen, dass der Name des Komponisten, dessen Ballettdarbietungen zwischen die Akte von Jommelli's »Alessandro«, das am 11. Februar 1760 in Stuttgart zur Aufführung kam, eingeschaltet wurde, fehlte.⁵ Obgleich sein Name nie erwähnt wird, deutet Abert an, dass man mit einiger Wahrscheinlichkeit Florian Deller als Komponisten der drei kurzen erzählenden Ballette annehmen könne, die von Franconis Sauveterre als Einlage zwischen den drei Akten geschaffen wurden.

Es ist bemerkenswert, dass der ästhetische Aspekt der Rolle des Balletts in Opernkunst und Theaterwesen Deutschlands erst im zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts erstmalig erörtert wurde. Zunächst beschäftigten sich Literatur- und Musiktheoretiker damit, später erreichte man ein breiteres Leserpublikum durch die beliebten Enzyklopädiën der schönen Künste sowie die moralischen Wochenschriften. Deutsche Dichter, unter ihnen auch Gottsched, die an diesen Werken mitarbeiteten, stützten ihre Theorien auf die Kenntnis dreier verschiedener Quellen aus den Bereichen der Literatur und des Theaters.

Die erste dieser Quellen war umfangreiche Literatur von französischen Theaterfachleuten wie auch von den Enzyklopädisten selbst, einschliesslich Diderot. Dazu gehörten Werke wie Abbé du Pures »Idée des Spectacles« (1668), I. Voscus »De Poematum Cantu et Viribus Rhythm« (1673), C.F. Ménestrier's »Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre« (1682), Le Brun's Vorwort zu »Théâtre Lyrique« (1712), Abbé du Bois »Reflexions sur la poésie et la peinture« (1719), Abbé du Batteux »Traité de beaux Arts« (1746), L. de Cahusac »La Danse ancienne et moderne« (1754). Bei den Enzyklopädisten, die sich besonders mit Theater und Ballett beschäftigten, seien vor allem Bayle (1696), Batteux (1746), Diderot (1757) und Rousseau (1768) genannt. Die beiden ersteren wurden von Gottsched ins Deutsche übersetzt, während sich andere Autoren um die Interpretation und Verbreitung des Schrifttums von Diderot und Rousseau verdient machten. Die zweite Quelle war eine kleine, aber vieldiskutierte Sammlung englischer Literatur über die Pantomime, insbesondere drei Werke von John

⁴ A.D. McCredie, »Nicholas Matteis — English Composer at the Habsburg Court.« *Music and Letters* 48/2 (1967), S. 127.

⁵ H. Abert (hrsg.), »Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, *DDT* 43/44 (1958) XI.

Weaver »History of the Mimes and Pantomimes« (1702), »Essay towards the History of Dancing« (1712) und sein »Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing« (1721). Diese Abhandlungen suchten die Regeln und Gesetze der Pantomime zu ergründen und die verschiedenen Gruppen der Pantomime gegeneinander abzugrenzen. Die dritte Quelle waren Theaterereignisse in England, die ihren Niederschlag in den Wochenschriften fanden.⁶ Der »Tatler« und der »Spectator« berichteten ausführlich über das Londoner Theaterleben, insbesondere über die von John Weaver und John Rich seit 1716 in Lincoln Inn Fields Theatre geschaffenen Pantomime. Einer der Hauptherausgeber der englischen Wochenschriften, John Addison, betätigte sich auch als Dramatiker. Seine Tragödie »Cato« (1713) regte Gottsched zu seinem eigenen »Cato« an. Als bedeutender Schritt für die Entwicklung des frühen englischen Vorläufers der Ballettpantomime sollte sich die Entscheidung John Richs erweisen, die französische Tänzerin Maria Sallé zu engagieren. Ihre Ballettkompositionen wurden als »Tanzhandlungen mit pantomimischem Einschlag« gesehen. Zwei ihrer frühen Darbietungen »Ariadne« und »Pygmalion« waren insofern interessant, als sie später zur Themengrundlage zwei der frühesten Melodramen wurden. In Aufführungskritiken von »Ariadne«, z.B., steht zu lesen, dass die Handlung nicht nur durch Tanz, sondern auch durch Haltung und Gesten zum Ausdruck kam.

Vor diesem Hintergrund konnte Gottsched seine eigenen Theorien über das Ballett entwickeln; er versprach sich vom Ballett grössere künstlerische Gültigkeit und Lebensfähigkeit als von der Oper, die der als das »ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat«, bezeichnete.⁷ Gottsched stützte sich auf Quellen wie Menestriers »Ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre« (Paris 1682), die »Mémoires de l'Academie des belles lettres et des inscriptions« wie auch auf ein englisches Blatt »The taste of the town« und setzte sich für eine Art Handlungs-Ballett nach allegorischen und mythologischen Themen ein, dessen Zentralthema von einem Dichter formiert werden sollte, das letztlich als Alternativvorschlag für die Oper gedacht war und sie eventuell einmal ganz ersetzen sollte. Diese neue Form würde sich von den vielen ausschmückenden Balletteinlagen in Opern und Komödien unterscheiden, über die er schrieb:

»Man erfinde doch nur künstliche Ballette, nach der Art der alten Griechen und neuern Franzosen. Diese werden zu der grössten Pracht in Verkleidung, zu neuen und seltenen Verzierungen der Schaubühne, zu vielen musikalischen Compositionen, und recht sinnreichen allegorische Tänzen Gelegenheit an die Hand geben.«⁸

Was Gottsched vorschwebte, war eine Ballettform, die sich teilweise an den frühen allegorischen Pantomimen orientierte, in der aber, von einem einzigen poetischen Grundgedanken durchzogen, Pantomime, Gebärde und Bewegung Charakter und Situation ausdrückten. Im Verlauf seiner Auslegung beleuchtet Gottsched auch die bereits erwähnten kurzlebigen Singballette aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und bemerkt dazu:

⁶ R. Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London, 1973)

⁷ J.C. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst: anderer besonderer Theil. Des zweyten Theiles zweiter Abschnitt.* — J.C. Gottsched, *Ausgewählte Werke*, hrsg. Joachim und Brigitte Birke, VI/2 (Berlin-New York, 1973), S. 555f.

⁸ *Ibid.*, S.564.

»Wir haben in Deutschland schon Proben davon gesehen. Von 1661 habe ich ein gedrucktes Ballett von des Orpheus und der Euridice Trauergeschichte, ohne Ort und Verfasser.«⁹

Dies war die erste in einer Reihe von Gottsched kommentierter Produktionen, die meist in Dresden oder an kleineren Höfen im benachbarten Franken oder Thüringen zur Aufführung kamen. Diese Ballette bauten auf wohlbekannten allegorischen und mythologischen Quellen auf, die Handlung bestand aus lose miteinander verbundenen, voneinander unabhängigen Episoden. Nur selten — ein Beispiel dafür ist das Orpheusballett — konnte man von einer organischen Entwicklung sprechen. Es gab Charaktere und dramatische Situationen, der dramatische Ablauf jedoch war statisch. Die Themen dieser Allegorien waren unter anderem die vier Jahreszeiten, die Zeiten und Stunden des Tages, die vier Winde, die sieben Planeten, die Himmelszeichen usw., in anderen Worten »alles was ein Poet, durch eine Personendichtung redend einführen kann, das kann auch in einem solchen Tanzspiele, tanzend vorgestellt werden.«¹⁰

Nach Gottscheds Auffassung musste das Genre der Tanzspiele, um erfolgreich zu sein, gewisse Voraussetzungen erfüllen, deren vorrangigste es war, dass einige Pantomimentänze mit eingeschlossen waren. Dazu meinte er:

»Wie nun ein jeder hieraus sieht, dass es bei diesen unseren Tänzen nicht auf die Figuren der Tänze allein, sondern auf die tanzenden Personen ankommt, also muss ich anfänglich erinnern, dass ist wie man itzo spricht, pantomimischen Tänze in sich halten.«¹¹

Seine ästhetische Rechtfertigung hörte sich folgendermassen an:

»Es ist also mit den Balletten und Tanzspielen nicht anderes bewant, als mit den übrigen Künsten: sie sind alle Nachahmungen, nur mit dem Unterschied, dass die Malerei nur die Figur, die Farben und die Ordnung der Dinge vorstellen kann, diese Tanzkunst auch die Bewegung ausdrückt, und sogar die Natur verschiedener Dinge und die verborgene Beschaffenheit des Gemüthes abschildern kann. Die Nachahmung geschieht durch die Bewegung des Leibes, und zwar nach der Harmonie der Musik, welche gleichfalls die Gemütsbewegung ausdrückt. Es ist bekannt, wie vieles man mit Geberden und Bewegungen der Gliedmassen des Leibes zu vorstellen geben kann, und die alten haben ihre Pantomimen gehabt, die sich alles, ohne ein Wort zu sprechen, auszudrücken getrauet. Man weiss auch, dass jede Gemütsbewegung ihre eigene Stellung und Bewegungen hat, dadurch sie an den Tag liegt. Solche Dinge nun müssen in den Tanzspielen vorgestellt werden.«¹²

Gottscheds Konzept von der Entstehung eines Balletts war, dass sich sein Schöpfer eine Gegebenheit aus der Geschichte oder einer alten Fabel vornehme oder aber selbst eine Handlung erfinde. Dabei erschien ihm ein vereinheitlichendes Element zwischen der Handlung und den Tänzen selbst für besonders wichtig:

»Ich sollte zeigen wie diese Erfindung im Tanzen, gleichfalls eine Einheit in der Handlung aber Absicht haben muss, darauf alle ihrer Theile abzielen. Ich

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, S.571.

¹¹ *Ibid.*, S.566.

¹² *Ibid.*, S.569.

sollte zeigen, auch an die Hand geben, was für Mittel man habe, die Personen, die man tanzend aufführt, zu charakterisieren.«¹³

Der Erfinder derartiger Aufführungen sollte Kenntnisse in Geschichte, Allegorien und Mythologie besitzen; auch sollten ihm die Dienste von Musikern und Tanzmeistern zur Verfügung stehen, die in der Lage sind, die Konzepte des Dichters zu verstehen und bühnengerecht umzusetzen. Obwohl ihm die Möglichkeiten von Mime und Pantomime durchaus bewusst waren, schlug Gottsched vor, dass die Hauptprotagonisten notfalls bei derartigen Aufführungen kurze Texte in einfachem Versbau singen oder rezitieren konnten mit dem Zwecke, ihre Handlung zu erläutern:

»Ich habe es noch zu erwähnen, dass aller Schönheit der Vorstellungen ungeachtet, dennoch oftmals diese allegorischen Tänze dem meisten Theile der Zuschauer wahrhaft hieroglyphische Figuren seyn werden, davon sie nichts verstanden, wenn nicht der Poet zuweilen den vornehmsten Personen der Tanzspiele auch gewisse Worte zu reden und zu singen in den Mund legte. Diese werden dann nun in lauter Versen, doch kurz und gut gemacht, weil die Absicht nicht ist durch Worte, sondern durch Bewegungen des Leibes etwas anzuzeigen.«¹⁴

Zum Abschluss führte Gottsched noch zeitgenössische Wiener Ballettpantomimenaufführungen auf, in denen er viele seiner Forderungen erfüllt sah:

»Denn hier habe ich 1749 auf der deutschen Schaubühne am Kärntner — Thore die artigsten pantomimischen Ballette vorstellen gesehen, die alle sehr redend waren, ungeachtet kein Wort dabei gesprochen wurde.«¹⁵

Die Situation, wie sie Gottsched nach von Hilverding in Wien erfolgreich durchgeführten Reformen erlebt haben mag, beleuchtet eine bemerkenswerte Arbeit von Gerhard Croll, »Die Wiener Ballet-Pantomime um 1750«, die 1967 beim IMS Congress in Ljubljana erstmalig vorgestellt wurde.¹⁶ Crolls Thesen untermauern auf sehr überzeugende Weise die Tatsache, dass Hilverding die Schlüsselfigur der neuen Ballettpantomime schlechthin gewesen sei. Hilverding erkannte bereits den Unterschied zwischen dem »alten« »danza pura e semplice tecnica« und dem damals neuen »danza parlante«. Das Hilverdingsche »ballo nazionale«, das häufig volkstümliche und neue Elemente enthielt, verdient besondere Erwähnung, dienten doch einige Beispiele dieses Genres seinem Schüler Angiolini als Ausgangspunkt. Bei seinen Bemühungen, dieses neue Konzept über die Vorstellungen seines Lehrers hinaus weiterzuentwickeln, stiess Angiolini auf ähnliches Territorium, das bereits die Aufmerksamkeit Noverres erregt hatte. Angiolinis Hauptanliegen war es, sich mit der unmittelbaren Wirkung der auf der Bühne dargestellten Ereignisse auf das Publikum zu befassen. Das Medium oder die »Sprecherin« war die Musik selbst; eine Situation entstand nur, wenn Musik und Choreographie so aufeinander abgestimmt waren, dass sie völlig ineinander übergingen. Nach seiner Ansicht sollte der Choreograph zunächst sein Konzept von der Beschäftigung mit der Musik bekommen, einer Musik, die im Idealfall bereits die Elemente der Pantomime vorgab. Die Entwicklung eines

¹³ *Ibid.*, S.570.

¹⁴ *Ibid.*, S.571.

¹⁵ *Ibid.*, S.571—2.

¹⁶ G. Croll: »Critical years in European Musical History, 1740—1760.« (Das Referat behandelt die Wiener Ballet-Pantomime) *Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967* (Kassel/Ljubljana 1970), pp. 168f.

derartigen Konzepts verlangte nicht nach einem unnötig detaillierten literarischen Programm. Hier kristallisierten sich bereits die wichtigsten Punkte der Meinungsverschiedenheiten heraus, die später zur Kontroverse zwischen Angiolini und Noverre führen sollten, der ein detailliertes literarisch-choreographisches Konzept als vorrangig ansag.

Die Veröffentlichung von Noverres »Lettres sur la danse et les ballets« kann als Markstein in einer Reihe von Versuchen gelten, die Unzulänglichkeiten des mechanischen Balletts zu beseitigen; seit der Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts hatte sich die Unzufriedenheit in zunehmendem Masse in kritischer Literatur Luft gemacht.¹⁷ Es sollte jedoch von vorausgehenden Ausführungen klar sein, dass weder Noverre noch Hilverding noch Angiolini der historischen Entwicklung nach als Urheber der dramatischen Ballett-Pantomime gelten können. Es sah in der Tat so aus, dass es sich bei den Kontroversen zwischen Noverre und Angiolini - beide griffen ja auf die selben Quellen zurück - oft genug nur um kleine Unterschiede in der Nuancierung handelte. Die historische Bedeutung von Noverres Leistung liegt vielmehr darin, dass er sich um die vollendetste Formulierung und Ausführung des künstlerischen Konzepts des Handlungsballetts als Gesamtkunstwerk verdient gemacht hat, in dem Musik und Bühnendekoration wichtige Partner des Tanzes waren. Die Tanzkunst klassifizierte er in zwei Genres: in den »danse mécanique« und in die Pantomime oder das Handlungsballett. Der »danse mécanique« bestach vor allem, wenn auch oberflächlich, durch die Brillanz und Virtuosität der Ausführung, wirkte jedoch nur als diese Pantomime an sich. Aus der Verbindung dieser beiden Formen entstand die Pantomime oder das »ballet d'action«, das als Drama eine eigenständige Existenz haben sollte. Deshalb war es notwendig, dass jedem »ballet d'action« ein Zentralthema zugrunde lag, das durch pantomimische und Charaktertänze ausgedrückt wurde. Alles Oberflächliche und Irrelevante, wie beispielsweise inkorrekte oder behindernde Kostüme, sollten der Vorrangigkeit der Handlung geopfert werden. Auf Ausdruckskraft wurde mehr Wert gelegt als auf Technik; die Grundsätze der Symmetrie, der rein formalistischen, figuralen Tanzbewegungen und die Bedeutung, die der Virtuosität der Schrittkombinationen zugemessen wurde, sollten allmählich abgebaut werden. Bei der Reform des Balletts sollte man zunächst an ein geeignetes Thema denken, das sich für eine einfache und logische Darstellung anböt. Die von Noverre erstellten Forderungen legen einen Vergleich mit denen in Herders Ideologie von einer deutschen Oper nahe: das Werk sollte möglichst frei von Verkleidungen, Komplikationen, Allegorien, Geschichte und übermäßigen Dekorationen sein und auf schwer verständliche Handlungselemente verzichten.¹⁸ Es scheint, dass Noverres Ästhetik des Tanzes, die ihn als Spiegelbild der Natur sah, auch nach einem entsprechenden sprachlichen Äquivalent suchte, ebenso wie bekannte Musikästhetiker für Instrumentalmusik Begriffe wie Klangrede oder Tongemälde ersonnen hatten. Unter diesen Bedingungen wurde angenommen, dass ein Ballettmeister oder Choreograph über genügend entsprechende Kenntnisse verfügte, um Einzelheiten seiner Vorstellungen an Komponisten und Bühnenbildner weiterzugeben, eine Qualifikation, die nach Noverres Auslegungen Kenntnisse in Literatur, Musik, Malerei und Geschichte, wie auch in

¹⁷ J. G. Noverre: *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* (Lyon: chez Aimé Delaroche, 1760).

¹⁸ M. Krüger, *J. G. Noverre und das »Ballet d'action«* (Emsdetten, 1963), S.53.

Anatomie voraussetzte. Im Idealfall sollte der Ballettmeister nicht am Tanz teilnehmen, sondern sich ausschliesslich auf das intellektuelle Erfassen und die Leitung der gesamten Produktion konzentrieren können. Noverres »Lettres« erregten damals grösstes Interesse nicht nur in der Theaterwelt, sondern gleichermassen auch bei Musik- und Literaturtheoretikern. Bedeutsamerweise nahmen sich Lessing und Bode einer deutschen Übersetzung an, die dann 1769 in Hamburg und Bremen unter dem allgemeinen Titel »Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, von Herrn Noverre« erschienen. Einer der ersten Kommentatoren von Lessings Übersetzung, Herder, schrieb dazu:

»Noverre hat die Tanzkunst der Leidenschaften wieder aufwecken wollen, zu Wundern ihres Ursprungs aber wird sie sich denn erst und von selber wieder erwecken, wenn nach einem barbarischen Zeitalter, zu dem wir vielleicht hinweisen, sich die menschliche Natur wieder erneuret, und ihre unverhüllteren Leidenschaften durch Tanz und Geberde, durch Sprache und Bewegung so sprechen wird, wie zu Anfange.«¹⁹

In deutschsprachigen Gebieten interessierte man sich für das neue pantomimische Ballett nicht nur in Stuttgart und Wien, sondern auch in Mannheim und Kassel und beginnend mit dem Jahr 1778 in München. Es ist offensichtlich, dass in den meisten dieser Städte, einschliesslich München, schon vor Hilverding, Angiolini und Noverre Choreographen gearbeitet haben, eine Tatsache, die sich schon aus den Titeln dieser Vorläuferwerke ergibt. Ein solches Ballett stammte von Alessandro Toeschi und war in Mannheim als Einlage zu C.A. Gruas Oper »Meride« (1742) gedacht. Sowohl in Mannheim wie auch in Stuttgart waren die frühen programmatischen Ballette als »entr'actes« in den Reformopern gedacht; so sollte beispielsweise Christian Cannabichs »Ippolito et Aricia« zu Holzbauers und Frugonis gleichnamiger Oper (1759) zur Aufführung gelangen und »Ceyx et Alcyone« in Verbindung mit Traettas »Sophonisbe« (1763).

Eine vergleichende Untersuchung des literarischen und musikalischen Inhalts muss, soll sie wirklich zufriedenstellend ausfallen, mit diversen Hindernissen fertig werden. Das erste ist die unvollständige Erhaltung der literarischen und musikalischen Quellen. Viele der im Mannheimer Theaterarchiv erhaltenen Quellen wurden durch die Bomben des Zweiten Weltkriegs zerstört. Doch entdeckte vor nicht allzulanger Zeit Eugene Wolf neue, für das Studium Mannheimer Komponisten bedeutende Quellen und stellte sie im Journal of the American Musicological Society vor.²⁰ Als zweites Hemmnis wäre die unterschiedliche Präsentation der musikalischen Quellen in Manuskripten oder in alten Denkmäler-Ausgaben zu nennen. Am ersten Platz stehen diejenigen Manuskripte wie Cannabichs »Angélique et Medor ou Roland Furieux« (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt Mus. ms. 216) oder »Les Mariages Samnites« (Darmstadt Mus. ms. 218), in denen genaueste bühnentechnische und choreographische Anleitungen, die den dramatischen Ablauf bezeichnen, allerdings in französischer Sprache, und manchmal in einer anderen Handschrift und mit anderer Tinte eingefügt sind. Derartige Quellen erweisen sich als besonders nützlich,

¹⁹ J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, (hrsg. B. Suphan) IV, S.122; XXII, S.184.

²⁰ E. K. und J. K. Wolf, »A newly identified complex of manuscripts from Mannheim«, *American Musicological Society Journal* No. 3, 1974.

²¹ H. Abert, *op. cit.*

da hierbei nicht nur die dramatischen Stationen genau den verschiedenen Sätzen oder sogar Satzteilen entsprechen, sondern auch klar hervorgeht, wie viele Personen sich zu einem bestimmten Zeitpunkt auf der Bühne zu befinden haben. Diese Partituren sind so detailliert, dass die Konsultation des Librettos zur genauen Rekonstruktion einer Aufführung weniger wichtig erscheint. Zu der zweiten Kategorie von musikalischen Quellen zählen Manuskripte oder gedruckte vollständige Partituren, die entweder nur sehr vereinzelte Bühnen- oder dramatische Anweisungen oder noch häufiger gar keine enthielten, kurz gesagt also nur aus einer Folge von Orchestersätzen bestanden, die glücklicherweise für gewöhnlich numeriert waren, so dass eine korrekte, chronologische Abfolge von dramatischen Stationen erkennbar war. Für die Analyse derartiger Partituren und die korrekte Rekonstruktion des dramatischen Ablaufs ist die Konsultation literarischer Materialien absolut unerlässlich und eine korrekte Reproduktion hängt von der Verständlichkeit und dem Aufbau des Szenariums ab. Sind diese nur unzulängliche, kurze Zusammenfassungen, ist die Koordination und detaillierte Rekonstruktion der dramatischen und musikalischen Ereignisse wesentlich erschwert. Die Rekonstruktion hängt dann von der Konsultation anderer Libretti, die den selben Stoff behandeln, von Berichten über die Aufführungen und als wichtigsten Punkt von dem Ablauf der Ereignisse, die sich durch die Analyse der Musikmaterialien eröffnen, ab. Auch wenn der Text eines Szenariums in Akte und Szenen unterteilt ist, die Partitur selbst jedoch mit keinen entsprechenden Unterteilungen gekennzeichnet ist, ist der Wissenschaftler mit der Aufgabe konfrontiert, die Sätze ohne diese wesentliche philologische Grundlage zu lokalisieren. Dabei hängt seine Arbeit von der Genauigkeit seiner Annahmen und von der Folgerichtigkeit seiner hypothetischen Erwägungen ab, die darauf basieren, wie gut er mit den Methoden des Vorgehens eines bestimmten Komponisten vertraut ist. Die Herausgeber der noch in den verschiedensten Gesamtausgaben erhaltenen »ballets d'action« haben dieses Problem sehr wohl erkannt. Hermann Abert als Herausgeber der »Ausgewählten Ballette Stuttgarter Meister« bietet in seiner umfassenden Einführung eine gründliche Diskussion der Komponisten Florian Deller und Jean Joseph Rudolph, sowie der Szenariumtexte der ausgewählten Ballette, deren Musik ebenfalls abgedruckt ist.²¹ Aus Aberts Ausführungen geht hervor, dass zum Beispiel weder Deller noch Rudolph in ihre Partituren Bühnenanweisungen, Titel oder Untertitel einfügten, so dass ihre Ballettpartituren als lose miteinander verbundene Orchesterstücke erschienen, die sich in manchen Fällen an die geschlossenen Formen des französischen Balléts anlehnten; manchmal waren es Passacaglis und Chaconnes, einige Sätze hatten programmatische Titel und schliesslich, was am häufigsten vorkam, trugen die Sätze schlicht ihre italienischen Bezeichnungen wie Adagio, Andante, Allegro oder Presto.

In einer Studie »Die Ballettkomposition von Joseph Starzer«, in der Serie »Studien zur Musikwissenschaft« erschienen, zeigte Lisbeth Braun auf, wie Ballette mit einfachen italienischen Satzbezeichnungen allmählich an Stelle der Werke traten, in denen die Namen der verschiedenen geschlossenen Tanzformen vorherrschten.²² Ihre Ausführungen über Starzer als aufsteigender Ballettkompo-

²² L. Braun, »Die Ballettkomposition von Joseph Starzer«, *St. Mw.* (hrsg. G. Adler) XIII (1926), S. 38f.

nist stellen nicht nur die Beschäftigung dieses Komponisten mit volkstümlichen Materialien wienerischen Ursprungs in den Vordergrund, sondern auch die dramatischen Techniken der Opera Seria und der Opera Buffa, die Verwendung von Situation und Leitmotiv und, in verstärktem Masse, harmonischer und instrumentaler Mittel. In einer von Starzers späteren Ballettpartituren »Adele de Ponthieu« gab es sogar eine dem Melodrama nachempfundene Szene.

Tatsächlich wurden die italienischen Satzbezeichnungen in den zur Aufführung geschriebenen Partituren vielerorts immer häufiger. Gerhard Croll und Richard Engländer stellten in Bezug auf Glucks Verwendung dieser und der traditionellen geschlossenen Tanzformen einige bemerkenswerte Beobachtungen an. Croll beispielsweise deutet an, dass die den geschlossenen Tanzformen in Glucks »Don Juan« entsprechende Handlung ein geschicktes Mittel war, die Bankettszene im zweiten Akt als dramatischen Kontrast und wohl verbindendes Element zwischen der Exposition und dem dénouement der äusseren Akte zu verwenden.²³ Engländer hat im Vorwort zu seiner Ausgabe von »Semiramis« versucht, die musikalischen und dramatischen Ereignisse des Werkes zu rekonstruieren, wobei jede der 15 Nummern mit italienischen Satzbezeichnungen eine neue dramatische Station bezeichnet.²⁴ Doch soll dabei nicht unerwähnt sein, dass Engländers zwar plausible Theorie Hypothese bleiben muss, da es an Scenographischem Beweismaterial fehlt.

Die Aktivitäten einer Reihe von Choreographen (z. B. Laucherry) und Komponisten (Cannabich, Danzi, Peter von Winter) erstreckten sich auf zwei oder drei Städte, woraus sich Mannheim, Kassel und München als Dreiecksgruppe von Städten herauskristallisierte, die für die Entwicklung des »Ballet d'action« von Bedeutung waren. In diesen drei Städten manifestierte sich die Tradition der französischen Ballettkompositionen mit vorzugsweise geschlossenen Tanzformen, insbesondere Gavotte, Loure, Passacaglia oder Chaconne besonders in den Anfangsstadien stärker als anderswo. Detailvergleiche des frühen Tanzen mit den »Airs de Ballet« in Rameaus Bühnenwerken machen die grundlegende Bedeutung der französischen Vorbilder deutlich, im speziellen für die Charakter- und Ensemble-Tanzpassagen, die oft als »Pas de Seul«, »Pas de Deux«, »Pas de Trois« oder »Pour le Ballet« bezeichnet waren. Rudolph Kloibers Monographie über das dramatische Ballett Cannabichs erkannte diese Tatsache, während er gleichzeitig auf das allmähliche Auftauchen der Sätze mit italienischen Satzbezeichnungen hinwies, von denen viele nach der einfachen dreigeteilten ABA — Struktur aufgebaut waren und pantomimische und erzählende Funktionen übernahmen.²⁵ In

²³ G. Croll, *op. cit.*

²⁴ C.W. Gluck, *Sämtliche Werke*, Abt. II, *Tanzdramen*. hrsg. R. Engländer (Kassel, 1956). Engländer bemerkt: »Das wesentliche ist: Der Schicksal im Sinne des griechischen Drama lebt in jedem Takt dieser Musik. Gluck fühlt und leidet mit der schuldbeladenen Semiramis, mit der glücklich-unglücklichen Heldin. Die Grundkonzeption des Werkes erscheint uns fast wie eine Vorahnung des Monodrams oder Duodrams der 1770 er Jahre, etwa im Sinne von Neefes Sofonisbe, einer Gattung, von der sich Goethe in seiner Proserpina textlich angezogen fühlte. Dort im Monodram ein impulsiver Wechsel von Wort und Ton, hier in Tanzdrama bei Gluck eine Identifikation von Musik und Gebärde, Musik und Atmosphäre. Und in beiden Fällen ein Minimum des äusserlich Malenden zugunsten des Psychologischen und des Ausdruckselements.«

²⁵ R. Kloiber, *Die dramatischen Ballette von Christian Cannabich* (München, 1928), S. 53f

dieser Hinsicht mag die Frage auftauchen, ob die Kombination von Pantomime und geschlossenen Tanzformen eine Entsprechung in Opern hat, in denen pantomimische Tänze eine Analogiefunktion zu den Rezitativen haben, wobei die geschlossenen Formen das Plateau bilden, auf dem die Handlung zur Ruhe kommt, wie das bei den Da Capo Arien und insbesondere den Cavatina Formen der Fall war, die von Komponisten wie Jommelli zu dieser Zeit bevorzugt wurden. In den späteren Werken von Cannabich und denen von Winters, in denen die Pantomime die geschlossenen Formen ablöst, während die ursprünglich aus zwei oder drei Elementen bestehenden Formen sich in Rondos, gelegentlich auch sonaten- und opernszenenhafte Strukturen ausweiten, tritt der Einfluss der Opernreformer Traëtta, Jomelli und Gluck noch stärker hervor.

Die frühere Abhängigkeit einer symmetrischen, aus vier oder acht Einheiten bestehenden Satzperiodik lockerte sich mit der allmählichen Übernahme der neuen Makroformen. Doch die Komponisten des Wiener Kreises suchten auch weiterhin, mit Starzers stimulierendem Beispiel vor Augen, den musikalisch-dramatischen Inhalt des Balletts durchzustrukturieren und verlegten den Schwerpunkt des Interesses auf die Enden der Akte; dadurch wurden opernähnliche Finale anstelle der Chaconne-Contre Danse Formel möglich.

Mit der Verlegung der kurfürstlichen Hofkapelle im Jahre 1778 von Mannheim nach München wurde das königliche Theater am Issarthor durch die Präsenz von Laucherry, Le Grand und Crux als Choreographen und Tanzmeister zu einem wichtigen Zentrum für die Entwicklung des »ballet d'action«. In Zusammenarbeit mit dieser produzierte Peter von Winter im Zeitraum zwischen 1779 und 1811 nicht weniger als zwölf »ballets d'action«. ²⁶ Von Winters Partituren übertreffen die Werke der zuvor erwähnten Komponisten an Ausdruckskraft und Komplexität. Harmonie und Instrumentierung seiner Werke zeugten von grosser Meisterhaftigkeit, die ein aus fünf Teilen bestehendes Streichorchester miteinschloss, das durch eine Teilung der Bratschen entstand. Das interessanteste ballet d'action von Winter, in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhanden, ist betitelt »La Mort d'Orphee et d'Euridice« mit dem Untertitel »Pantomimisches Ballett mit Gesang in vier Akten von Crux«. Der französische Titel der Partitur täuscht, Winters Werk ist ein vollständiges Opernballett, das durchwegs mit deutschem Text versehen ist. Ein kurzer Vergleich dieses Werks mit Florian Dellers Behandlung von Noverres »Orphée et Euridice«, das in Stuttgart am 11. Februar 1763 zusammen mit Jommellis »Didone« zur Aufführung gelangte, genügt, um die Zukunft, die das ballet d'action gehabt hätte, zu illustrieren, hätten sich mehr Komponisten nach dem Vorbild noch Glucks Pariser Reformen darum bemüht, das Genre weiterzuentwickeln. Aberts Ausgabe von Dellers Ballett stellt uns vor

²⁶ Die Ballette, die Winter im Auftrag des Münchner Theaters komponierte, hiessen »Der französische Lustgarten« (1779), »Baierische Lustbarkeit oder Die Heirat durch Gelegenheit« (1779), »Le Mort de Hector« (1779), »Heinrich IV oder Die Liebe Heinrich IV und Gabrielle« (1779), »Ines de Castro« (1780), »Andromache« (1780), »Der Maibaum« (1784), »Die Hochzeit des Figaros« (1785). »Pygmalion« (1785), »La Mort d'Orphée et d'Euridice«, pantomimische Oper mit Gesang (1792), »Gilblas oder das wiedervereinigte Ehepaar« (1807), »Der Tod Adams« (1811). Die folgenden handschriftlichen Partituren — »Heinrich IV« (B. Stb. Mus. ms. 3650), »Ines de Castro« (B. Stb. Mus. ms. 3648), »La Mort d'Orphée et d'Euridice« (B. Stb. Mus. ms. 299) — sind in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhanden.

das bekannte Problem, die musikalischen Ereignisse in einer Reihe von 30 Instrumentalnummern in Korrelation zu den detaillierten dramatischen Stationen von Noverres Szenarium aus dem Innern der Musik selbst zu setzen. Die aus dreissig Nummern bestehende Partitur Dellers können nach hauptsächlich italienischen Satzbezeichnungen einklassifiziert werden: Allegro (9x einschliesslich des Finales), Adagio (5x einschliesslich eines Adagio und Rondo), Andante (4x), Larghetto und Allegretto (je 2x) sowie Rondo, Chaconne, Gavotte, Maestoso, Marcia, Loure und Contredanse (je 1x) wie auch ein interessanter Satz, Nr. 14, der eine Reihe von kurzatmigen Wechsel von Allegro furioso und Adagio umfasst, einschliesslich eines abrupt gesetzten Fermate und einer asymmetrischen Satzperiodik. Einen neuartigen Satz wie diesen zusammen mit der bevorzugten Tonart G-Moll für empfindliche Stellen, sowie das Anklingen der von Pizzicato Streichern unterstützten Solooboos als Zeichen für einen Auftritt des Orpheus, ein Kunstgriff, der auch in den Orpheusballetten Cannabichs und von Winters wieder auftaucht, dies alles sah Abert als Einfluss von Dellers Lehrmeister Jommelli an. Andere Stilelemente, wie beispielsweise die einfache, symmetrische Satzperiodik aus 4 bzw. 8 Einheiten der meisten anderen Sätze deuten auf eine Abhängigkeit von früheren Wiener und insbesondere französischen Vorbildern hin.

Winters Ballett entstand als Reflexe auf die Errichtung einer Ballettakademie auf Grund eines kurfürstlichen Erlasses aus dem Jahre 1791 unter der Generaldirektion von Crux. Die vier Akte entsprechen den Szenen Orpheus beim Fluss Acheron, Orpheus in der Unterwelt, am Berg Rhodope und schliesslich die Ankunft von Bacchus und Venus. Zusätzlich zu einer mit späteren Ballettszenen verbundenen Sinfonia besteht das Stück aus dreiundzwanzig kurzen Orchester-sätzen und etwa sechsundzwanzig Teilen mit Chor. Der homorhythmische Charakter der meisten Chöre erklärt sich daraus, dass nur die obersten Stimmen eine Textunterlage bekam. Die Funktion der Chöre scheinen kommentatorischer, deskriptiver und teilnehmender Natur gewesen zu sein. Die kommentatorischen Sätze scheinen verschiedene geschlossene Formen, einschliesslich strophische, die Reprise und verschiedene Rondostrukturen zu bevorzugen. Die deskriptiven und teilnehmenden Sätze waren mit dem Vorantreiben der dramatischen Ereignisse befasst und hatten eine von der Opernszene beeinflusste durchkomponierte Struktur. Im Vergleich zu Winters anderen beiden erhaltenen Münchner Ballettpartituren »Heinrich IV« und »Ines de Castro«, dessen französische Vorbilder eher bei Rameau als bei Gluck zuzusuchen sind, stellt »La Mort d'Orphée et d'Euridice« einen wesentlichen Fortschritt des Komponisten in der Handhabung von dramatischen Materialien dar.

DAS MELODRAMA

Für populäre Lexikographen der Sturm- und Drangzeit wie Sulzer war es üblich, die ursprüngliche Entwicklung, wenn auch nicht die Urheberschaft des Melodramas Rousseau zuzuschreiben, dessen Pygmalion »grosse Berühmtheit und polemische Diskussionen nach sich zog, nachdem Grossmann es übersetzt und auf die Bühne gebracht hatte.« Im Jahre 1802 wiederholte Kochs Lexikon

eine der durchdachtesten Definitionen, die ursprünglich im Jahre 1799 in D. Schneiders Theaterjournal erschienen war.²⁷ Der Lesser wurde informiert, dass

»...das Melodrama muss, als lyrisches Kunstwerk, ein Gefühl im Objekte darstellen. Der Dichter hat hier die Obliegenheit, dies Gefühl gleichsam nur anzudeuten, weil die möglichst vollkommendste Darstellung durch die Dichtkunst (wenn es nemlich nicht der Fall ist, das durch die Töne selbst dies Gefühl einer weit höheren Verstärkung fähig ist) schon ein an sich bestehendes Kunstwerk ausmachen würde, und die Mitwirkung der Musik nicht ausdrücklich erforderte, da diese in diesem Falle doch weiter nichts thun konnte, als das geschilderte Gefühl zu begleiten, aber nicht zu erheben. Das Melodrama schildert nicht Begebenheiten, sondern die Begebenheit ist nur das Mittel, welches dem Dichter dazu behilflich ist, die Affekten selbst darzustellen. Nicht Ariadnes trauriges Schicksal, sondern die Verzweiflung einer Liebenden ist der Hauptgegenstand in diesem Melodrama. Die Begebenheit selbst und ihre Darstellung ist also hier nur gleichsam eine Begleitung, um den Hauptpunkt desto stärker hervorzuheben. Die Obliegenheit des Komponisten ist also hier, die Affekten der darstellenden Person selbst, durch das Mittel, was er in Händen hat, hervorzubringen«.

Die neue Form stiess auf beträchtliches literarisches Interesse, zog Dichter und Librettisten wie Bertuch, Brandes, Gerstenberg, Gotter, Huber, Rammler und insbesondere den jungen Goethe an, dessen »Proserpina« als Ausdruck höchster Vollendung dieser Form galt. Die literarische Anerkennung war jedoch keineswegs einstimmig und das Genre hatte auch artikulierte Gegner, unter denen Herder es abfällig als »Zwischenkunst« bewertete.

Fast ausnahmslos bietet die moderne Geschichtsschreibung, sowohl der Oper als auch des Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert, kurze, summarische Abhandlungen über die kurzlebigen Genres des Mono- und des Duodramas. Die Autoren greifen für gewöhnlich auf eine kleine Auswahl von Monographien und andere Sekundärliteratur zurück, wobei solche Werke wie Edgar Istels »Die Entstehung des deutschen Melodramas« (1906) ihre ursprüngliche Bedeutung aus Mangel an wichtigen späteren Forschungsergebnissen beibehalten haben. Nichtsdestotrotz kommt Istels Werk einige Bedeutung zu, da es eine nützliche Chronologie der Entwicklung des Genres beinhaltet und viel wertvolles Material über im Jahre 1900 noch existierende Quellen, die später verloren gingen oder zerstört wurden, bot. In anderer Hinsicht scheint Kritik an Istels Werk angebracht, da der Autor seine analytischen Nachforschungen auf einige wenige Hauptwerke von Benda, Neefe, Reichardt und Danzi beschränkt, wobei jedoch das allgemeine kulturhistorische Gerüst zu kurz kommt, da Untersuchungen in die sozialen und literarischen Hintergründe an Hand der Texte selbst nicht vorgenommen werden. Dies ist um so bedauerlicher, als viele literarische Texte, die zu Melodramen umgearbeitet wurden — Pygmalion, Ariadne, Medea, Reinaldo und Armide, Der Tod des Herkules — ebenso als literarische Grundlage für das zeitgenössische ballet d'action dienten. Istel überbetont die Bedeutung der frühen Übersetzung von Rousseaus Pygmalion ins Deutsche, lässt dafür jedoch die früheren Vorläufer dieses Genres gänzlich ausser Acht, insbesondere jene Praktiken, die es bei der

²⁷ H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt 1802, neudr. Hildesheim 1964), S. 940.

Bühnenmusik als passende Hintergrundmusik für bestimmte Arten des Sprechens, beispielsweise den Monologen, gab. Die Vorkehrungen für eine derartige Bühnenmusik waren bereits in den Aufführungen des englischen elisabethanischen und jakobinischen Theaters zu sehen, die den einheimischen Dramatikern durch die diversen englischen Wanderbühnen, die ihren Weg durch das Deutschland des frühen siebzehnten Jahrhunderts gemacht hatten, durchaus vertraut waren.²⁸ Dass diese Praktiken im achtzehnten Jahrhundert weiter bestanden, davon zeugen die Hinweise auf Musikeinlagen in den Stücken selbst wie auch die gelegentlichen Bezüge in theoretischen Abhandlungen. In den letzten Jahren lieferte Robert Heitners wichtige Studie »German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies 1724—1768«, bei University of California Press im Jahre 1963 erschienen, wertvolle neue Informationen. Heitner verweist auf die Schlusszene des fünften Aktes in Gerstenbergs Tragödie »Ugolino« (1768), wo eine selbständige instrumentale Begleitstimme den Helden bei seinem Schlussepiolog begleiten soll und durch wechselnden Toncharakter die verschiedenen, im Text implizierten Gefühle ausdrücken soll.²⁹ Die Bedeutung von Gerstenbergs Forderung ist nach Heitner darin zu sehen, dass offensichtlich Autoren und Dramatiker sich für die Gleichstellung der Instrumentalmusik einsetzen eine wichtige Vorbedingung für ihre spätere Verwendung im Monodrama. Darüberhinaus erkannte Gerstenberg mit seiner Forderung nicht nur die Fähigkeit der Instrumentalmusik, eine dramatische oder emotionale Situation zu unterstreichen, sondern auch ebenso ihre Fähigkeit in Verbindung mit gesprochenem Recitation am Vorantreiben der dramatischen Kontinuität beteiligt zu sein. Das weithin propagierte Konzept eines Stylus Theatralis, das sich auf Instrumentalmusik bei begleitenden Rezitativen stützt, konnte ebensogut auf dramatische Recitation angewandt werden. So überrascht es kaum, dass Schweitzer, Benda und Neefe im recitativo accompagnato das geeignetste Vorbild zur Schaffung des deutschen Monodramas sahen.

Um 1770 war Instrumentalmusik, sei es um die Gestik im ballet d'action klar hervortreten zu lassen, sei es die oratorischen Funktionen bei begleitenden Rezitativen zu unterstützen, in deutschen Regionen wohlbekannt und wurde weithin praktiziert. Sie kam in begleitenden Opernrezitativen von Hasse, Graun, Jommelli, Traetta, Gluck. Johann Christian Bach in den Hoftheatern zu Ehren oder auch in den verschiedenen Passionen und Oratorien für Teilnehmer und Publikum aus dem Bürgertum, die in Hamburg und in Mitteldeutschland von Telemann, CPE Bach und Johann Heinrich Rolle zur Aufführung kamen.

Zusätzlich zu der Bedeutung, die man der unterstützenden Funktion der Instrumentalmusik bei Vokalwerken beimass, erkannte man auch schon ihre unabhängige Rolle im Theater auf Grund ihrer Fähigkeit, ein dramatisches oder emotionales Moment, eine gewünschte Atmosphäre oder eine erstrebte Kontinuität zu erzeugen. Diese neue Erkenntnis verkörperte, zumindest im Frühstadium, die verschiedenen Theorien Gottscheds, Matthesons, Quantz' und Scheibes. Ins-

²⁸ W. Braun, *Britannia Abundans. Deutsch-Englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*. (Tutzing, 1977) passim.

²⁹ Dazu Robert Heitner, *German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724—1768*. (Berkeley, Los Angeles, 1963), S.360 (Hudermann) und S.381 (Gerstenberg).

besondere Mattheson, Quantz und Scheibe erörtern in ihren Diskussionen die Rolle der Ouvertüre, deren Aufgabe es ihrer Meinung nach ist, die kommenden dramatischen Ereignisse anklingen zu lassen und die möglichst mit der ersten Szene entsprechenden Stimmung zum Abschluss kommen sollte. Im Jahre 1774 stellte Reichardt in seinem Essay »Über die deutsche komische Oper nebst einem Anhang eines freundlichen Briefes über die musikalische Poesie« ähnliche Anforderungen an Ouvertüren von Singspielen und komischen Opern.³⁰

Die ebenso wichtige Fähigkeit der Instrumentalmusik, Affekten zu unterstreichen, wurde von Scheibe 1738 im 67. Kapitel seiner Abhandlung »Critischer Musicus« erkannt, danach von Lessing im 27. und 28. Kapitel der »Hamburgischen Dramaturgie«, von Herder in seiner Besprechung von Johann Friedrich Agricolas Musik zu Voltaires »Semiramis« und schliesslich von Vogler in einer Analyse seiner eigenen Begleitmusik zu Shakespeares »Hamlet« im ersten und dritten Band seiner »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule«.³¹ Bei Theaterimpresarios bekam die Erkenntnis der Möglichkeiten der Instrumentalmusik ein entsprechendes Gegengewicht durch Erfordernisse wie sie Ernst Ackermann in seinem Bericht »Über die Hamburgische Bühne« artikuliert, nämlich dass Instrumentalmusik auf das Genaueste mit dem Inhalt des Stücks übereinstimmt.«

Obwohl die Kommentare der vorstehend erwähnten Autoren vornehmlich auf Funktion und Praxis der Instrumentalmusik im Schauspiel abzielten, auf die Konsolidierung der zuvor erreichten dramatischen Station oder die Vorwegnahme nachfolgender Ereignisse (wogegen sich Lessing gelegentlich wandte), bezog sich die Diskussion im wesentlichen auf das Melodrama, wo, wenn es keine gesungenen Partien gab, an die Instrumentalmusik erhöhte Ansprüche gestellt wurden, sei es bei der Charakterisierung von Personen, Situationen, dramatischen Ereignissen, psychologischen Reflexen, oder bei der Betonung eines besonderen Affektes, der Möglichkeit, einen Übergang oder Kontinuität zu charakterisieren. Drei Methoden schienen im Bereich des Möglichen zu liegen: die erste war ein Prozess des Durchkomponierens nach der Art eines recitativo accompagnato. Die zweite Methode bestand darin, ein Gerüst von miteinander verbundenen thematischen Einheiten zu entwickeln, wobei Elemente aus der Ouvertüre wieder aufgegriffen wurden, andere im Verlauf der Handlung eingeführt werden und später als Erinnerungsmotive wieder aufleben konnten. Dazu kommt gewöhnlich noch eine dritte Kategorie von Motiven, die eine bestimmte Situation skizzieren und anderweitig nicht wieder auftauchen. Die dritte Methode verband den Stil des Durchkomponierens mit einem modifizierten Schema der Repetition, wobei Teile der Ouvertüre entweder am Ende der Akte rekapituliert werden oder den Kulminationspunkt der dramatischen Lage andeuten. Bei Anwendung dieser Schemata scheint die gewünschte dramatische Kohäsion Elemente des Sonatenprinzips übernommen zu haben, ein Kunstmittel, das nach Lisbeth Braun Joseph Starzer

³⁰ J.F.Reichardt, *Über die Deutsche Comische Oper nebst einem Anhang eines freundlichen Briefes über die musikalische Poesie* (Hamburg, 1774) S.12f, 26f.

³¹ G.E.Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, hrsg. Otto Mann (Stuttgart 1958) S.104f; J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. B. Stephan, V (Berlin 1891) S.394; G.J.Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I*, 1778 (neudr. Hildesheim 1974), III, 1781 (neudr. Hildesheim 1974), S.441.

auch in mehreren seiner ballets d'aciton verwendet hat.³² So greift Benda in »Ariadne« die Eröffnungsteile seiner Ouvertüre wieder auf, um den dramatischen Höhepunkt zu charakterisieren; in dem Ariadne vor ihrer Selbsterstörung die Götter um Hilfe anfleht. Peter von Winter verwendet in »Leonardo und Blandine« die Exposition seiner Ouvertüre als Finale des ersten Aktes.³³ Eine Übersicht über ausgewählte Melodramen von Benda, Neefe, Reichardt, Cannabich, Vogler und Winter lässt erkennen, dass vier verschiedene Methoden Musik und Text zu verbinden zur Verfügung standen. Dabei handelte es sich

1) um den Wechsel von gegenseitigem ausschliesslichen Sprach- und Instrumentalteilen, die am weitesten verbreitete Methode

2) den Wechsel von einzelnen Akkorden mit kurzen Sätzen und Worten (eine selten benutzte Methode)

3) freie Recitation zu gehaltenen Akkorden oder Tremolos oder bewegte harmonische Gestaltung

4) Deklamation vor dem Hintergrund eines profilierteren melodischen Elements, gelegentlich beeinflusst von geschlossenen Formen, wobei manchmal (aber selten) der Versuch unternommen wird, das Gesprochene mit der musikalischen Akzentuierung zu synchronisieren.

Unter diesen Bedingungen hängt das Tempo des Handlungsablaufs, insbesondere, wenn die erste dieser vier Methoden gewählt wurde, von der schnellen Wechselwirkung von Sprech- und musikalischen Elementen ab. Zieht ein Komponist wie Reichardt oder Winter es vor, die musikalische Struktur mit überreichen Satzlängen und Symmetrischer Satzperiodik vollendeter zu gestalten, so geschieht dies auf Kosten des dramatischen Momentum. Sind andererseits die musikalischen Satzlängen kurz und haben unterschiedlichen oder asymmetrischen Periodenbau, so akzentuiert sich entsprechend auch das Überraschungsmoment und damit das dramatische Momentum insgesamt. Um diesem Gefüge zu entsprechen, griffen die Komponisten auf eine Vielfalt von Hilfsmittel aus den Bereichen der Motive, der Harmonie und der Klangfarbe zurück. Die erste Gruppe umfasste entweder Erinnerungsmotive oder Motive — vielleicht sollte man besser musikalische Verfahren sagen — die Naturphänomene erläutern, sei es nun ein Sonnenaufgang, die Bewegungen der Wälder, Stürme oder Meeresszenen. Am gebräuchlichsten waren für diesen Zweck wohl die Figuration mit Sechzehntelnoten, aufwallende synkopische Passagen, schroff-punktierte rhythmische Figuren und Tremolos. Die harmonischen Hilfsmittel stellten abrupten Tonartwechsel und akkordische Mittel wie den verminderten Septakkord in den Vordergrund. Bei der Klangfarbe kamen plötzliche Dynamikwechsel, das Crescendo nach Art der Mannheim-Stuttgarter Werke oder Solopassagen für Holzbläser, gewöhnlich in Verbindung mit gefühlsmäßig betonten oder sentimentalen Stellen zur Verwendung.

Die Verwandtschaft vieler Strukturelemente und Techniken, mit denen aus Oper Konzert, Kantate und dramatischen Soloszenen wird aus einem Vergleich mit den Werken Bendas und Neefes einerseits und Anton Schweizers lyrischem

³² L. Braun (op. cit.) S.38: »und zwar kommt deren Charakteristik, die Zusammenfassung verschiedenster szenischer Vorgänge in einen geschlossenen Rahmen in der Wahl Starzers zum Ausdruck, der den Finali sonatenähnliche Formen gibt.«

³³ München, B. Stb. Mus. ms. 3647.

Monodrama — so der offizielle Untertitel — »Polyxena (1773) andererseits offenbar.³⁴ Bei Polyxena handelt es sich um ein Werk ohne Sprechpartien, das eher einer dramatischen Solokantate ähnelt. Der wesentliche Unterschied lag in der von einem Melodrama geforderten Kontinuität, wohingegen Schweizer mit »Polyxena« an den in Abschnitte eingeteilten, vorstehend erwähnten Vokalformen festhielt, auch wenn die inneren musikalischen Techniken öfters die gleichen wie die des Melodramas waren.

In ihrem Artikel »Georg Benda, Pionier des Melodramas« in der Festschrift für Karl Geiringer, nannte Edith Vogel-Garrett die vier Faktoren, die wesentlich zu Bendas melodramatischem Stil beitrugen: die rezitativen *Accompagnatos* in den Berliner Opern von Graun, die Operntechniken Traëtts, die er in Südeuropa studiert hatte, die traditionellen Oratoriumselemente, die er als Schüler der Jesuitenakademie in Chomatov gelehrt wurde und die Orchestertechniken der in Mannheim und Stuttgart tätigen Komponisten.³⁵ Von den vier Melodramen, die Benda geschrieben hat, können »Ariadne« und »Medea« als repräsentativ für einen planmässig aufgebauten Motivstil gelten, »Pygmalion« für einen durchkomponierten Stil, der zu den Themen der Ouvertüre zurückkehrt, während es sich bei »Theone« mit einem Ballett und einem Chor und einer Arié um eine Mischform handelt. Die besondere Stärke von Bendas »Ariadne« und »Medea« wie auch von Neefes »Sophonisbe« (obgleich dieses Werk mit seinem ausgedehnten Priesterchor in der siebten Szene eher als Mischform anzusehen ist) lag in der straffen Handhabung einer dramatischen Situation und der Charakterisierung. Während spätere Komponisten nicht widerstehen konnten, zwischen ihren Recitationpartien vollständige oder zumindest ausführliche Zwischenspiele zu entwickeln, erreichte Benda durch Auswahl von kurzen, dramatisch bedeutungsvollen Motiven und die geschickte Handhabung dieser mit Hilfe von Wiederholung, Sequenz, Variation, Kontraktion oder Expansion und vor allem durch Variation von dramatischer Spannung durch asymmetrische Satzperiodik eine rasch dahinfließende, zusammenhängende dramatische Entwicklung.

Istels Nachforschungen in den Mannheimer Hofarchiven ergaben, dass die für den 11. August 1722 angekündigte Aufführung von Schweizers »Pygmalion« den Zusatz »mit Ballett« führte, was auf eine choreografisch-pantomimische Gestaltung der letzten Szene schliessen lässt, in der Venus selbst auftrat.³⁶ Eine genauere Untersuchung einer Anzahl von Werken aus dem Melodrama-Repertoire, von Neefes »Sophonisbe«³⁷ und Cannabichs »Electra«³⁸ bis zu den drei Melodramen Reichards »Cephalus und Procris«, »Ino«,³⁹ »Der Tod des Herkules«,⁴⁰ Peter von Winters »Reinaldo und Armide«⁴¹ wie auch Voglers »Lampedo«⁴² ergibt, dass alle diese Partituren als Mischformen anzusehen sind, da sie Chor oder Ballett

³⁴ München, B. Stb. Mus. Pr. 2^o 3787.

³⁵ E. V. Garrett, *Georg Benda, the Pioneer of Melodrama — Studies in Eighteenth Century Music* (London, 1970), S. 277f.

³⁶ E. Istel, *Die Entstehung des deutschen Melodramas* (Leipzig 1906), S.4.

³⁷ München, B. Stb. Mus. Pr. 2^o 1431. E. I stel. op. cit. 69f.

³⁸ Darmstadt, Hessische Landesbibliothek Mus. ms. 217.

³⁹ München, B. Stb., us. Pr. 2^o 1435.

⁴⁰ R. Pröpper, *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichards* (Berlin, 1965) 222f.

⁴¹ E. Istel, op.cit., 83f.

⁴² München, B. Stb. Mus. ms. 4210.

oder beides einschlossen. Istels Chronologie führt eine weitere Reihe von Werken auf, deren Partituren mir bis jetzt noch nicht zugänglich waren.

In den wenigen frühen Melodramen, zu denen ein Chor gehörte, nämlich Neefes »Sophonisbe«, Cannabichs »Electra«, Reichards »Cephalus und Procris« oder »Ino«, bestand seine Aufgabe darin, Anrufungen kundzutun, Lokalkolorit zu vermitteln und je nach Erfordernis der Handlung Schwerpunkte zu setzen.⁴³ In Cannabichs »Electra« entsprachen drei der fünf Chorauftritte dem aus der Oper bekannten Hilfsmittel, die verschiedenen wichtigsten Protagonisten mit einem Gefolge zu versehen. Alle Chöre waren für gewöhnlich in einer oder der anderen einfachen strophischen oder Repriseform geschrieben. Im Jahre 1802 wagte sich Reichard nach zwei Jahrzehnten Erfahrung mit Begleitmusik zu den verschiedensten Aufführungen von Shakespeare, Goethe, Schiller und Kotzebue, angeregt von der Idee ein Stück mit Iffland als Zentralfigur zu komponieren, an die Produktion seines Monodrama mit Chören nach Sophokles »Herkules Tod« am Nationaltheater zu Berlin. Reichards Werk wurde zehnmal wiederaufgeführt und obgleich die Kritiker geteilter Meinung waren, fand dieses kurzlebige Genre Nachahmer wie beispielsweise Bernhard Anselm Weber mit seinem Werk »Sappho«.⁴⁴ In Reichards Werk hat nur einer der Chorauftritte eine geschlossene Form, die eines strophischen Liedes. Die restlichen »übten meist eine Art Sprechgesang« und waren auf wenig Takten beschränkt, die sich mit Monologpassagen, und kurzen Instrumentalzwischenstücken abwechselten.⁴⁵ Daraus ergibt sich das erste Melodrama, in dem die rezitierende Zentralfigur und der Chor von der Dramaturgie her nebeneinandergestellt waren. Abgesehen von den speziellen Erfordernissen des Sophokles Text waren die Vorbilder für die Verwendung des Chores eher beim Drama als bei der Oper zu suchen. In keinem der untersuchten Melodramen jedoch gab es Chöre, die Ereignisse erzählend kommentieren, wie das in Winters pantomimischer Oper »La Mort d'Orphée et d'Euridice« der Fall war.

Eine kleine Anzahl von Melodramen beinhaltete auch choreographische Szenen, insbesondere Voglers »Lampedo«, in dem kein Chor, aber ein Marsch und eine abschliessende Chaconne enthalten waren, die alleine schon ein Viertel des Werkes ausmachten. Vogler versuchte Chor und Choreographie in »Hermann und Unna« miteinander zu mischen.⁴⁶

Während das ballet d'action den Ausgangspunkt für viele der grossen Handlungsballette des 19. Jahrhunderts bildete, scheinen die Experimente mit dem Melodrama und den Mischformen keine unmittelbare Tradition gegründet zu haben. Sie wurden Bestandteil der Oper, des Singspiels und des bislang relativ unerforschten Repertoires der Bühnenmusik.

POVZETEK

Balet s petjem, ki ga navadno povezujemo s saškim dvorom v Torgauu, je doživel svoj kratek razcvet okrog srede 17. stoletja. Zatem je našel posnemalce še na manjših dvorih, npr.

⁴³ R. Pröpper, *op. cit.*, 207.

⁴⁴ E. Istel (*op. cit.*) S.84f.

⁴⁵ R. Pröpper, *op. cit.*, 227.

⁴⁶ München, B. Stb. Mus. ms. 4229.

na Mecklenburškem, v Thüringiji in na Bavarskem. Ti baleti so se naslanjali na znane alegorične in mitološke vire, dejanje pa je obstajalo iz ohlapno nanizanih, med seboj neodvisnih epizod. Le redko (npr. balet o Orfeju in Evridiki iz l. 1661) je šlo za pravi organski razvoj dramskega dejanja.

Nadaljnjo obliko te zvrsti predstavljajo razni baletni vložki, ki so jih izvajali v okviru dvornih glasbenih in gledaliških prireditvev, tako npr. tudi na Dunaju. Ti baletni vložki so se zlasti pojavljali med dejanji oper in so obstajali iz ohlapnega zaporedja stavkov, ki jih je le tu in tam povezovala alegorična ali pastoralna tema. Njihovi skladatelji so bili ponavadi anonimni, anonimnost je nasploh pogosta pri baletnih kompozicijah še vse do zadnjih desetletij 18. stoletja.

Spričo bogatega razvoja baleta v nemških deželah je kar nenavadno, da so v Nemčiji začeli razpravljati o estetskih vprašanjih te umetnosti šele v drugi tretjini 18. stoletja. Literati, ki so posegali v razpravo, med njimi tudi Gottsched, so se opirali na različne vire. Prvi je bil obsežna literatura francoskih gledaliških strokovnjakov in enciklopedistov. Drugi so bili sicer ne številna angleška dela o pantomimi in sami gledališki dogodki v Angliji, ki so odmevali v tamošnjem časopisju. Tako je Gottsched na podlagi teh virov lahko tudi izoblikoval svojo teorijo o baletu. Zavzel se je predvsem za nekakšen balet z dejanjem (ballet d'action), ki temelji na alegorični oziroma mitološki tematiki in ki ga prepaja ena sama poetična ideja. V takšnem baletu naj pantomima, kretnje in gibanje izražajo značaje in situacije. Čeprav se je zavedal izraznih možnosti mimike in pantomime, je Gottsched predlagal, naj protagonisti, če je potrebno, pri uprizoritvi tudi pojejo ali recitirajo krajša besedila in tako pojasnjujejo dejanje. Za vzor je postavil baletne pantomime, ki jih je videl na Dunaju leta 1749. Te so se mu zdele posebno zgovorne, čeravno niso vsebovale besedne razlage. Pri tem ne smemo pozabiti, da je baletna pantomima prav tedaj doživela na Dunaju uspešno reformo. Izvedel jo je Hilverding, ki zavzema ključno pozicijo v nadaljnjem razvoju te umetnosti. Njegov »ballo nazionale« je bil tudi izhodišče prizadevanj njegovega učenca Angiolinija. Ta je zahteval popolno ubranost med glasbo in koreografijo, ki naj povsem prehajata druga v drugo. Po njegovem naziranju naj bi dobil koreograf svoj koncept najprej iz poznavanja glasbe, ki daje v idealnem primeru že elemente pantomime. Zato razvoj takšnega koncepta ne zahteva nepotrebno detajliran literarni program.

Nasprotno je Noverre dajal prednost prav takšnemu programu in tako tudi prišel v konflikt z Angiolinijem. Noverrova razprava »Lettres sur la danse et les Ballets« velja kot mejnik v vrsti poskusov za odstranitev pomanjkljivosti mehničnega baleta. Vendar je gotovo, da Noverre enako kot Hilverding ali Angiolini ni začetnik dramske baletne pantomime. Njegov pomen je predvsem v tem, da je najbolj popolno formuliral in realiziral umetniški koncept baleta d'acteur kot celostne umetnine, v kateri sta glasba in odrska dekoracija važna partnerja plesa. Noverre je zahteval postopno eliminiranje načel simetrije, čisto formalističnih plesnih gibov in zunanje virtuoznosti.

V nemških deželah so se zanimali za novi pantomimni balet ne le na Dunaju in v Stuttgartu, ampak tudi v Mannheimu, Kasslu in od leta 1778 dalje v Münchnu. Primerjalno preučevanje literarne in glasbene plati te umetnosti je precej težavno zaradi pomanjkanja ustreznih virov. Le nekatere partiture vsebujejo točna odrsko tehnična in koreografska navodila, iz katerih je razviden celoten dramski potek. Večkrat najdemo v partituri žal le nekatera taka navodila ali niti ne teh. Tako je nujno potrebno konsultiranje dodatnega literarnega gradiva. Če to vsebuje le kratke sinopse, je raziskovanje še posebej otežkočeno.

Partiture se sestoje deloma iz zaključenih oblik oziroma plesov francoskega baleta, deloma pa iz stavkov s programskimi naslovi oziroma iz takih, ki nosijo le italijansko oznako tempa. Sprva so navadno prevladovale še prve, pozneje proti koncu 18. in na začetku 19. stoletja pa stopijo v ospredje svobodnejši ali včasih tudi po vzoru rondoja oziroma sonatne forme zasnovani pantomimni stavki. Med skladatelji, ki jih poznamo, so se v tem času posebno uspešno udejstvovali na baletnem področju J. Starzer, Cannabich, Danzi in Peter von Winter.

Popularni leksikografi iz obdobja »Sturm und Drang« so navadno pripisovali prvi razvoju melodrame Rousseauju, čeprav sicer njega izrecno niso imenovali kot njenega ustvaritelja. Še danes velja kot fundamentalno delo, ki osvetljuje to področje, razprava »Die Entwicklung des deutschen Melodramas« (1960) E. Istla. Vendar ta ne upošteva predhodnikov melodrame, predvsem ne določenih starejših načinov povezovanja govorne besede z glasbo, ki jih že najdemo v gledališču elizabetanskega in jakobinskega obdobja in ki so prišli z angleškimi potujočimi odri tudi v Nemčijo. Tako je nedavno Heitner opozoril na sklep Gerstenbergove tragedije »Ugolino« (1768), kjer spremlja junaka samostojen instrumentalni part.

Skladatelji, ki so pisali glasbo za melodrame, so se v glavnem posluževali treh metod. Prva je bila prekomponiran stil po vzoru recitativa accompagnato. Druga je bila v tem, da so ustvarili ogrodje med seboj povezanih tematskih enot. Prevezali so elemente iz uverture ali uvajali v teku dejanja nove, ki so se lahko pozneje pojavili kot reminiscentni motivi. tretja metoda je kombinirala prekomponirani stil z modificirano shemo ponavljanja; pri tem so se deli uverture ponovili na koncu dejanj ali pa so nakazovali dramsko kulminacijo.

Glede samega povezovanja glasbe in besedila pa pokaže preučevanje melodram, katerih avtorji so skladatelji Benda, Neefe, Reichard, Cannabich, Vogler in Winter, štiri metode: 1) izmenjavanje povsem govornjenih ali instrumentalnih odsekov, kar je najpogosteje; 2) izmenjavanje posameznih akordov s kratkimi stavki in besedami, kar je redko; 3) svobodna recitacija ob zadržanih akordih ali tremolih ali razgibanem harmonskem stvku; 4) deklamacija, katere ozadje je profiliran melodični element; na tega vplivajo včasih zaključene forme, tu in tam pa skušajo tudi sinhronizirati govor z glasbenim akcentuiranjem.

Natančnejši pregled repertoarja od Neefejeve »Sophonisbe« in Cannabichove »Electre« pa prek Reichardovih melodram »Cephalus und Procris«, »Ino« in »Der Tod des Herkules« do Winterjeve »Reinaldo und Armide« in Voglerjeve »Lampedo« tudi pokaže, da so ta dela poleg melodramskega načina še vsebovala zборе in baletе oziroma kar oboje in da gre torej za značilne mešane oblike.

Medtem ko je bil ballet d'action izhodišče za mnoge velike baletе te vrste v 19. stoletju, niso eksperimenti z melodram in mešanimi oblikami ustvarili neke neposredne tradicije. Melodrama in mešane oblike so postale sestavni del opere, singspiela in doslej še relativno neraziskanega repertoarja scenske glasbe.

UDK 78 Schubert F.

FRANZ SCHUBERT UND DIE TRADITION

Hellmut Federhofer (Mainz)

Wer das Wort Tradition in den Mund nimmt, setzt sich leicht dem Verdacht aus, reaktionär zu denken und sich dem Fortschritt entgegenzustellen. Die Empfindlichkeit gegenüber dieser Vokabel ist nicht zufällig. Unsere heutige Musikultur wird trotz grösster Anstrengung, Neues zu schaffen und diesem durch Presse, Rundfunk und offizielle Förderung zu Ansehen zu verhelfen, im öffentlichen und privaten Bereich selbst dort massgeblich von der Tradition geprägt, wo klassische Vorbilder verjazzt und verpopt werden. Der Fortschritt scheint durch die Tradition gehemmt, was P. Boulez halb missgelaunt, halb ironisch vor einigen Jahren zu dem Ausruf »Sprengt die Opernhäuser in die Luft« hinreissen liess.¹ Dennoch verschmähte er es nicht, als Bayreuther Wagner-Dirigent in Erscheinung zu treten. Das gestörte Verhältnis zur musikalischen Überlieferung, an deren Stelle absichtsvoll etwas Neues gesetzt wird, dem die Anerkennung nicht — wie in früheren Jahrhunderten — durch gesellschaftliche Resonanz zuteil wird, wirft die Frage auf, wie im dynamischen Entwicklungsprozess der abendländischen Musik das jeweils Alte, aus dem sich Neues entwickelte, empfunden und gedeutet worden ist. Im Rahmen solcher Überlegungen gewinnen Franz Schuberts Kunstanschauung und Schaffen einen einmalig geschichtlichen Stellenwert.

Während nach den Stilzäsuren um 1403, 1600 und 1705 ältere Kulturschichten der Vergessenheit anheimfallen oder aber ihre Kunstprodukte zum Lehrstil erstarren, das jeweils Neue hingegen den Bedarf an Musik fast zur Gänze allein deckt, beginnt sich mit dem Aufkommen der Romantik dieses Verhältnis grundlegend zu ändern. Der Übergang von einer zur anderen Kulturschicht vollzieht sich in der abendländischen Musikgeschichte nirgends so bruchlos wie von der Klassik zur Romantik. Mit dem neuen Stil ist keine Kampfansage an den vorhergegangenen verbunden. Die romantischen Künstler wollen vielmehr den Reichtum einer überlieferten, hochentwickelten Kultur, in die sie »hineingeboren und hineinerzogen« sind,² getreulich bewahren. Ein Gegensatz wird anfänglich nicht einmal wahrgenommen.

Für Schubert ist das Schaffen der klassischen Trias — Haydn, Mozart, Beethoven — zeitlebens Vorbild. So schreibt er, noch nicht zwanzigjährig, am 13. Juni 1816 nach der Aufführung eines Streichquintetts von Mozart in sein Tagebuch:

¹ Pierre Boulez, *Sprengt die Opernhäuser in die Luft!*, in: *Melos* 34, 1967, S. 429 ff.

² Rudolf Unger, *Vom Sturm und Drang zur Romantik*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2, 1924, S. 618.

»Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik.«³ Und aus einem mit 21. November 1828, also zwei Tage nach Schuberts Ableben, datierten Brief seines Bruders Ferdinand an den Vater erfahren wir, dass dem Meister noch auf dem Totenbett im Fieberwahn der Name Beethovens in den Sinn kommt, an dessen Seite er wunschgemäss seine letzte Ruhestatt findet.⁴ Der Musikschriftsteller Johann Friedrich Rochlitz (1769—1842) bezeichnet Schubert als »enthusiastischen Verehrer Beethovens«. Schon zu Lebzeiten Schuberts wird dessen innere Verwandtschaft zu den Meistern der Klassik erkannt. In der Leipziger Allgemeinen Zeitung vom 1. März 1826 erscheint eine Rezension über Schuberts knapp vorher von A. Pennauer in Wien gedruckte Klaviersonate a-moll (op. 42). Der Rezensent gelangt zur Überzeugung, dass dieses Werk »wohl nur mit den grossen und freiesten Sonaten Beethovens verglichen werden« kann, während namentlich der 2. Satz »in der Erfindung, dem Ausdrucke und der Bearbeitung den variirten Andantes J. Haydns in seinen Quartetten aus späterer Zeit« an die Seite gestellt wird.⁵ — Unter den Dichtern hat vor allem J. W. von Goethe in Schubert den Liederkomponisten geweckt. Zeugnis hierfür sind seine frühen, rasch berühmt gewordenen Lieder Gretchen am Spinnrade (D 118) von 1814, Heidenröslein (D 257) und Erbkönig (D 328) von 1815.

Damit komme ich zur Kernfrage meines Themas: wie wirkt sich Schuberts Bindung an die Tradition im eigenen Werk aus? Walther Vetter charakterisiert in seiner zweibändigen Schubert-Biographie den Meister als »Künder zwischen den Zeiten, als Wanderer zwischen den Welten«; über dessen Verhältnis zu Beethoven schreibt er: »Genies pflegen im allgemeinen nicht Umstürzler noch Pfadfinder, sondern Erfüller zu sein; die Wegbahnung überlässt die Geschichte in der Regel den grossen Talenten. Schubert, das geborene Genie, fühlte sich zwangvoll in Beethovens Kreise gebannt, aber diesem gegenüber gab es für ihn nichts die Tragik dieser musikgeschichtlichen Konstellation!.«⁶ Aber lässt sie sich wirklich als tragisch bezeichnen? Ist die Entfaltung von Schuberts Genie durch Beethoven tatsächlich gehemmt worden?

Bei Beantwortung dieser Frage wird man zweckmässig zwischen Schubert einerseits als Vokal, andererseits als Instrumentalkomponisten unterscheiden. In der Klassik hatte eindeutig das instrumentale Schaffen Priorität vor dem Lied, wengleich Mozart und Beethoven auch auf diesem Gebiet Spitzenleistungen gelingen. In Schuberts Schaffen jedoch nimmt, es eine zentrale Stellung ein, indem es — wohl erstmals in der Musikgeschichte — den schöpferischen Mittelpunkt im Werk eines Grossmeisters bildet, von dem über 600 Lieder überliefert sind. Seine Originalität auf diesem Feld der Komposition offenbart sich bereits im Alter von 17 und 18 Jahren. In der Verbindung Wort-Ton eröffnet sich ihm und durch ihn zugleich aber auch seinem Zeit ein gänzlich neuer, künstlerischer Ausdrucksbereich. Er wurzelt in der romantischen Idee einer Vereinigung und Durchdringung von Poesie und Musik. Schubert vertont das Gedicht nicht schlechthin, sondern es

³ Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel (etc.) 1964, S. 42 f.

⁴ a. a. O., S. 550.

⁵ a. a. O., S. 349.

⁶ Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, 1, Leipzig (1953), S. 73.

wird durch seine Musik neu geschaffen, gleichsam ein zweitesmal gedichtet, aber nun in Tönen. Der Text geht in die Musik ein und zugleich in ihr auf. Das war wohl das Neue im Schubert-Lied, dem Goethe allerdings kritisch gegenübersteht. Er lässt des jungen Meisters devotes Schreiben vom Juni 1825 unbeantwortet. Eines der damals übersandten Widmungsexemplare mit von Schubert vertonten Goethe-Liedern wird heute in der Landesbibliothek Weimar als wertvolles Andenken an diese Begebenheit verwahrt.⁷ Der Dichturfürst seinerseits steht ganz unter dem Einfluss seines Freundes und musikalischen Beraters Carl Friedrich Zelter (1758—1832). Der Dichter will — ganz im Sinn der jüngeren Berliner Liederschule — die Aufgabe der Musik auf Verdeutlichung des Stimmungsgehaltes der Textvorlage beschränkt wissen. Eine Beeinträchtigung der Dichtung durch Musik lehnt Goethe grundsätzlich ab. Aber eben sie tritt im Lied Schuberts mit dem in dieser Gattung bisher unbekanntem Anspruch hervor, Mittelpunkt zu sein. Nur unter solcher Voraussetzung gelingen Schubert meisterhafte Vertonungen von Texten auch minderer Qualität. Die Neuschöpfung der Dichtung durch Musik, die Musikalisierung der Poesie, ist ein Grundanliegen der Romantik, die sich von allen Stilepochen am stärksten zur Musik hingezogen fühlt. Ihr vorrangige Stellung wird im Lied Schuberts, mit dem eine Neue Kunstgattung einsetzt, greifbar. Die gesamte Entwicklung des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert und darüber hinaus geht auf Schubert als Neuerer und Vorbild zurück.

Kann er sich im Lied völlig frei entfalten, so schliesst seine Instrumentalmusik hingegen — wie jene der gesamten Romantik — an die auf diesem Gebiet erreichten Leistungen der Klassik an. Haydn, Mozart und Beethoven hatten mit ihren Symphonien, ihrer Kammermusik und ihren Solosonaten Standardwerke geschaffen, an denen die Nachwelt weder vorbeigehen konnte noch wollte. Im Gegenteil. Kaum hat es je ein Zeitalter gegeben, das so wie die Romantik eigenes Fühlen und Denken mit dem des vorhergegangenen verbindet. Weit entfernt, sich oppositionell zu gebärden, begegnen die Romantiker den Meistern der Klassik mit Ehrfurcht; sie betrachten deren Werke — vor allem jene Mozarts und Beethovens — als ihr Vorbild. Auch Schubert macht hiervon keine Ausnahme. Aufgewachsen in einem von Musik gesättigten Milieu, sucht er, sich den klassischen Formenkanon anzueignen, wie seine zahlreichen unvollendeten und vollendeten Instrumentalwerke der Jugendzeit erkennen lassen, so auch seine zwischen 1813 und 1818 entstandenen sechs Jugendsymphonien, bei denen zumeist Beethoven, in der V. Symphonie hingegen Mozart Pate steht. Allerdings vermag er seinen frühen meisterhaften Schöpfungen auf dem Gebiet des Liedes zunächst nichts ebenbürtig Originelles auf jenem der Instrumentalmusik an die Seite zu setzen. Aber es fällt auf, dass Schubert auch später, als er bereits zu einer ihm wesensgemässen Formgestaltung gelangt war, sich mehrmals an klassische Vorbilder — namentlich an Beethoven — anlehnt. Insbesondere die Gattung der Klaviersonate liefert hierfür Beispiele, wie etwa bereits erwähnte in a-moll (op. 42; D 537), deren Hauptsatz die konzentrierte Thematik und unerbittliche Zielstrebigkeit Beethovens widerspiegelt.

Dieses Werk schreibt der Meister 1825, obwohl schon 1822 mit der Wandererfantasia (D 760) und der Symphonie h-moll, der Unvollendeten (D 759), Werke

⁷ wie Anm. 3, S. 288.

entstanden sind, die seine eigene, vom Lied her befruchtete instrumentale Formkonzeption unübertroffen zum Ausdruck bringen. Aber noch die drei letzten Klaviersonaten, vor allem jene in c-moll (D 958) — alle drei erst zwei Monate vor seinem Tod komponiert — lassen Beethovens geistige Nähe unverkennbar spüren, so dass geradezu die Absicht einer geheimen Nachahmung von dessen drei Klaviersonaten op. 109—111 vermutet worden ist.⁸ Werke dieser Prägung könnten den Verdacht erwecken, als fühle sich der Genius durch Beethoven, von dem er sich immer wieder inspirieren lässt, beengt und bedrängt. Eine negative Auswirkung solcher Abhängigkeit von der Tradition sollte allerdings nur dort geltend gemacht werden, wo Schubert an Pathos und innerer Dynamik dem Beethoven'schen Vorbild zwar nachstrebt, ohne es aber zu erreichen. In der Sonate a-moll (D 537) von 1825 hingegen ist die geistige Annäherung auch formal glücklich. Es ist bezeichnend, dass dieses Werk — wie erwähnt — bereits von der zeitgenössischen Kritik mit Beethovens Sonaten und Haydns Streichquartetten verglichen wird.

Indessen weicht die typische Schubert'sche Formgestaltung von jener der Klassiker entschieden ab. Durch ständige Auseinandersetzung mit klassischen Meisterwerken gelangt Schubert dahin, seine, in reichem Masse ihm zufließenden lyrischen Eingebungen in die Sonatenform zu integrieren. Darin besteht für ihn der überwiegend positive Wert der Tradition. Er vermag, seine inhaltlich und formal so neuartigen Kammermusik- und Orchesterwerke trotz manchmal »himmlischer Länge«, die R. Schumann in seiner Besprechung (1840) der grossen C-Dur-Symphonie (D 944) erwähnt, nur deshalb bruchlos zu gestalten, weil er sich der klassischen, in der Dur-Moll-Tonalität wurzelnden Formidee versichert, die ihm Geborgenheit für seine Eingebungen bietet. Sie bewahrt ihn vor einer potpourriartigen Aneinanderreihung einzelner Teile und Gedanken, auch dort, wo die Sonate sich zur Phantasie verwandelt.

Die Entwicklung zeichnet sich am deutlichsten am Kopfsatz der zyklischen Form ab. Hier verändert und erweitert Schubert im Rahmen des übernommenen tonalen Grundschemas das Innengefüge in charakteristischer Weise zugunsten liedhaft-lyrischer Gedanken. Der Klassiker verschmäht zwar solche nicht, rückt aber ihre Funktion im Dienst der Form in den Vordergrund. Es wird darauf Bedacht genommen, durch Abwechslung mit improvisatorischen Gedanken allzu starker liedhafter Geschlossenheit auszuweichen. Schubert weitet nicht selten Haupt- und Seitensatz zu einem in sich geschlossenen melodisch-harmonischen Gebilde lyrischen Charakters aus. Hingegen tritt die Modulationspartie der Exposition, der die Klassiker grösste Aufmerksamkeit schenken, um den zweiten Gedanken als logische Folge des ersten erscheinen zu lassen, an Bedeutung zurück oder schrumpft zur tonartlichen Umdeutung von Akkorden und Akkordtönen zusammen, um die neue Tonart zu gewinnen. Auf eine der Klassik fremde Anlage der Exposition des Sonatenhauptsatzes bei Schubert macht Felix Salzer aufmerksam.⁹ Er bezeichnet sie als Dreitonartensystem, das seine formale Ge-

⁸ Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig 1927 (=Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 7), S. 19.

⁹ Felix Salzer, *Die Sonatenform bei Franz Schubert*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 15, 1928, S. 102 ff.

staltung in der Gliederung des Seitensatzes in zwei Teile erfährt. Als charakteristisches Beispiel kann der erste Satz der grossen C-Dur-Symphonie (D 944) dienen. Sie ist — nach jüngsten erst auf dem diesjährigen Schubert-Kongress in Wien vorgelegten Forschungsergebnissen — schon in März 1825 begonnen worden. Der erste Teil des Seitengedankens steht in e-moll, das auf kürzestem Weg erreicht wird. Darauf folgt eine breite Modulationspartie nach G-Dur, an dem sich das Bläsermotiv und das Begleitmotiv der Streicher beteiligen. Was sich in der Klassik zwischen Haupt- und Seitengedanken ereignet, als dessen Ziel die Modulationspartie erscheint, verlagert Schubert in den Seitengedanken. Drei Tonarten anstelle von zwei in der Sonaten-Exposition der Klassiker verwendet Schubert häufig, und zwar schon sehr früh, so erstmals im ersten Satz der II. Symphonie (B-Dur; D 125) von 1814/15 und in der H-Dur-Klaviersonate (D 575) von 1817. In der starken Ausdehnung und relativen Selbständigkeit der einzelnen Teile wirkt sich das lyrische Element und Festhalten an prägnanten Motiven aus. Jedoch selbst hierin ist eine Bindung an die Klassik zu erkennen. Ihr ist der Liedsatz durchaus nicht fremd. Neu ist nur die Bedeutung, die er nunmehr innerhalb der Sonate gewinnt. Hiervon ist auch die Durchführung betroffen. Während sich in der klassischen Symphonie- und Sonatendurchführung das dramatisch-dynamische Moment in thematisch-motivischer Arbeit am reinsten entfaltet, räumt Schubert auch hier dem lyrischen Element einen breiten Raum ein. Er formt aus Bestandteilen des Haupt- und Seitensatzes thematische Neubildungen, die — auf verschiedenen Stufen transponiert — Wiederholung finden.

Für die Änderung der Binnenstruktur des Kopfsatzes ist nicht nur die zu lyrischen Eingebungen neigende Phantasie des Komponisten, sondern zugleich eine Erweiterung und Vertiefung der klanglichen Dimension massgebend. Die klassische Harmonik hat primär die Aufgabe, den modulatorischen Gesamtplan festzulegen. Sie bevorzugte daher ganz offensichtlich die harmonischen Hauptfunktionen der Tonart. Ausdrucksgesättigte Harmoniefolgen begegnen zwar auch in ihr, insbesondere beim späten Beethoven, ebenfalls schon im Barock. Stets sind es solche Stellen, die als romantische Anklänge empfunden werden. Jedoch erst in der Romantik wird der ästhetische Eigenwert des Klanglichen, der Klangverbindung und Klangfarbe zu einem stilbestimmenden Merkmal. Das stimmungshaft-assoziative Moment wird in der Harmonik entdeckt. Hierin liegt zweifellos eine Gefahr für die Form, nämlich dort, wo jenes Moment so stark in den Vordergrund rückt, dass darüber die primäre Aufgabe der Harmonik, den Zusammenhang der Form zu gewährleisten, vernachlässigt erscheint. Insbesondere Terzbeziehungen lassen den gesteigerten Farbwert der Harmonik erkennen. Gerade sie prägen Schuberts Melodik und Harmonik am stärksten. Ernst Kurth betont, dass in der Romantik das Schwergewicht »vom Rundament- zum Spannungsempfinden, zu den Terzen als den Trägern der Energien in der Harmonik« rücke, so dass das Zeitalter der Romantik generalisierend geradezu als »das Zeitalter der Terzen« bezeichnet wird.¹⁰ Daher stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der Terz- zur Quintverwandtschaft, deren Primat in der Klassik unangezweifelt ist. Sollte hier ein Bruch Schuberts mit der Klassik vorliegen? Diese Frage beantwortet im we-

¹⁰ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berlin 3/1923, Nachdruck Hildesheim 1968, S. 175, 178.

sentlichen bereits Gustav Becking. Er macht auf den Beginn des in A-Dur stehenden langsamen Satzes der Klaviersonate D-Dur (op. 53; D 850) aufmerksam. Die Periode ist normal achttaktig, aber die ausdrucksgehaltene Tonikalisierung des cis-moll-Akkordes als III. Stufe im Nachsatz ist für die Klassik untypisch, weil das absichtsvolle Auskosten der Terzbeziehung keine formalen Konsequenzen zeitigt.¹¹ Schubert schweift aus, unbekümmert um die Rückkehr, die er aber doch immer wieder findet. Eben letztgenannter Umstand charakterisiert seine Formgestaltung. Er verliert des schönen und ausdrucksvollen Details wegen das Ganze nicht aus dem Sinn. Er durchbricht die periodische Gliederung nicht, sondern schreitet vom cis-moll-Akkord zur V. Stufe weiter und wieder zur I. zurück. Die mediantische Ausweichung erweist sich nachträglich als harmonische Bereicherung, ohne die übergeordnete Quintbeziehung zwischen der I. und V. Stufe in Frage zu stellen. Cis im Bass unterteilt den Weg zwischen A und E.

Die Möglichkeit, schon innerhalb kleinster Einheiten mediantische Beziehungen zur Geltung zu bringen, scheint für Schubert unerschöpflich zu sein. Als Beispiel aus seinem Liedschaffen sei auf die Einschaltung eines c-moll-Akkordes in die Akkordfolge I-V in e-moll im Lied Aufenthalt (D 957, 5) bei der letztmaligen Wiederholung des Textes »Starrender Fels« hingewiesen. Hier inspirierte der Text den Komponisten zu diesem einmaligen Einfall. Der tonale Rahmen Tonika-Dominante-Tonika, E-H-E, wird durch C, das die mediantische Beziehung ermöglicht, unterteilt. Über ihm erscheint der erwähnte c-moll-Akkord. Aber der Melodieton es ist nur ein vorweggenommenes dis, in das er sich auch notenbildlich verwandelt, sobald der von E kommende Basston zu H weiterschreitet.

Mediantische Beziehungen können — unbeschadet ihres Farbwertes — auch im grösseren Rahmen der Formgliederung dienen. Der Hauptgedanke der B-Dur Klaviersonate (D 960) ist dreiteilig. Der A-Teil komponiert die I. Stufe, den F-dur-Akkord, aus; der B-Teil die VI. Stufe, den Ges-Dur-Akkord, während der wiederkehrende A-Teil zunächst in die V. Stufe, den F-Dur-Akkord, mündet und dann zur I. Stufe zurückkehrt. Die V. Stufe bildet mit der I. den tonalen Rahmen, der die Medianten und damit die Terzbeziehung einschliesst. Selbst ein so ausgehnter Komplex wie die Exposition des ersten Satzes der grossen C-Dur-Symphonie (D 944) beruht harmonisch auf einem mediantisch unterteilten Weg von der I. zur V. Stufe. Bevor die Dominante als Zeiltonart erreicht wird, berührt Schubert zu Beginn des zweiten Gedankens die tonikalisierte e-Stufe, die III. Stufe. Dadurch wird das vorhin genannte Dreitonartensystem in der Exposition verwirklicht.

Aber auch dort, wo Gross- und Kleinterzbeziehungen nicht unmittelbar der Realisierung von Quintbeziehungen dienen, z. B. als Oktavteilungen, stellen sie deren Bedeutung für die tonale Einheit der Gesamtform nicht in Frage. Nähere Untersuchungen haben ergeben, dass die harmonische Formanlage im Grossen auch bei Schubert durch das dominantische Verhältnis bestimmt wird, dem sich die mannigfaltigen Terzbeziehungen als Struktur- und Farbwert fügen.¹² Schu-

¹¹ Gustav Becking, *Zur musikalischen Romantik*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift, op. cit., S. 603 f. — Zur Analyse vgl. F. Salzer, *Strukturelles Hören*, Wilhelmshaven 1960, Beispiel 294.

¹² Hellmut Federhofer, *Terzverwandte Akkorde und ihre Funktion in der Harmonik Franz Schuberts* (im Druck).

berts Harmonik entfaltet sich — ebenso wie jene der Klassiker — im Rahmen der Quintverwandtschaft. Nichts ist daher unzutreffender, als Schubert »gesprengte« Formen anzudichten. Es gibt zwar Längen, aber keine Brüche in seiner Form. Die Verwandtschaft zwischen Klassik und Romantik, so dass Beethoven bisweilen als Romantiker, Schubert hingegen als Klassiker bezeichnet werden, beruht auf der Gemeinsamkeit ihrer in der harmonischen Tonalität wurzelnden Tonsprache. Deren Lebenskraft ermöglichte künstlerischen Ausdruck von konträren geistigen Grundhaltungen, wie sie etwa in der Eroica (op. 55) Beethovens und der Unvollendeten (D 759) Schuberts offenbar werden. Nur weil sie konträr sind, ist es überhaupt gerechtfertigt, zwischen Klassik und Romantik zu unterscheiden, obwohl Zeitgenossen dieser beiden Meister einen solchen Unterschied nicht oder nur z.T. wahrhaben wollten. Es wäre gewiss zu einfach, ihn als Gegensatz von Optimismus und Pessimismus zu deuten. Man braucht nur an Beethovens Heiligenstädter Testament (1802) zu erinnern. Aber der Klassiker ist sich des sichereren Gelingens seines Werkes bewusst, auch, wenn er um dessen endgültige Formung ringt. Er schafft im Bewusstsein der Einheit von Kunst und Leben. Anders Schubert. Sein erschütterndes vierstrophiges Gedicht von 1824 »Klage an das Volk« kommt einem verzweifelten Selbstbekenntnis gleich. Wenn es in der letzten Strophe heisst:

»Nur Dir, o heilige Kunst ist's noch gegönnt

Im Bild die Zeit der Kraft u. That zu schildern«,¹³

so wird das Kunstwerk aus der Realität des Daseins herausgehoben, mit dem es keine Versöhnung mehr gibt, und zum einzigen Trost in einer Welt, in der sich seichte Unterhaltungsmusik immer stärker ihren Weg bahnt. Bezeichnend, dass der Komponist in dem gleichen Brief, der das zitierte Gedicht enthält, über gängige, aber musikalisch »miserable Mode-Waare« klagt. Der Bruch zwischen E- und U-Musik, der das heutige Musikleben kennzeichnet, reicht bis tief in Schuberts Zeit zurück. Unter ihm leidet auch R. Schumann. Nicht in der Wirklichkeit, nur in der heiligen Kunst — wie es im Gedicht heisst — ist Versöhnung möglich. Das Kunstwerk wird autonom, dadurch zugleich sein sozialer Funktionswert geschmälert. In ihm breitet sich neben dem Schönen das Charakteristische aus. Die Schattenseiten des menschlichen Daseins bedrängen die Phantasie des Künstlers. Aus der Trauer und Todesahnung, die viele Werke Schuberts prägen, spricht der Schmerz des Romantikers um die verlorengegangene Einheit von Kunst und Leben, die dem Klassiker noch selbstverständlich war. Ein erschütterndes Beispiel hierfür ist der zweite Satz aus seiner wenige Wochen vor seinem Tod geschriebenen B-Dur-Sonate (D 960). Dieser Satz steht in cis-moll, endet zwar versöhnlich in Cis-Dur, jedoch nicht triumphierend im Forte oder Fortissimo, sondern ersterbend im Pianissimo. Schubert gelingt die Versöhnung im Kunstwerk, die er im Leben vermisst, auch, wenn sich der Schmerz über diese Entzweiung tief in seine Musik eingegraben hat. Ihn allein mit den ökonomischen und politischen Verhältnissen im Metternich-System erklären zu wollen, würde entschieden zu kurz greifen. »Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt«, sagt Friedrich Hegel.¹⁴ Ihre eigentliche Blütezeit ist mit der Romantik überschritten.

¹³ wie Anm. 3, S. 259.

¹⁴ *Ästhetik 1*, Frankfurt a. M. (1955), S. 21.

Ludwig Klages spricht in seiner Lebensphilosophie von einem Widerstreit zwischen Geist und Seele.¹⁵ Beide Mächte treten im romantischen Künstler in Widerspruch. Aus diesem Zwiespalt resultiert die romantische Ironie. Der Künstler entflieht sich selbst und seiner Zeit. Nur in seiner Phantasie kann er sich noch geborgen fühlen. Aber er benötigt einen sicheren Halt, um sich künstlerisch offenbaren zu können. Schubert findet einen solchen in der Klassik und ihren tonsprachlichen Mitteln, die er seinem eigenen Ausdrucksbedürfnis anpasst. Ohne dieses Vorbild wären seine Meisterwerke — mögen sie auch noch so weit in Neuland vorstossen — und deren Aussagekraft undenkbar. Sich die Tradition schöpferisch aneignen zu können, ohne mit ihrer Sprache deshalb in Widerspruch geraten zu müssen, erweist Schuberts wahrhafte Grösse.

POVZETEK

Prehod iz ene stilne epohe v drugo ni potekal v zgodovini evropske glasbe nikoli tako kontinuirano kot prehod iz klasike v romantiko, tako novi stil tudi ni napovedoval boja staremu. Romantični umetniki hočejo zvesto ohranjevati bogato kulturo, v kateri so bili rojeni. Nasprotja sprva sploh niso bila zaznavna.

Ko razpravljamo o Schubertovi vezanoti na tradicijo klasike, se zdi primerno, da razločujemo Schuberta kot vokalnega in instrumentalnega komponista. S Schubertom zavzame pesem v opusu velikega mojstra prvič osrednje mesto. V povezavi besede in tona se razkrije osemnajstletnemu skladatelju in hkrati tudi njegovemu času povsem novo izrazno območje, ki izvira iz romantičnega naziranja o povezovanju in prepajanju poezije in glasbe. Schubert poezije ne komponira, marveč jo s svojo glasbo ustvarja na novo. Tako se glasba pri njem ne omejuje le na ponazarjanje razpoloženskih vsebin besedila, ampak se pomakne docela v središče vsega. Samo na ta način Schubert tudi ustvari mojstrske uglasbitve tekstov slabše kvalitete.

Če se je na področju pesmi lahko povsem neovirano razvil, se navezuje Schubert v instrumentalni glasbi, enako kot vsa romantika, na dosežke velikih klasikov Haydna, Mozarta in Beethovna. Skoro ni bilo epohe, ki bi povezovala tako močno kot romantika, lastno čustvanje in mišljenje s tistim prejšnjega obdobja. Seveda Schubert ne more svojim zgodnjim pesemskim mojstrovinam postaviti ob stran ničesar tako izvirnega na področju instrumentalne glasbe. Očitno je, da se je Schubert tudi pozneje, ko je v instrumentalni kompoziciji že prišel do oblikovanja, ustreznega svojemu bistvu, še večkrat naslonil na klasične vzore, zlasti na Beethovna. Primere za to najdemo predvsem med klavirskimi sonatami. Tu mislimo na sonato v a-molu (op. 42; D 537), katere prvi stavek kaže Beethovno zgoščenost tematike in neizprosno težnjo k cilju, kakor tudi na njegove poslednje tri sonate, ki so nastale tik pred smrtjo. V zvezi s temi obstaja celo domneva o prikritem posnemanju Beethovnovih sonat op. 109—111.

Nedvomno je važno, da je Schubert znal svoje bogate lirične domisleke integrirati v sonatno obliko. In prav v tem je zanj pretežno pozitivna vrednost tradicije, ki mu omogoča, da brezhibno oblikuje, kljub tej ali oni »nebeški dolžini«, tudi vsebinsko in oblikovno nova komorna in orkestralna dela. Razvojno so najbolj značilni prvi stavki Schubertovih sonatnih ciklov, kjer je v okviru prevzete tonalne sheme spremenjen in razširjen notranji ustroj v korist pesemsko liričnih misli, gre za zasnovano ekspozicije, ki je tuja klasiki in ki jo lahko označujemo kot sistem treh tonalit. Ta se odraža v razčlenitvi stranske teme v dva dela. Tipični primer je prvi stavek velike simfonije v C-duru. Tu je prvi del stranske teme v e-molu, ki je dosežen po najkrajši poti, nakar sledi še širok odsek z modulacijo v G-dur. Tako nastopajo v ekspoziciji

¹⁵ *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bonn 3/1954.

tri tonalitete namesto nekdanjih dveh. Takšno pojavljanje treh tonalitet je pri Schubertu pogosto in ga srečujemo že zgodaj.

Z romantiko postane estetska vrednost zvočnosti in zvočne barve stilno odločujoča značilnost. Zvišana barvna vrednost harmonije se kaže posebno v terčnih zvezah, ki so izrazita svojstvenost Schubertove melodije in harmonije. Ob tem se še postavlja vprašanje odnosa terčnega sorodstva do kvintnega, katerega primat je v klasiki neosporavan. Vsekakor je važno, da je mediantni odklon le harmonska obogatitev, ki ne ogroža nadrejenega kvintnega odnosa med I. in V. stopnjo. Razen tega so natančnejše raziskave pokazale, da tudi pri Schubertu določa harmonsko zasnovo v velikem dominantno razmerje, kateremu se podrejajo raznotere terčne zveze kot strukturne in barvne vrednosti. Schubertova harmonija se torej v osnovi odvija, tako kot pri klasikih, v okviru kvintnega sorodstva. Sorodnost med klasiko in romantiko temelji na skupnosti njune tonske govorice, ki je zakoreninjena v harmonski tonalnosti. Njena življenjska moč pa omogoča tako nasprotno izraznost, kot jo npr. manifestirata Beethovnova »Eroica« ali Schubertova »Nedokončana«.

Romantični umetnik beži pred seboj in svojim časom. Varno zatočišče najde le v svoji fantaziji. Da pa se lahko umetniško izraža in razodeva, mu je potrebna trdna opora. Schubert jo najde v klasiki in njenih izraznih sredstvih, ki jih prilagaja svojim potrebam izražanja. Brez tega vzora bi si njegovih mojstrov, pa naj so prodrle še tako daleč v svet novega, ne mogli misliti. Sposobnost kreativnega prisvajanja tradicije, ne da bi pri tem prišel v protislovje z njeno govorico, izpričuje resnično Schubertovo veličino.

UDK 784.3 Lajovic A.

NEKATERE ZNAČILNOSTI SAMOSPEVOV ANTONA LAJOVCA

Monika K a r t i n - D u h (Ljubljana)

Proti koncu 19. stoletja so se v slovenski glasbi pokazale ugodne možnosti za njeno vrnitev v evropski okvir. Zaradi nacionalnih razmer, ki so čedalje manj aktualne, so se domači in tuji glasbeni delavci, ki so delovali na Slovenskem, skrbneje koncentrirali v vse večjo reprodukcijo in produkcijo. Da bi bili čim boljše pogoji za nastajanje obojega, je bila leta 1872 v Ljubljani ustanovljena Glasbena matica (GM), ki si je v svojih pravilih zastavila za nalogo »vsestransko podpirati in gojiti slovensko narodno glasbo«. ¹ Že iz tega je razviden široko zasnovani in zastavljeni namen in cilj delovanja te ustanove. Med drugimi svojimi nalogami si je GM zadala izdajanje dobrih skladb, zbiranje narodnih pesmi, skrb za osnovanje glasbene knjižnice in še zlasti spodbujanje in nagrajevanje ustvarjalnega dela. S tem si je odprla široko področje delovanja, ki jo je tudi obvezovalo. Gotovo je bila poleg stimuliranja za nastajanje produkcije najpomembnejša naloga izdajanje izvernih slovenskih skladb in tudi tistih, ki so nastajale izpod peresa tujih avtorjev, ki so delovali na Slovenskem. Omejila se ni le na tiskanje zborovskih skladb, največ četverspevov in samospevov, ki so bili v tedanji situaciji na Slovenskem še vedno najnujnejša in najaktualnejša glasbena literatura, dala pa jim je poudarek. Ob vsem pa se je GM zavedala, da je treba nujno osnovati še glasbeno šolo. To ji je leta 1882 uspelo in po skromnih začetkih se je ob pomoči prizadavnega Frana Gerbiča ta začela naglo razvijati, tako da je 1889 v njenem okviru nastopil tudi že šolski orkester. Pomembnejšo vlogo kot ta pa je imel pevski zbor, ki se je leta 1891 prvič predstavil in je pod vodstvom Mateja Hubada zrasel v izvrstno glasbeno telo, pomembno ne le za delo Glasbene matice, ampak celotno slovensko zborovsko produkcijo in reprodukcijo.

Z vsem tem, pa z ustanovitvijo slovenskega Deželnega gledališča leta 1892, s prizadevanji, da se kvaliteta med nemško in slovensko reprodukcijo kar se da zmanjša, in zaradi dejstva, da so specifične nacionalne okolnosti postajale vedno manj pomembne in aktualne, so bili dani pogoji in možnosti za uspešen razvoj. Stilno sicer še več ali manj prevladuje romantika, proti koncu stoletja pa se že tu in tam pojavljajo novoromantične težnje. Nastopajo nazorsko in generacijsko mlajši skladatelji, ki so sicer še romantično usmerjeni, a se v posameznostih že ločujejo od starejših avtorjev.

¹ Gl. *Pravila Glasbene matice v Ljubljani*, NUK, glasb. zbirka.

Nastajajo glasbene oblike, ki so bile do tedaj redke ali jih sploh ni bilo, zlasti še po ustanovitvi Slovenske filharmonije (1908) in njenih predhodnikov, Mestne oziroma Ljubljanske društvene godbe,² ki se je osnovala osem let prej.

Med prvimi skladatelji, ki nakazujejo novoromantični slog, so bili Fran Serafin Vilhar-Kalski, za slovensko glasbo pomemben zlasti v mlajšem obdobju, pozneje se je namreč vključil pretežno v hrvatsko glasbeno snovanje. Mnogo zanimivejši pa so bili približno v istem času delujoči Risto Savin (Friderik Širca) (1859—1948), Josip Ipavec (1873—1921) in na prehodu v novo stoletje Emil Adamič (1877—1936) ter leto mlajši Anton Lajovic (1878—1960). Vsi ti skladatelji so obetali novosti že na samem začetku, med njimi najbolj morda Savin in Lajovic.

Anton Lajovic je bil že zaradi svojih zunanjih okoliščin nasproti vrstnikom v boljšem položaju. Ker mu glasba ni bila poklic, jo je lahko pisal zgolj iz notranje, osebne potrebe. Morda zato njegov opus ni posebno velik, je pa osredotočen na vokal, saj več kot polovico zavzemajo samospievi.³ Med njegovimi prvimi skladbami so orkestralna dela, od katerih so nekatera nastala še v času šolanja pri Robertu Fuchsu, ki je bil orientiran v pozno romantiko in je pomembna dela napisal v malih formah,⁴ in pri katerem so se šolali npr. H. Wolf, G. Mahler, A. Zemlinski in F. Schrecker, Savin in B. Bersa. Na Dunaju je imel Lajovic odlično možnost spoznavanja slogovnih značilnosti in posebnosti tedanjega časa in razumljivo je, da jih je v določeni meri tudi asimiliral. Spričo lastnih muzikalnih in kreativnih sposobnosti in spričo močnega osebnega izraza pa je kmalu krenil na lastno pot, kjer mu je uspelo posrečeno združevati evropska glasbena dognanja časa s tipičnim slovenskim izrazom.

Lajovic je napisal prek 40 samospევov. Posebno skrb je posvečal izbiri besedil, ki je bila vselej premišljena. Rad je posegal po sodobnih tekstih, čeprav se tudi starejših ni izogibal. Med domačimi avtorji je največkrat segel po Župančiču — petkrat, po dvakrat je uglasbil teksta Vide Jerajeve in Dragutina Domjaniča; po enkrat J. Murna, Fr. Levstika, A. Gradnika, C. Golarja in D. Ketteja ter Harambašiča v Golarjevem prevodu; od tujih pesnikov je šestkrat uglasbil pesmi Alekseja V. Koljčova — v Župančičevem prevodu štiri, v Golarjevem pa dve pesmi, trikrat Li-Taipojevo poezijo, dvakrat v prevodu Bierbaum-Župančič, enkrat Iva Šorlija, trikrat pesmi Paula Verlaina v prevodu R. Dehmela in Vl. Levstika ter Roberta Burnsa v Župančičevem prevodu. Dvakrat je uglasbil teksta Falkeja ter po enkrat Bierbaumov, Puškinov in Majkov tekst, vsakega v Golarjevem prevodu.

Pri pregledu posameznih avtorjev besedil se zdi zanimivo dejstvo, da je le po enkrat Lajovic segel po pesnikih, ki so mu bili po izrazu, slogovni usmerjenosti in izpovednosti morda najbližji: tu mislim zlasti na Murna in Ketteja, ki sta živela in delovala le nekaj let pred Lajovcem v istem okolju, se soočala s podobnimi problemi na literarnem področju in bila, še posebno Murn, zaradi globokega liričnega značaja, Lajovcu izrazno blizu.

V formalni strukturi so Lajovčevi samospievi razmeroma preprosti. V glavnem je že izbira besedil postavljala zahtevo po tridelnosti, pri kateri je tretji del običajno le rahlo spremenjena varianta prvega. Srednji del je največkrat kontrasten in

² Prim. GZ II. 1900, str. 24.

³ Gl. gradivo v NUK, glasb. odd., Lajovčeva mapa.

⁴ Gl. ME I. 1971, str. 629.

redko v melodičnem in harmonskem ter ritmičnem smislu zgolj nadaljevanje prejšnjega.

Poleg tridelne oblike najdemo v samospelih tudi dvodelne, včasih le enodelne formalne strukture, odvisno od oblikovne zasnove besedila. Mimogrede naj omenim še zanimivost, da se enostavni tridelni obliki skladatelj ne odpoveduje niti v instrumentalnih skladbah. Že zaradi širše zasnove formo sicer močno razširja, toda ji ostaja vseskozi zvest.

Pomembno vlogo je Lajovic dodeljeval zgradbi melodike. Pri večini samospelov je mogoče ugotoviti, da že v prvih taktih skladatelj nakaže celotni diapazon, v katerem se bo melodična linija gibala v nadaljevanju. Glede izbire intervalov je

Norčeva jesenska pesem

Vivace fantastico

mf stacc. sempre *rit.* *a tempo*

Pi-san do - bil semplašč, ku-čmo, kra - gulj-čke te, oj, vse ro - žlja

sur *sempre staccatissimo*

p *rit.* *mf a tempo* *f*

na moj skok, oj, vse ro - žlja na moj skok,

mf *mf* *cresc.*

Lajovic širokosrčen in težko bi bilo reči, da kateremu koli intervalu daje prednost. Pri tem se vedno skrbno ozira na besedilo in poudarke posameznih besed in temu prilagaja melodično zgradbo. Redkeje uporablja kromatične postope, čeprav se jih tam, kjer se mu zdijo potrebni, ne izogiba. Zlasti pomembna se zdi skladatelju spevnost, ki jo s pomočjo premišljeno grajenih melodičnih postopov tudi doseže. Njegovi naravi so se prilegala predvsem lirična besedila in v tem je morda najti tudi odgovor, zakaj mu je na primer na preprost, lirični Harambašičev tekst uspelo ustvariti tako prepričljiv samospjev kot je Cveti, cveti rožica. Obenem se je prav tu morda najbolj približal slovenskemu ljudskemu izrazu.

Kot lirik se je lotil tudi mnogo ekspresivnejših besedil in njim primerno ustvaril tudi melodiko. Mesec v izbi, Romanca, Begunka pri zibeli so najlepši primeri samospevov z omenjenim izrazom. Zlasti se zdi potrebno omeniti samospev Mesec v izbi (Li-Taipo-Bierbaum-Župančič), ki je napisan v enem, melodično in ekspresivno široko zasnovanem loku v idealnem ravnovesju med besedilom in melodično gradnjo. Podobno je grajena tudi Romanca, ki izpričuje prizadeto avtorjevo melodično invencijo na osnovi Murnovega teksta. Za vse Lajovčeve samospeve je značilno, da je melodika samostojna glasbena prvina, ki si harmonsko osnovo in ritem podreja in ne izhaja iz njiju.

Naslednja Lajovčeva zanimivost in obenem posebnost je klavirska spremljava. Skladatelj je očitno dobro poznal razvoj klavirske spremljave 19. stoletja, ki je v tem času doživela velik razmah. Že Brahms, pozneje pa vsi pomembnejši skladatelji te vrsti so jo močno osamosvojili. Klavir nima več vloge podpiranja melodične linije, ampak dopolnjuje in zlasti stopnjuje vzdušje, pa naj bo lirčno ali dramatično. V tej vlogi je Lajovčeva klavirska spremljava svojo nalogo odlično opravila. Ena najznačilnejših posebnosti je njena nekonvencionalnost, ki se kaže v večkratni uporabi razloženih akordov, v celotonskih postopih navzgor in navzdol ali v protipostopu obeh rok, ponavljanju akordov v manjših notnih vrednostih, kjer je to primerno kot podpora besedilu, običajno v okviru enega takta, uporabi klavirske spremljave v višjih legah, arpeggirov, skoraj dosledni rabi homofonega

Romanca

Počasi

p *preprosto*

Se - me - niš - nik mlad s ki - ta - ro po - je,

p *sempre* *sempre simile* *sempre simile*

p *p mehko*

Bo - gu da — je hva - lo noč in dan.

zadržujoč *pp*

načina, pri katerem so akordi grajeni večinoma v dur-molovem terčnem principu — zelo rad niza septakorde in nonakorde z alteracijami. Lajovčeva spremljava je izredno razgibana, v enem samospevu avtor rad menjava najrazličnejše, med seboj ostro kontrastne načine kot dopolnilo in podporo celovitosti skladbe.

Begunka pri zibeli

Široko (♩ = 69) *p* vezano in zelo nežno

Je - zuš - ček med tr - ta -

zadržujoč

mi, Je - zuš - ček pod olj - ka - mi,

a tempo *zadržujoč*

p *a tempo* zi - blje ga Ma - ri ja ...

pp

V harmonskem razvoju je Lajovic v slovenski samospevu vnesel nekaj novosti. Njegova harmonija se sicer giblje v okviru poznoromantičnih dosežkov, ki so bili do njega v slovenski glasbi redki ali jih sploh ni bilo. Rad piše izven tonalnih postopov, spremljava je za razliko od melodične linije kromatično mnogo bogatejša, presenetljive modulacije, ki sledijo kot rezultat predhodnih harmonskih postopov brez pripravljenih zadržkov, so v Lajovčevih samospevih zelo pogoste. Pomembno mesto zavzemata tudi enharmonija in svobodna uporaba stranskih dominant, ki jih

včasih niza eno za drugo. Redkeje, a vendarle, najdemo pri Lajovcu tudi arhaične okrete, na primer v Romanci. Obenem je mogoče določiti tudi značilnosti, ki so do takrat v slovenski glasbi veljale za posebnost oziroma jih sploh ni bilo, npr. uporabo posameznih značilnosti pentatonike, ki je v tem času postala še zlasti privlačna in se je zdela zanimiva v impresionističnem slogu. Lajovic se je v akordiki, ki izhaja iz celotonske lestvice, sicer omejil le na zvečani kvintakord, vendar je omenjena akordika še zlasti zaradi sekvenčnih zaporedij dovolj učinkovita, da pritegne pozornost. Nikdar pa se ne odloči za kakršenkoli modernejši prijem. Kljub omenjeni bogati harmonski strukturi v Lajovčevih samospevih pa le-ta nikdar ni bila sama sebi namen. Vedno je služila kot poglobljanje in pomoč melodične izraznosti in je enakopravno vključevala med najpomembnejše glasbene elemente melodijo in ritem. Tako je tudi v tem oziru skladatelju uspelo ustvariti ravnovesje.

Ritmične strukture v samospevih niso najbolj značilne. Metrika je v glavnem preprosta, pri kateri je najti večinoma dvo- in tridobne metrumne, ki se v poteku posamezne skladbe le redko menjavajo. V okviru taktov potekajo metrični odnosi v glavnem brez večjih posebnosti, zelo rad pa Lajovic uporablja ritmični obrazec $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$; le-ta verjetno izhaja iz ritma slovenske besede, tako kot skladatelj v celotni metrični strukturi kljub relativno preprostim ritmičnim obrazcem veliko skrb posveča ritmu govora. V samospevih raje in večkrat uporablja tridobne ritme, le enkrat se posluži 5/4 takta, v Pesmi nagajivke.

Vsekakor ritem Lajovcu ne pomeni pomembnejšega elementa. Morda le v toliko, kolikor s pomočjo njega poudarja besedne naglase in kolikor mu je potreben za vzbujanje določenega vzdušja, ki izhaja iz teksta in poudarja vsebinsko ozadje (npr. Mesec v izbi).

V celotnem Lajovčevem opusu zavzemajo samospevi najvidnejše mesto. V njih je skladatelju uspelo najgloblje izpovedati to, kar je želel, obenem pa mu je kot liriku ta forma tudi po značaju najbolje odgovarjala. Z vsemi glasbenimi prvinami, z melodiko, harmonijo, ritmom, barvnostjo in ne nazadnje tudi s formo ter izbiro besedil, je Anton Lajovic s svojimi samospevi ustvaril enkratne kvalitetne skladbe, katerih vrednost je v času njihovega nastanka dodobra spoznal in pravilno ocenil Gojmir Krek. Ta je Lajovca zlasti kot skladatelja samospevov in zborovskih del visoko cenil in v reviji Novi akordi že od druge številke 1. letnika naprej priobčil vsaj po eno njegovo delo. O Krekovem mnenju o Lajovcu lahko veliko beremo v prilogi Novih akordov, kjer pisec hvali in ocenjuje skladateljev pristop k reševanju kompliciranejših harmonskih rešitev. Gotovo je, da je bil prizanesljiv in popustljiv Lajovcu celo takrat, kadar je skladatelj pisal drugače in modernejše kot je on sam, namreč Krek, mislil, da je pravilno. Vendar je za Lajovca vedno našel opravičilo, češ »gotovo mu je veleva to neki notranji nagon, čegar globočji vzroki se vsaj nam do sedaj še niso hoteli razodeti«.⁵

Lajovic je s svojimi samospevi poglobil in razširil kvaliteto te slovenske kompozicijske zvrsti in obenem ustvaril most med romantičnim samospevom in samospevom moderne. Njegova dela so na taki višini, da jih lahko uvrstimo v okvir evropskega samospeva. Tudi danes so še vredni prispevek v to zvrst slovenske glasbe.

⁵ Gl. prilogi NA, IX, str. 47.

SUMMARY

The author deals with the compositional technique in the lieder of Anton Lajovic; touching upon the careful choice of texts she gives a structural analysis of the lieder as regards their melodic, harmonic and rhythmic characteristics. The material leads to the conclusion that Lajovic's lieder were in his time and remain in ours a worthy contribution to Slovene music of the 20th century.

UDK 786.2.082.2 Šturm

KLAVIRSKA SONATA FRANCA ŠTURMA

Katarina Bedina (Ljubljana)

Skladba je lep primer težnje klasikov 20. st., da bi v mogočni formi, ki se je razvijala dobri dve stoletji, našli oblikovni okvir za nov glasbeni izraz in za podobo sodobnega naziranja. Zamisel, kje naj se združijo nova kompozicijska načela z bistvom doslej najvišje razvite glasbene oblike, je dala številne skladbe s tem naslovom. Vprašanje sodobne sonate je povezano z valom novega baročnega in klasicističnega ideala. Prve oblike že zanesljivega izražanja v različnih inačicah razširjene tonalnosti so terjale odgovarjajočo obliko. Preobrazba sonate je bila na vidnem mestu, saj je z večjim ali manjšim uspehom vpregla ustvarjalni duh povesod, kjer se je spočel sodobni glasbeni nazor. Način preoblikovanja je bil, tako kot v sleherni novosti, odvisen izključno od domiselnosti in umetniške moči posameznikov, ki so utirali pota novi glasbi. Šturмова klavirska Sonata je izsek v konglomeratu teh poskusov ter izraz njegovih umetniških intencij.

Kompozicija je enajsto delo po kronološki ureditvi Šturmovih del, nastala pred študijem v Pragi (1932). Ta absolvent Osterčeve šole je toliko napredoval v kompozicijskem znanju, da je dosegel formata samostojnega ustvarjalca, ki »ima kaj povedati«. V celem izredno plodne počitnice po absolutoriju ljubljanske šole pričajo o visoki umetniški ambiciji enaindvajsetletnega umetnika.

Značilnosti dela skladno povezujejo posebnosti v oblikovnem in harmonskem oziru. Sonata je zamišljena kot ciklična oblika brez premora med stavki. Uvaja jo vsebinsko zaokrožen *Sostenuto*, sledi *Allegro* (vsebinsko in po obsegu težišče skladbe), nanj je navezan brez prekinitve, ritardanda ali drugačne priprave *Andante* kot počasni stavek, temu sledita *Allegro* kot repriza sonatne ekspozicije, in *coda*. V osnovnih obrisih je oblikovna shema takale:

uvod — AB — počasni stavek — A₁ — *coda*,

podrobnejši prerez pa je naslednji:

takti:
1 — 40
41—185

SOSTENUTO (passacaglia)

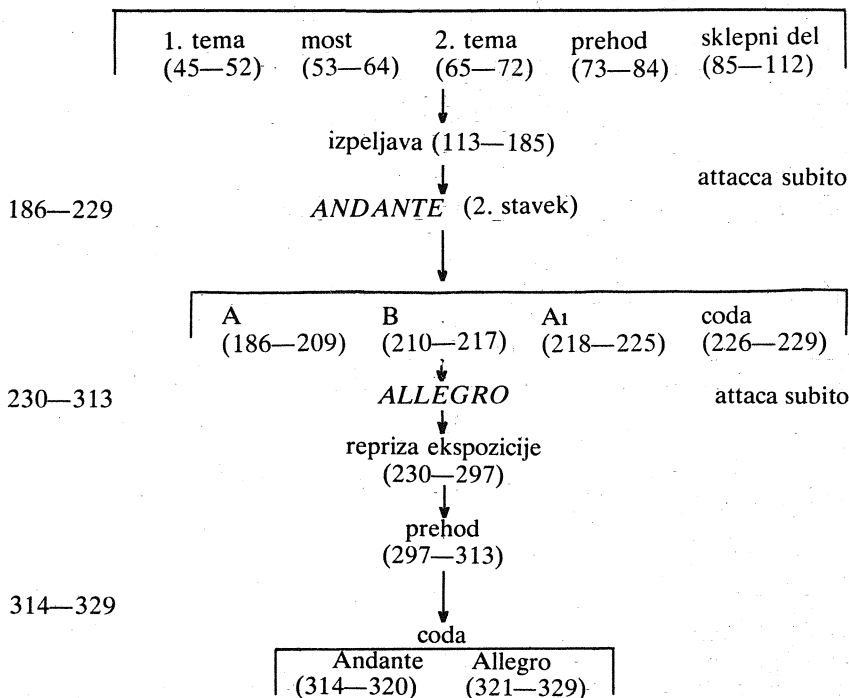
attacca subito

↓
ALLEGRO (sonatni stavek)

↓
uvod (41—44)

↓
ekspozicija (45—112)





Šturm je v tem delu poskusil spojiti vse značilne lastnosti pojma sonate, ki se je razvil v naši zavesti, ne glede na različne razvojne vrste forme ter dobo in slog. Kompozicija je grajena tako, da vzbuja vtis skladateljeve volje, da bi se tudi sam sonatno izrazil — preizkusil »izrabljeno« formo za podobo lastnega umevanja glasbe in nove arhaičnosti.

Pri analizi skladbe lahko dojamemo štiri temeljna vodila in »zglede« iz tradicije, ki jim je Šturm sledil pri organskem povezovanju kompozicijskih prvin: v začetku preprostega, pozneje visoko razvitega vsebinskega okvira, od zgodnjega baroka do preloma s tradicijo:

a) značilno ponavljanje počasnih in hitrih delov, ki si sledijo brez premora, menjava sodih z lihimi taktovskimi načini¹ (Sostenuto: tridelen, Allegro: štiridelen, Andante: petdelen, Allegro: štiridelen); način polifonskega mišljenja z motoričnimi učinki;

b) miselna povezanost in klasicistična odvisnost idej v tematiki;

c) simetrična periodizacija kljub posebnostim gradnje, členjenje notranjih sorazmerij, spajanje kontrastov v smislu enovitosti različnega;

d) intenzivno notranje dogajanje, prepredanje misli, dramatika in lirika v strogi organizaciji strukture, ki najde oporo v periodični harmonski zasnovi novega zvoka.

¹ Prim. strukturo zgodnje baročne sonate (canzone) in sonate da chiesa.

Uvodni stavek (Sostenuto) je passacaglia s štiriktaktno temo in devetimi variacijami. Ostinato se v nespremenjeni obliki ponavlja skozi vse variacije, le pri šesti je premaknjen iz spodnjega v zgornji basovski glas. Prva in četrta variacija sta dvoglasni, tema in štiri variacije so triglasne, ostale štiriglasne.

Stavek kot celota teče v umirjenem toku, variacije ne razvijejo ostrejših kontrastov, filigranska razporejenost prvin ne opredeljuje »velikega« pomena, dimenzije posameznosti so usklajene z ne pretiranimi poudarki v nizanju malih period, vendar je navidezna tematična pritajenost tako zasnovana, da predstavlja v temi in nekaterih variacijskih pretvorbah miselno osnovo cele sonate. V začetku predstavljeni detajli opredelijo vse konstrukcijske in izrazne lastnosti skladbe.

Sostenuto

Pr.1

Kako so označene motivične prvine preoblikovane v sonatni tematiki, bo razvidno pri obravnavi ostalih stavkov. V zvezi s predstavljenim začetkom passacaglie si velja podrobneje ogledati harmonsko osnovo, ki je prav tako izhodišče zvočni gradnji v nadaljnjem toku sonate.

Preprosta, skoraj primitivna harmonska slika oziroma tonsko razmerje v melodičnem gibanju horizontale in vertikale, je premišljeno zastavljena: v posameznostih kot v skupnem učinku odraža neke vrste historično retrospektivo, spojitve predtonalnega, tonalnega ter razširjenega tonalnega mišljenja. Analiza notranjih zvočnih odnosov v linearnem in vertikalnem pogledu kaže načrtno redukcijo sozvočij na štiri vodilne intervale: veliko sekundo (v obrnitvi nastopa tudi kot mala septima), malo terco, čisto kvarto ter čisto kvinto.

Zgornja dva glasova:

Pr.2

Ostinato:

Pr.3

Za ostinato je še značilno, da je zgrajen iz pentatonske lestvice (brez poltona). Ta ustvarja arhaični prizvok, poleg tega s samo konstrukcijo daje za skladbo značilne intervale:



V vertikalnem pogledu je razmerje intervalov med glasovi oblikovano v podobni odvisnosti. Naslednji primer podrobneje kaže kvartne (→) in sekundne odnose (→→), pr. 5a pa vodilno strukturo intervalov v vertikali:

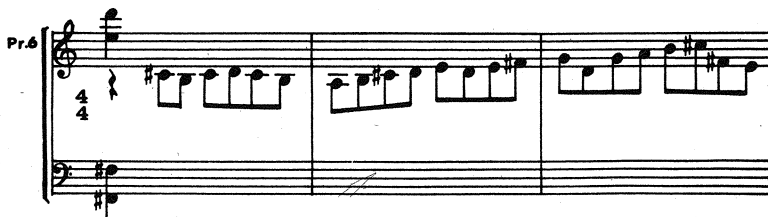
Vertikalni kvartni (→) in sekundni odnosi (m7 = v2; -->):

Pr. 5

Pr. 5a

Iz primerov je razvidno, da je vsem glasovom skupen središčni ton d. Nanj različno inklinirajo, zgornji glasovi ga razvijajo v a₇-mol, D-dur in h-mol. Kombinacija in variiranje nakazanih sozvočij razvijeta zvočno paletu vse kompozicije. V kratkem: čista kvinta omogoča dozdevni odnos tonika-dominanta, mala terca molov karakter, posebno v delih z mešanjem durove in molove barve, čista kvarta novo gradnjo v izogib terčni, pentatonika reminiscenco na arhaični kolorit, obenem pa je pogosto sredstvo v klasiki našega stoletja. Izpuščena je ostala obravnava prvega intervala, čiste oktave med basovskim in altovskim glasom. Za uvodno passacaglio ne odigra važnejše vloge kot to, da poudari središčni ton d, pomensko vrednost dobi na začetku sonatnega stavka in v codi.

Stiritaktni uvod k ekspoziciji sonatnega stavka začne z oktavno podvojitvijo tona fis (vodilni ton dominantine dominante središčnega tona d), ki skupaj z malo septimo v zgornjih glasovih e-d (ta je identična z začetkom ostinata, pr. 7 cl) nakazuje harmonsko osnovo stavka. Uvod se nadaljuje s tekočimi osminkami, te se v nadaljevanju z različnimi modifikacijami oblikujejo v dopolnilni glas pri tematični gradnji in postanejo eno od sredstev motoričnosti skladbe:



Uvod pripravi nastop prve teme na tonu d. Gradnja tematičnega gradiva sloni na motivičnih jedrih passacaglie, ki v osnovnih postavitvah zvenijo takole:

Pr. 7

a) zg. glas
a1 a2 a3

b) sr. gl.
b1 b2 b3

c) ostinato
c1 c2 c3

d) variacija ostinato

Po osnovni zamisli spominja stavek na značaj drugega fugiranega stavka baročne cerkvene sonate. Uvod (pr. 6) obeta fugo, vendar se razvoj misli oblikuje v načinu klasicističnega tematičnega dela. Svoboden polifonijski izraz, ki pa temeljito izrablja in presnavlja tematiko, do najmanjših fragmentov kot značilnost skladbe — enako izražena v manjših in večjih oblikovnih členih.

Začetek ekspozicije:

Pr. 8

45-52 a1 a2

b1 b2

Simetrična struktura prve teme šteje dve mali periodi: a ($a1 + a2$) b ($b1 + b2$) Glava teme izhaja iz passacaglie (pr. 7 b2), drugi del motiva spominja na tretjo variacijo passacaglie.² Motiv a2 ima osnovo v osmi variaciji³ in prinaša karakteristične intervale (sekundo, kvarto, kvinto). Drugo polovico teme označujeta padajoča mala terca in velika sekunda (pr. 7 b1 in b3). Spremljava v tekočih osminkah ima samo deloma vlogo kontrapunktičnega glasu, le z majhnim imitacijskim deležem. Njen pomen je razmeroma gosta zvočna dopolnitev teme v bitonalni zgradbi, konfrontacija D-dura z d-molom (načelo nasprotnega v enotnem).

Nadaljevanje ekspozicije je most k drugi temi. Menjavajo se motivi prve in druge periode s postopnim razpadanjem. Zadnji takt mosta z imitacijo motiva b razbije bitonalno jasnost. Paralelna mala septima v oktavi in prekinjena osminka spremljava ustvarita »praznino« in pot dominantni tonaliteti:

²

Melodična linija periode a ima zametek v osmi variaciji:

³

t.64

Pr.9

Drugo temo uvaja punktirana kvarta na tonu h (dominanta dominante A-dura in a-mola), ki nakazuje ritmično spremembo in novo bitonalno barvo kot kontrast sonatnemu delu A:

.65-72

Pr.10

Periodična razdelitev motivov je zopet simetrična, oblikovanje tematike pa izkazuje popolnoma drugačno rešitev povezovanja s passacaglio:

Pr.11

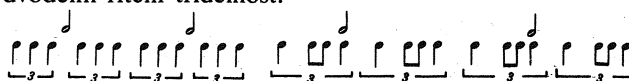
Sorodni in različni fragmenti tokrat nastopajo sočasno kot mešanica fugata in polimelodike v malem. Analiza razdrobljenosti tematičnih prvin in način medsebojnega spajanja načeloma ne bi imelo smisla (kompozicija je v vsakem primeru postopek kombinacij domislekov), toda nujno postane za razumevanje Šturmove izvedbe kontrasta v ekspoziciji, druge teme v oblikoslovni terminologiji. Izraz tema v tem primeru ne ustreza popolnoma, ker je oblikovana kot skupek polimelodičnih fragmentov; kombinacija teh v linearnem in vertikalnem gibanju je bolj zvočna gmota kot »tema«. Zavaljo shematične jasnosti vendarle kaže ostati pri tradicionalni oznaki. Motiva a in b imata sicer v zgornjem glasu melodično linijo, ki naj bi spominjala na drugo temo klasicistične sonate, če odštejemo drugačno harmonsko zasnovo (menjavajo se dosledno le: velika sekunda, čista kvarta in kvinta)⁴ brez razvezov, toda v tem primeru tema ni identična z melodično linijo, marveč je polimelodični izraz vseh integriranih tematičnih drobcev. Nasproti začetku ekspozicije učinkuje umirjeno in zadržano, kljub allegro tempu. Zdi se, kot bi ustvarjalna fantazija močno bdela nad tem, da se ne bi razvil mehak, lirični (romantični) značaj.

Močna sprememba ritmične in metrične razčlemba ustvarja v tem delu stavka drugačno notno sliko, občutek tretje teme v sonati. Bitonalni odnos je ostal nespremenjen, tematika se veže na predhodno:

Štiritaktna misel se petkrat ponovi, vsakič nekoliko drugače. Okretno gibanje v triolah prinese novo razpoloženje in daje vtis, da je Šturm z njim nadomestil splošno problematičnost zadnjega stavka v ciklusu sonate. V sklopu ekspozicije sonatnega stavka bi ga mogli tolmačiti kot izdelano tretjo temo, medtem ko tematična gradnja, nespremenjen bitonalni odnos in nekakšna zračnost v strukturi govorijo bolj v prid Šturmovemu poskusu utesnitve rondojskega zametka med tok sonatnega Allegra.

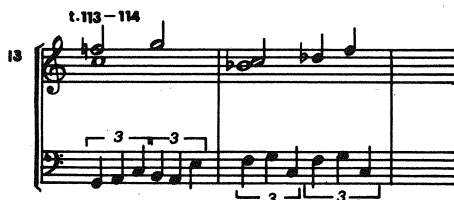
⁴ Med tretjim in četrtnim taktom je mala sekunda med h in c, ampak ton h se veže na srednji glas in kot dominantna dominante v A-duru uvaja srednji glas. To je Šturm sam označil s poševno črtico v rokopisu.

Že droben primer kaže, kako metrum figur s tekočimi triolami vnaša v dvodelni ritem tridelnost:



Izrazita dvoznačnost gibanja spominja na učinkovite poliritmične in polimetrične domisleke Stravinskega; doseže nov kolorit v sožitju in razhajanju dveh nasprotnih ritmov — zadržanega, statičnega z živim, plesnim. Metrumski značaj vrivka, dozdevne tretje teme, oblikuje razmerje $2 + 2 : 2 \times 3 + 3$ kot mešanica scherzoznega in rondojskega utripa — v zunanji formalni zasnovi dve manjkajoči izrazni prvini sonatnega ciklusa.

Začetek izpeljave sklence nizanje malih period v prehodu tako, da se tok v triolah nadaljuje še dva takta, v zgornjem glasu pa nastopi motiv prve teme v augmentaciji:



Prehod iz A-dura in a-mola v f-mol in c-mol je rešen brez kadence v podobnem postopku kot pri mostu med prvo in drugo temo.

Izpeljava je grajena po klasicističnem načelu vzpona in razrešitve, tematično delo se ne lovi v rutinskem črpanju fragmentov, izkazuje invencijo vseh temeljnih misli od passacaglie naprej v živem očitranju njihove glasbe pomenljivosti. Konstruktivska logika starega oblikovnega in harmonskega nomosa združena z novim, dopušča skladatelju popolno »svobodo«, se pravi vse in nič. Šturm jo je izpeljal v prepričanju o vedno enaki izrazni sposobnosti in moči glasbe. Protiromantični ideal se tako tudi v izpeljavi ne umakne »prekipevanju« v gradacijah. Sekvence, tonsko slikanje in barvanje, vse to delu ostane do konca tuje. Govorica sonatnega razpleta dosledno nadaljuje izhodiščno zamisel skladbe in redukcijo sredstev. Svobodna imitacija v členjenju tematičnih skupin in kontrastnih jeder dobi v izpeljavi širše loke in drugačno večznačnost: fugato se razmahne v druženje vsega predhodnega tematičnega gradiva, sočasnem nastopanju različnih prvin, vodilne misli pa so poudarjene v različnih oblikah kanona. Zvrstijo se domala vsa prejšnja zvočna območja, bitonalno mešanje v vertikali in horizontali.

Skrčen kanon uvoda in dela prve teme za hip spomni na pripravo reprize, vendar zadnji takt po že znanem nadomestku za kadenco preide v zvočno območje počasnega stavka.

Andanté je tridelna pesem. Po značaju je odsev Sostenuta, organizacija polifone strukture spominja deloma na drugo temo, deloma na celo ekspozicijo, vendar sta notranja »teža« in obseg obeh tako pretehtana, da je Andante podrejen nižji vrsti tridelnega stavka in ne ruši vsebinskega prestiža ekspozicije.

Analiza tematike pokaže, da so vse prvine v sorodnosti s prejšnjo, da je Šturmovo načelo raznolikosti v enotnem spet dobilo prepričljivo uresničitev. Kompozicijski način modifikacije znanega gradiva v novo podobo se pri posameznih delih

skladbe razlikuje po tem, koliko močno izrazno spremembo jim je skladatelj namenil v odnosu na nožranje ravnovesje ciklusa. Andante ima v tem pogledu podobno težo kot vrivek med ekspozicijo in izpeljavo. Vtis večje samostojnosti je navidezen, ker ima bolj izrazite zunanje znake: oznako tempa (značaja) in ritma.

Začetek stavka zveni takole:

t. 186 - 194
Andante

Pr. 14

Pr. 15

Iz prejšnjih primerov je razviden natančnejši izvor melodičnega obrisa motivov a in b. Če v kratkem povzamemo: a je augmentirana tema passacaglie, b prerez variacij ostinata, vmesni členi so za stavek drugotnega pomena, manj izpostavljeni, kot gradivo v konstrukciji. Zanimiva je harmonska zasnova: prvi takt zgornjega glasu je identičen začetku passacaglie, ki v osnovni konstelaciji nima opredeljene tonalitete (ima središčni ton d), takoj v nadaljevanju se izluščijo jasen C-dur (prim. harmonsko preoblikovanje iste misli v drugi temi sonatnega stavka, pr. 11 a1). Motiv b nastopi v basovskem glasu kot druga melodična linija. Začne se z malo septimo kakor ostinato v Sostenutu (pr. 7, c1), v drugem taktu izpostavi paralelne kvinte, pentatonsko lestvico pa zamenja c-mol.

Tudi v tem primeru analitično iskanje drobcev v različnih variantah ne bi imelo smisla, če se ne bi nanašalo na umevanje skladateljevega ravnanja v izrazni transformaciji enotnega jedra. V tem oblikovnem členu je Šturm — po vseh opisanih preobrazbah istega — razvil prvič melodiko v temeljnem, tudi tradicionalnem pomenu besede, pri tem pa doslovno ohranil uvodoma označene lastnosti novega zvoka skladbe. Zdi se, kot bi to varianto namenoma prihranil za praviloma spevni, lirični drugi stavek.

Obe melodični liniji v nadaljevanju oblikujeta prvi del stavka v različnih inačicah svobodne polifonije, ki spominjajo na fragmente iz ekspozicije. Srednji del je krajši, po strukturi se navezuje na prehod od izpeljave k počasnemu stavku. Ima bolj prehodni kontrastni poudarek kot pomenskega:

t. 210 - 212

Pr. 15

Tretji del stavka (A1) se začne s skrčeno melodično linijo b v zgornjem glasu, ki se izteče z razpadanjem v imitaciji. Sklepni del je mala coda z odsevom zadnje variacije v Sostenutu in postopoma preide v harmonsko območje sonatnega stavka.

Repriza (druga tema je zdaj v toničnem bitonalnem razmerju napram prvi), v načelu prepovedao ponavljanje, pri Šturmovi sonati ne učinkuje kot izhod v sili — kot zajamčeno tradicionalno sredstvo za trden sklep formalne zaokroženosti. Koncept ekspozicije kaže, da se je zanjo zavestno odločil ter do kraja izpeljal novo podobo sonate, kjer naj ne manjka nobena med značilnostmi. Gledano z umetniškega stališča, lahko izluščimo, da je Šturm v svojem poskusu sonatnega izraza izpustil le pomensko šibkejšo prvine ciklusa: menuet oz. scherzo in zadnji hitri stavek. Poleg tega bi moral v teh dveh stavkih seči po nazorsko tuji kompozicijski obliki »lažjega«, bolj opisnega značaja, kar bi nevarno posnemalo mnoge poskuse iz 19. stoletja in poznejše, da bi v slogu teh stavkov ustvarili še kaj pomembnega. Zdi se, da je Šturmov zamisel v prehodu od ekspozicije k izpeljavi dovolj zgovorna. V sklepu sonate pred codo jo še utrdi: tok hitrih triol z metrično delitvijo $2 \times 3 + 3$ v nekoliko spremenjenem melodičnem obrisu obnovi vtis rondojskega razporedenja in se zlije v dvojni kanon, kjer prevladujeta melodika počasnega stavka in passacaglie. Vsebinsko in formalno zaokroženost končno sklene coda s kratkim ozirom na Andante, temu sledi Allegro, kjer je poudarjena oktavno podvojena prva tema v basovskem glasu, v zgornjih glasovih pa je odmev Sostenuta s paralelnimi kvartami in kvintami, oboje tokrat v D-duru. Ta se v zadnjih taktih razblini in utrdi temeljno barvo uvodnega stavka s središčnim tonom d:

The image shows a musical score for a piece labeled 'Pr. 16'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Allegro t. 321' and '6. var. passac.'. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. There are annotations: '1. tema' with an arrow pointing to the start of the first system, and 'd. 7 c 1' with an arrow pointing to the end of the first system. The second system is marked 'al. 7 c 3' and continues the musical material. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Tudi ta primer nazorno kaže Šturmov smisel za motivično in tematično delo, kjer imajo najmanjši členi vnaprej odmerjeno vlogo. Šesti takt je varianta uvoda v ekspozicijo, z njo pa doseže čisto nov izraz: prvi akord ima zdaj funkcijo zvočnega povratka k izhodišču (prej: znanilo k novi, čeprav sorodni barvi; pr. 6), tekoče osminke reducirajo obseg na tri tone, skupaj z akordom pa se vrnejo na pentatono iz ostinata v prvem stavku (pr. 4). Spremljava v zgornjem glasu je skrčena na posamezne tone, skupaj tvorijo sliko značilnih intervalov in bitonalnih menjav, ki se vrnejo k tonu d.

Šturmova klavirska Sonata doslej še ni bila predstavljena ne z izvedbo ne v tisku. Skica značilnosti ima namen prikazati osnovne črte kompozicijskega nazora in skladateljeve moči, ki je bila že v prvem ustvarjalnem obdobju nadpovprečna. Podobnega primera klavirske sonate na prelomu izročila z novo dobo v znani slovenski literaturi nimamo. Šturm si je zanjo sam našel pot (Osterc je prva izrazitejša dela za klavir — Toccato, Arabeske napisal dve leti pozneje), glede na letnico nastanka pa prispeval vreden delež pri iskanju nove oblike sonate v evropski glasbi med obema vojnoma.

SUMMARY

The composition in question is the eleventh work according to the chronological bibliography of Franc Šturm (1912—1943). It was written after the composer had finished his studies at the Conservatoire with Slavko Osterc. Designed as a cyclic form without interruptions between movements, it is introduced by a *Sostenuto* (passacaglia with a theme and nine variations), followed by an *Allegro* (exposition of a sonata movement with introduction and development), an *Andante* (tripartite slow movement) and a concluding recapitulation of the exposition together with a prolonged coda. An explicitly formal peculiarity is the interpolation between the exposition and development: the would-be third theme of the sonata movement appears to be Šturm's attempt on one hand to condense the missing elements of the sonata, i.e. the generally problematic last movement, and on the other to substitute the sonata menuet or rather scherzo with a characteristic polymetric and polyrhythmic modification (2 + 2 : 2 x 3 + 3).

Thematically and regarding the sound the composition grows from the elements of the introductory passacaglia. The filigree arrangement of its motivic elements is designed in such a way as to represent in spite of various thematic and harmonic transformations the embryonic idea of the whole sonata. The principle of variegatedness within homogeneousness is carried out in all compositional parameters. Transformations of the very same material reveal the inventiveness and weight of a composer with a »message«.

The harmonic basis of the composition ensues from the intervals in the passacaglia (major second, inverted also as a minor seventh, minor third, perfect fourth and perfect fifth), whereas the pentatonic basis of the ostinato (without semitone) furnishes an archaic hue as well as the same relation of intervals as the theme proper. The composition flows within a bitonal organization of sound, transitions are carried out without traditional cadences, whereas the tonic-dominant relation between the first and the second theme (in the recapitulation they are both on the tonic) is preserved in the sonata movement.

The composition is a good example of the tendencies of 20th century classics to find — within the hitherto most highly developed musical form — an adequate framework for expressing elaborated ideas through new means of sound. Šturm's work is part of the avantgarde conglomerate between the two wars which tried to develop a new sonata idiom. The work has not been presented to the public yet. The article wishes thus to elucidate the compositional intentions of an unknown, though first-rate musician. On the verge of the break with tradition there is no other similar piano sonata known in Slovene musical literature.

UDK 782.9 Žebre

SCENSKA GLASBA DEMETRIJA ŽEBRETA

Milena Židanič (Nova Gorica)

Skladateljsko ustvarjanje Demetrija Žebreta je bilo povezano tudi z gledališkimi delovanjem. V letih 1940—1953 so uprizorili v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani sedem dramskih del z njegovo sceno glasbo. 21. septembra 1940 so s premiero Romea in Julije Williama Shakespeara odprli sezono 1940/41.¹ 27. septembra 1941² je bila predstava Katarine Medičejske Rina Alessija.³ Še isto sezono 1941/2 (premera 5. oktobra 1941) so igrali na ljubljanskem odru Shakespearovega Hamleta.⁴ Premiera Kavarnice Carla Goldonija,⁵ za katero je Žebre napisal glasbene točke, je bila 29. oktobra 1943.⁶ Tudi v Kranjskih komedijantih Bratka Krefta⁷ je »muziko zložil Žebre«.⁸ Odrska uprizoritev je bila 21. oktobra 1948.⁹ Shakespearovega Kralja Leara so z Žebretovo sceno glasbo prvokrat igrali 4. novembra 1949.¹⁰ Krstna predstava drame Človek je dober Josipa Kulundžiča,¹¹ 17. junija 1953, je bila opremljena z glasbenimi motivi F. Chopina in D. Žebreta.¹²

Ohranjeno je rokopisno notno gradivo k štirim dramskim delom. V skladateljevi zapuščini najdemo sceno glasbo k Romeu in Juliji, Katarini Medičejski, Hamletu in Krajnskimi komedijantom. Kdaj je glasba nastajala, je zapisano na gradivu: za Romea in Julijo 16. septembra 1940, za Katarino Medičejsko 23. septembra 1941 in za Hamleta 24. septembra 1941. Glasba h Krajnskimi komedijantom nosi dve datumski oznaki, 7. marec 1941 in 19. marec 1941, zato lahko sklepamo na začetek in konec komponiranja. Nastajanje Žebretove scenske

¹ *GL* (Gledališki list) *SNG Ljubljana*, Drama, 1940—41, št. 1.

² *GL SNG Ljubljana*, Drama, 1941—42, št. 1.

³ *Hrvatska enciklopedija I*, Zagreb 1941, str. 219; *Il Piccolo*, 3. VII. 1970, 4.

⁴ *GL SNG Ljubljana*, Drama, 1941—42, št. 2.

⁵ *ELZ* (Enciklopedija leksikografskog zavoda) II, 1967, 566.

⁶ *GL SNG Ljubljana*, Drama, 1943—44, št. 4.

⁷ *Gl. Slovenska književnost 1945—1965*, II, Ljubljana 1967, 401.

⁸ *GL SNG Ljubljana*, Drama, 1956—57, št. 7.

⁹ *GL SNG Ljubljana*, Drama, 1948—49, št. 2.

¹⁰ *GL SNG Ljubljana*, Drama, 1949—50, št. 2.

¹¹ *ELZ III*, 1967, 694.

¹² *GL SNG Ljubljana*, Drama, 1952—53, št. 10.

glasbe in uprizoritev dramskega dela sta si pri vseh delih časovno zelo blizu. Le Krajski komedijanti so doživeli krstno predstavo šele 21. oktobra 1948.¹³

Pojem scenske glasbe v širšem smislu vključuje vsako glasbo, ki je povezana s scenskim dogajanjem. Že stara ljudstva so poznala povezanost glasbe z besedo in gibanjem. Tudi antična grška tragedija je bila deloma vezavna z glasbo. V ožjem smislu pa ta izraz označuje glasbo, ki je najpogosteje instrumentalna, in na odškem prizorišču, za njim ali v prostoru za orkester spremlja dogajanje na sceni.¹⁴

Osip Šest v razpravljanih o Shakespearu in muziki med drugim razčlenjuje vrstnost scenske glasbe. Tako pravi: »Pojem igrokazne muzike obsega v svojem širšem smislu tri različne vrste k igri spadajoče muzike. Prva je muzika, ki je v najožjem pomenu besede povezana z odrom in bi ji zato lahko rekli tudi odrska muzika. To je muzika, ki jo pisatelj — dramatik sam zahteva in je torej nerazdružna z dejanjem in potekom igre. To srečamo najprej, če morajo nastopajoče osebe govor spremeniti v petje, in sicer kot posamezniki ali v skupinah. V teh primerih se vložijo solo-točke ali pa zbori. K tej zvrsti sodijo tudi vse od dejanja terjane fanfare, muzikalni signali, koračnice, instrumentalne spremljave pri pojedinah, plesne scene in podobne prigode, nadalje muzika pri cerkvenih ceremonijah in pogrebih, pa še pri scenah v naravi.

Druga vrsta igrokazne muzike bi bila ona, ki jo smemo označiti za tako v pravem smislu besede. To je muzika, s katero postavi komponist svoje glasbeno delo samostojno v službo pisatelja in skuša z muzikalnimi sredstvi označiti dejanje in poglobiti povezavo med posameznimi dejanji. K tej zvrsti spada veliki ohranjeni zaklad igrokaznih uvertur...

Tretjo zvrst bi lahko imenovali tisto muziko v drami, ki jo uporabljajo kot uvodno ali povezujočo dejanja ali zaključujočo igro. Ta navadno nima nikakršne

¹³ Dva članka pojasnjujeta nastanek in tako pozno uprizoritev Krajskih komedijantov. Avtor sam v razgovoru navaja: »Ne bi mogel reči, da je bilo obdobje mojega življenja, v katerem sem pisal 'Komedijante', kdo ve kako srečno, mirno in prijetno, saj sem jih napisal v letih 1939—40, ko se je začela druga svetovna vojna in ko tudi razmere v stari Jugoslaviji niso bile zame nič kaj rožnate... Krstno predstavo 'Krajskih komedijantov', za katero je bil v tiskarni že postavljen letak — en odtis hranim — je najprej preprečila vojna.« (*Iz razgovora z dr. Bratom Kreftom, GL SNG v Ljubljani, Drama, 1956—57, št. 7, 253.*) Dušan Moravec pa je zapisal: »Komedija je bila rojena tako rekoč na predvečer velikega svetovnega spopada in to ji je določilo kaj neprijazno usodo. Narodno gledališče v Ljubljani jo je sicer sprejelo v svoj repertoar in Slovenska matica v knjižni program, vendar — knjiga je morala čakati celih pet let, gledališče pa celo sedem. Vaje so takrat sicer že tekle in ko bi se zavlekel začetek vojne le še za nekaj dni, bi bila premiera, saj se je ohranil celo odtis že potavljene letaka. ... Tako po okupaciji je gledališko vodstvo vaje sicer obnovilo, toda komedija je — kot je ob poznejšem krstu zapisal avtor — doživela to čast, da je bila prvo slovensko delo, katerega uprizoritev je okupator prepovedal. Podobno je bilo tudi v tiskarni. ... Vendar, ko so se vremena zjasnila, je Slovenska matica poslala besedilo Krajskih komedijantov v svet kot eno svojih prvih publikacij, Drama SNG pa jih je nekaj zatem uprizorila. Vendar tudi še takrat, po tolikih letih, Komedijanti niso mogli brez vseh zapletov na oder: malo je manjkalo, da bi črtali avtorju lik škofa Brigide, ene značilnih postav takratnega ljubljanskega življenja.« Dalje pravi, da je priprave za premiero 21. oktobra 1948 »vodil avtor sam — na letaku je bilo zapisano, tako kakor še pri nekaterih poznejših uprizoritvah — da — »reshijo pelá Dr. Kreft, pomaga mu pak prof. Mahnizh». ... Scena je bila delo ing. arh. Franza, glasbo pa je napisal Demetriij Žebre.« (*Moravec D., Pota Krajskih komedijantov, GL MGL, 1966—67 št. 7.*)

¹⁴ Prim. *Scenska muzika, ME III, 1977, 282—283; Scenska muzika, ELZ V, 1969, 651.*

notranje zveze z dejanjem. Maši samo 'luknje' in se poslužuje vsega — od šlagerja do Beethovenove simfonije.«¹⁵

Tako skuša naloga tudi na podlagi Šestove razvrstitve razkriti značilnost Žebretove scenske glasbe. Predmet obdelave je glasba k dvema dramskima deloma. Upoštevani so torej Kreftovi Krajski komedijanti ter Romeo in Julija W. Shakespeara. Da se je izbor omejil ravno na obdelavo teh dveh del, je možno obrazložiti. Ohranjenega je največ notnega gradiva, ki vsebuje tudi instrumentalne parte. Razen tega sta bili deli največkrat izvajani. Krajske komedijante še danes uprizarjajo z Žebretovo scensko glasbo. Analiza glasbe h Katarini Medičejski in Hamletu je šamo okvirna.¹⁶

Leta 1967 je Dušan Moravec v spremni besedi h Kreftovim Krajskim komedijantom zapisal: »Krajski komedijanti so bleščeča komedija v najčistejšem pomenu te besede, pisateljevo najvedrejšje in najtoplejšje delo in hkrati eno najbolj žlahtnih besedil, med vsemi, kar jih premore naš komedijski repertoar.«¹⁷ Zamišljeni so kot spominska igra o nastanku in uprizoritvi prve slovenske posvetne igre, Linhartove Zupanove Micke. Ta je vključena v tekst, ki ji je hkrati okvir.¹⁸ Komedija se godi »v lejti ta hude francoske prekucije 1789.«¹⁹ in je slavospev vsem tistim, ki so pomagali pri rojstvu slovenskega gledališča. Zato je prvo dejanje načrt in boj za slovenski jezik, v katerem naj bi zaživela literatura in gledališče, drugo dejanje so zapleti in napoved slavnostnega trenutka, tretje dejanje pa pomeni, kako težko je pravzaprav igrati igro, komedijo, posebno še, ker so njeni igralci amaterji.²⁰

Ker je nujno, da se oziramo na tekst, lahko ugotovimo, da je že Kreft razporedil v delu tri pevske vloške. Žebre je sledil osnovni zamisli avtorja in napisal glasbo k besedilom v enajstem in šestnajstem »nastopu« prvega akta ter v peti »podobi« tretjega akta, kjer je dosegel muzikalni višek. Žebretova scenska glasba obsega 8 točk. Poleg že omenjenih, ki bi jih lahko imenovali vokalne z instrumentalno spremljavo, je skladatelj napisal tudi instrumentalne dele. Zasedba, ki jo v posameznih točkah menjava, je razvidna iz notnega gradiva: 2 violini, violončelo, kontrabas, kitara, flavta, klarinet B in klavir.

Podrobna glasbena analiza je nastala na podlagi primerjave dveh virov. V skladateljevi zapuščini je notni material z instrumentalnimi parti, ki pa gradivu v arhivu Slovenskega gledališča iz Trsta niso priloženi.²¹

¹⁵ Gl. Šest O., *Shakespeare in muzika*, GL SNG Ljubljana, Opera, 1958—59, št. 1, 15.

¹⁶ Zaradi nepopolnih zapiskov in fragmentarnosti zasnove si ne moremo ustvariti prave slike.

¹⁷ Kreft B., *Krajski komedijanti*, Ljubljana 1967, 293.

¹⁸ Prim. Kos J., *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1975, 353.

¹⁹ Kreft B., *Krajski komedijanti*, Ljubljana 1946.

²⁰ Prim. Kreft M., *Bratko Kreft in Krajski komedijanti*, GL SNG Maribor, 1974—75, št. 7, 183.

²¹ Tržaški material je v zasnovi prepis ljubljanskega. Izdelan je za klavirsko spremljavo in pripravljen za predstavo 11. 9. 1954. Da je bila morda uprizoritev izvedena samo s klavirsko scensko glasbo, je mogoče sklepati iz zapisa: »Jubilejna sezona Slovenskega narodnega gledališča za Svobodno tržaško ozemlje v Trstu se je začela s slavnostno otvoritvijo dne 11. septembra 1954, ko je gledališče v tržaškem avditoriju kot premiero uprizorilo Kreftovo komedijo 'Krajski komedijanti'. Pri uprizoritvi, ki jo je režiral Jože Babič, je sodeloval doma la ves tržaški slovenski ansambel, glasbeno spremljavo Dimitrija Žebreta pa je izvajal prof. Karel Boštjančič.« (Gl. Gledališka kronika, GL SNG Ljubljana, Drama, 1954—55, št. 3, 66.)

Številka 1²² s slavnostno prigodnim značajem obsega 16 taktov. Oblikovna določitev je preprosta: A, B (dve osemtaktji). Zadnjih 8 taktov je dejanska ponovitev prvih 8 taktov, razen kadence same. V tem smislu si odgovarjata takta 7 in 15. Takt 7 z dominantnim sekundakordom D-dura, ki je osnovna tonaliteta, kadencira s toničnim sekstakordom in prehajalnim tonom v toniko devetega takta. Takt 15 pa s popolno kadenco (tonični kvart-sekstakord, dominantni septakord) kadencira v toniko. Cel odstavek je pisan v akordih, ki jih prinaša zasedba dveh violin, violončela, kontrabasa, flavte, klarineta B in klavirja. Ta glasba je služila za uvod k samemu delu, saj nosi točka 1 na rokopisnem izvorniku oznako »Ouvertura«.²³

V številki 2 je skladatelj predpisal ponovitev številke 1.

Številka 3 je Suzanina²⁴ arijeta z oznako »Tempo di Menuet« oziroma »Menuet« v tržaškem gradivu. To je prva pevska točka, ki jo je določil že Kreft. Začenja z instrumentalnim osemtaktnim uvodom. Sledi veliki A del, ki je v dodelni obliki a b s tem, da obsega vsak del 8 taktov. B del je nekakšen sklepni del, sestavljen iz dveh štiriktaktij. Ponavljalni znak narekuje ponovitev obeh delov, »da capo al fine« pa še ponovitev instrumentalnega uvoda. Pevska linija obeh delov se začne s predtaktom. Če je v delu A preprosta melodija namenjena interpretaciji preprostega teksta, pojmuje B del kot Suzanino koloraturo, pri čemer se melodika giblje v razložitvah tonike in dominantnega septakorda D-dura. 2 violini, violončelo in klavir igrajo v točki 3 in spremljajo pevski glas, ki prične: »Fantji! En lep cvet je ta...«. Suzana poje dve šestvrstični kitici. Vsaki sledi koloratura dveh štiriktaktij, ki sta tonsko enaki. Ločita pa se v dinamiki in načinu izvajanja. Prvi štirje takti so mezzoforte v legatu, drugi štirje pianissimo v portatu.

Avtor teksta prvih dveh pevskih vložkov ni Kreft. Krajski komedijanti so pisani v stilu Linhartovega jezika ter ostalih razsvetljencev, in Kreft v razgovoru pravi: »...da se tudi dramaturško naslanjajo na njegovega 'Matička'. Zaradi treh pevskih 'vložkov' imenujejo nekateri igro 'vodvil'²⁵ ter prenašajo danes ta pojem nekam drugam, kajti potlej sta tudi Beaumarchaisov 'Figaro' in Linhartov 'Matiček' le vodvil, ker so v obeh pevske vložki in oba se končata s kupleti. ...Ko sem pisal 'Krajske komedijante', sem si dramaturško-tehnično vzel za zgled 'Figara', ki je vendar ena izmed najboljših 'razsvetljenskih' komedij, če že ne najboljša. Prav tako sem se dramaturško zgledoval po 'Matičku', zlasti še, ker sem hotel oživeti eno Linhartovo in eno Zoisovo pesmico, ki sem ju tudi vpletel v prvo dejanje. Pesnica 'Fantje! En lep cvet je ta...' je zares Linhartova (odnosno Linhartov prevod ali 'ponašitev' kakšne italijanske predloge), kitica 'Joj,dekleta' pa bi naj bil Zoisov prevod. Teh dveh torej nisem jaz 'skupaj spravil', vložil pa sem ju v igro, da bi ju oživil skupaj z njunima avtorjema.«²⁶

²² V skladateljevem zapisu bi bila razčlenitev točke 1 tridelna: A B A in koda. Vsak del obsega 16 taktov (po dve osemtaktji). Zaključni se z osemtaktno kodo. Tržaški zapis ima B del prečrtan, kodo pa sploh izpuščeno. Oblikovna analiza prve točke je izvedena na podlagi tržaškega gradiva, ki je pregledneje zapisano.

²³ Zaradi melodike v številki 1 pa bi lahko služila tudi kot slavnostni uvod k Suzanini ariji (točka 3), kjer se ta melodika v grobih obrisih pojavlja v pevskem glasu.

²⁴ Suzana Marranesijeva je eden glavnih likov komedije, »ena zares lepa laška pevkinja«, kot jo je označil Kreft v svojem delu.

²⁵ Vaudeville, podrobno gl. ME III, 1977, 645.)

²⁶ Iz razgovora z dr. Bratkom Kreftom, GL SNG Ljubljana, Drama, 1956—57, št. 7, 253—254.

Številko 4 je skladatelj namenil »moškemu arijetu s kitaro«. Desettaktni kuplet pojejo dr. Piller, dr. Repič, dr. Mrak in Desselbrunner. Nad preprosto spremeljavo kitare na toniki, dominantni in subdominantni paraleli nastopi v drugem taktu vokalni del. Prične s predtaktom in se giblje v majhnem obsegu v tercah (prvi in drugi glas). Preprosta melodika odgovarja tekstu šestvrstične kitice »Joj, dekleta, mlada leta...«, ki jo je prevedel Zois.²⁷

Žebre je v četrti točki napevu podložil tudi Suzanin tekst, ki je tekst »Joj, dekleta, mlada leta...« s spremenjenim začetkom: »Caro mio! Mlada leta...«. To je določil že Kreft v šestnajstem nastopu prvega akta, kmalu za moškim arijetom s kitaro. Vendar ni razvidno, če je Suzana ta del res odpela.²⁸

V številki 5, ki je v sedemnajstem nastopu prvega akta, zapoje Matiček sam ob spremljavi obeh violin, violončela, flavte in klavirja prvo kitico Suzanine arijete »Fantji! En lep cvet je ta...«.

Ob robu številk 6 in 7 si je Žebre zapisal: »Prenarejena originalna Linhartova zapiska«. Zato lahko ugotovimo, da sta mu za osnovo služili dve melodiji Linhartove pesmi. Objavljeni sta v njegovi nemško pisani mladostni zbirki »Blumen aus Krain«.²⁹ Prva pesem »An Liebchen« ima dve štirivrstični kitici. Priložen ji je notni zapis s podloženim tekstom prve kitice. Tudi druga pesem »Lied«, ki je iz sedmih sedemvrstičnih kitic, ima notno prilogo in pod notami zapisano prvo kitico. Linhart je obe melodiji označil z »Aria«. Z nekaterimi spremembami ju je Žebre vložil v Krajske komedijante.

Številki 6 in 7 (št. 6 odgovarja drugi Ariji, št. 7 pa prvi) imata značaj Menueta. Številka 6 je v 3/4 taktu Es-dura. Oblikovna gradnja je dvodelna z rahlim navdihom trodelnosti, tako da obsega vsak del 8 taktov. Črkovni zapis bi bil takšen: A B (b b₁), s tem, da se A del na začetku še enkrat ponovi. Številka 7 je v A-duru in prav tako v trodobnem taktu. Ima obliko A B B₁, ker se B dela razlikujeta v kadenci. Vsak del obsega 8 taktov. Harmonizacija je preprosta in služi namenu te glasbe. V obeh instrumentalnih točkah uporablja skladatelj isto zasedbo: 2 violini, violončelo, kontrabas, flavto, klarinet B (ni razvidno, ali je tudi v št. 7) in klavir.

V številki 8, ki je mišljena kot slavnostna točka komedije, odpojejo vsi glavni igralci nekaj za srečni konec. V melodiki spominja na uvodno številko 1, pa tudi na številko 3. Vokalni del ima solistične speve, ki se vrstijo. V tem smislu je sklepna točka razmeroma oblikovno prosto, vendar jasno periodizirana. Po dveh taktih instrumentalnega uvoda v 3/4 taktu sledi prvi del, ki je sestavljen iz treh osem-

²⁷ Kreft B., *Italijanska dela v slovenskem gledališču*, GL SNG Ljubljana, Drama, 1940—41, št. 19, 1654. V tem članku je avtor med drugim zapisal: »Ohranjeni so podatki, ki pričajo, da se je morala gledališka družina ravnatelja Bartolinija obrniti prej na ljubljansko gledališko upravo (l. 1788. v jeseni), preden je smela angažirati nekaj novih pevcev, s katerimi je nastopila v Ljubljani. Gledališko vodstvo pri krajskih stanovih je nato izbralo barona Zoisa, očitno kot najboljšega poznavalca in strokovnjaka, da pove svoje mnenje o novih pevcih. Prav gotovo je bila tudi njegova ideja, da so italijanski operisti v Ljubljani včasih zapeli kakšno arijo tudi v slovenščini. Ohranila sta se dva taka primera: ena arija v prevodu barona Zoisa, (»Oj,dekleta«), druga pa v prevodu A. Linhart (»Hej, fantji!«).

²⁸ Morda ga je samo izgovarjala, kajti napevu v tržaškem gradivu njen tekst ni podložen.

²⁹ Zbirka ima naslov: »Blumen aus Krain. Für das Jahr 1781. Laybach, gedruckt mit Egerschen Schriften«. Hrani jo NUK Lj. Gl. tudi A. T. Linhart. *Zbrano delo*, I, 1950, 219—223.

taktij. Prične Lucija.³⁰ nato zapojejo vsi, vstopi Suzana in vsi skupaj zaključijo prvo osemtaktje. V drugem se izmenjata grof in Japelj, v tretjem pa Makovic in Micka. Drugi del je v 2/4 taktu, v katerem se osma točka tudi zaključí. Obsega 21 taktov. Repič in Vodnik odpojeta po 4 takte. Matičku pa je skladatelj glede na tekst namenil 11 taktov. Dodana sta še 2 takta kot sklep. Vsi zapojejo: »Vivat! Vivat! Vivat!« Začne tretji del, ki ima obliko a b a. Prvo osemtaktje je Suzanin spev. Drugih 8 taktov je njena koloratura kot neke vrste medigra, ki jo v tretjem osemtaktju nadaljuje Suzanin spev, končajo pa vsi. Sklepni del, ki obsega 16 taktov, odpojajo 4 takte vsi, nato se zvrstijo Repič, Mrak in Piller. Še enkrat zapojejo vsi skupaj in širitaktni instrumentalni del zaključí komedijo.

Harmonizacija je preprosta. Podrejena je pevski liniji, ki jo akordično podpira. Temelji na razloženih glavnih stopnjah. Mestoma se pojavijo prehajalni toni. Zasedba, ki jo je Žebre uporabil, kaže, da se je prilagajal namenu in značaju besedila. Instrumentalni part obsega 2 violini, violončelo, kontrabas, flavto, klarinet B in klavir.

Avtor besedila je Kreft. Sam pravi: »Ker sem se tudi pri zaključku komedije hotel držati načina, kako Beaumarchais zaključuje svojega 'Figara' in po njem tudi Linhart 'Matička', sem pač moral v Linhartovem stilu in jeziku zložiti besedilo za zaključno petje. Vsekakor sem se pri tem zgledoval bolj po Linhartovih stihih v 'Matičku' kakor po Beaumarchaisovih.«³¹

Žebetova glasba povsem ustreza tekstu. Jasna periodizacija, preprosta instrumentacija in spevne melodije pripomorejo k vzdušju komedije, »katere glavni namen je biti — vesela, humorna, linhartovska hvalnica utemeljitelju novejše slovenske dramatike in gledališča, vsem razsvetljencem, prav tako pa slovenskemu jeziku in slovenski gledališki umetnosti sploh.«³² Če je moral Žebre v Krajskih komedijantih dosledno slediti osnovni zamisli avtorja in se tudi stilno vključiti v dogajanje komedije, mu je Skakespearova tragedija Romeo in Julija nudila veliko več svobode. Bila je hkrati njegov prvi prispevek na področju gledališke glasbene tvornosti.

Analiza je nastala na podlagi notnega gradiva v skladateljevi zapuščini in v arhivu Slovenskega gledališča iz Trsta. Oba vira imata priložene instrumentalne parte. Ljubljansko gradivo je mogoče razdeliti na tri skice: A, B in C. Skica A obsega 9 točk; pri tem imajo nekatere dodatne oznake a, b, c, pa tudi d. Iz orkestralnega materiala je mogoče sklepati, da je bila to prvotna verzija glasbe, ki je bila izvajana v sezoni 1940/41. Zasedba flavte, klarineta v B, trobente v B, malega in velikega bobna, violine in klavirja, najbrže pod vodstvom dirigenta, kaže, da se je glasba izvajala »živo« za sceno ali v prostoru za orkester. Izvajalci so se s preglednostjo razvrstitev točk pri igranju nekoliko borili. O tem pričajo pregledi točk ob robu materiala, ki so jih zapisali izvajalci sami, pa tudi hudomušni pripis violinista na svojem partu. Slednji je na koncu parta pripisal datum premiere (21. IX. 1940) in petindvajseto izvedbo (18. IV. 1941). V skici A imajo posamezne točke oznake tempa in le redko dinamične označbe ter označbe zasedbe. Skica B ima poleg tega drugačno oštevilčenje. Razdeljena je v dva dela, ki obsegata 24 točk. Točke nosijo programske naslove, ki omogočajo določitev mesta izvajanja v gledališkem delu. Verjetno gre pri skici B za izpopolnjeno verzijo glasbe k Romeo in

³⁰ V tržaškem gradivu ima prvi spev Suzana.

³¹ Iz razgovora z dr. Bratkom Kreftom, *GL SNG Ljubljana, Drama, 1956—57*, št. 7, 254.

³² *Ibid.*, 254.

Juliji, morda za mariborsko izvedbo jeseni 1951. Skice C v tem smislu ni mogoče opredeliti.

Tržaški material, ki ima priloženo partituro in instrumentalne parte, odgovarja skici B. Iz rokopisa je mogoče sklepati, da ga je izdelal skladatelj sam in pripravil za predstavo 1. 8. 1952. Podrobni glasbeni analizi služi za osnovo skica B.

Prvi del začenja z uvodnim pozivom, ki je Maestoso. V skicah A in C obsega 7 taktov, skica B pa ima takt več. Ljubljanski zapis zahteva zasedbo dveh trobent in malega bobna. Na tržaški predstavi, ki so jo dajali na prostem, na stadionu »Prvi maj«,³³ je bil orkester mnogo večji.³⁴ Tako je Žebre v prvi točki uporabil 2 trobenti v B, 2 rogova v F, 2 violini, violončelo, kontrabas, tamburin in timpane. Uvodni poziv se giblje v B-duru, ki pa nima tona es. Lahko bi bila lidijska tonaliteta na tonu b. V 5. taktu vključi ton des, ki stemni začetno lidijsko b-tonaliteto. Kljub neodločnosti daje prva točka vtis zaključka na dominantni.

Sledi nastop k prologu.³⁵ Tri takte Allegretta je skladatelj določil dvema rogovoma in dvem trobentam, medtem ko ima tržaška partitura dve trobenti in prvi rog. Na ostinatnem motivu roga prinaša prva trobenta kvartne motive, druga trobenta pa nekaj dopolnilnih vmesnih tonov. Motiv se giblje v tonaliteti F-dura in konča na dominantni.

Številko 3 je skladatelj označil z odstopom in ji predpisal ponovitev številke 2.

Četrta točka je zaključek uvodnega poziva in zato ponovitev prve točke.

Flavto, klarinet, 2 trobenti con sordino (z dušilcem) in obe violini je Žebre uporabil v peti točki in jo imenoval »Pretep in nastop kneza«.³⁶ Šesttaktni motiv v Allegro tempu se po potrebi lahko ponavlja. Harmonsko ogrodje tvorita violini in dušeni trobenti z f-molovim kvartsektakordom. Flavta se giblje oktavo višje s tipičnim ostro ritmiziranim motivom v tritonusu, ki se kasneje razgiblje še navzdol. Tremolo violin s spodnjimi menjalnimi toni f-mol ogrođja in stalno se ponavljajoči ritmični motiv v trobentah disonantno razgibljeta harmonsko ogrođje. Iz tržaškega orkestralnega materiala je razvidna zasedba flavte, klarineta v B, dveh trobent v B con sordino, timpanov, dveh violin, violončela in kontrabasa. Točka obsega 8 taktov, pri čemer sta prva dva nekakšen uvod, ostalih šest pa odgovarja skici B.

Šesta točka je nastop kneza. Dve trobenti in dva rogova v ljubljanskem ter dve trobenti in prvi rog v tržaškem zapisu igrata 6 taktov. Tonaliteta As-dur nekoliko spominja na paralelni mol zaradi ponavljajočega f-c v zgornjih glasovih. Ker je konec na dominantni, je osnovna tonaliteta vendarle As-dur. Rogova prinašata na tonu es ostinatni ritmični motiv.

Sledi odstop kneza, ki je ponovitev številke 6.

»Večerni intermezzo in nato lutnja« nosi naslov osma točka v skici B, ki je brez oznake zasedbe. Motiv lutnje je zapisan pri točki 12. V skici A je isti odlomek kot točka 3 a, vendar brez lutnje. skica C te točke sploh nima. Iz klavirskega parta in iz ostalih partov v ljubljanskem materialu je razvidna zasedba flavte, klarineta v B,

³³ Gl. *GL Slovenskega gledališča v Trstu, 1951—52*, jubilejna številka.

³⁴ Sodelovalo je dvajset do trideset izvajalcev, med katerimi so bili tudi študentje akademije. (Podatek je iz razgovora z J. Babičem.)

³⁵ Tragedija prične s prologom. V njem naj bi nastopil Kor (zbor), ki je odmev stare grške tragedije. Vendar ga pri uprizoritvah Romea in Julije po navadi nadomesti en sam igralec. Naloga prologa je ustvariti neposrednejši stik z gledalci in vzbuditi večje zanimanje publike. (Prim. W. Shakespeare, *Romeo in Julija*, 1974, Opombe, str. 121)

³⁶ Težko je določiti mesto v gledališkem delu točkama 5 in 6. Obe namreč označujeta v naslovu nastop kneza. Shakespeare je v prvi prizor prvega dejanja vključil ulični pretep in samo en nastop kneza s spremstvom.

violine in klavirja. Klavir izvaja spodnji figurativni glas unisono z violino, pa tudi srednjega, ki je poenostavljeni part klarineta. Oblikovna določitev odlomka je preprosta. »Večerni intermezzo«, Allegretto, je šestnajsttaktna dvojna perioda, sestavljena iz dveh osemtaktnih delov, a in b. Pri tem gre za dosledno ponavljanje dvotaktij. Spodnji glas nakazuje toniko, dominantno in tudi subdominantno tonalitete G-dura, vendar ta tonaliteta v zgornjem glasu sploh ni izražena. Pojavlja se tudi ton gis kot prosti melodični ton. Del a konča na dominantni, b del pa na toniki G-dura. Prikluči se osemtaktni odstavek za lutnjo v e-molu. Nad basovsko ostinatno spremljavo, ki sicer ni čisto dosledna, se odvija preprosta melodija. Opisuje toniko e-mola in subdominantno z dodatno seksto. Dominanta v sedmem taktu je molovska, d-fis pa spominja na durovsko dominantno. V tržaškem gradivu je »Večerni intermezzo« v izvedbi flavte, klarineta v B, dušenih violin, pri čemer ima prva violina solo, in violončela.

Peti prizor zaključuje prvo dejanje tragedije. Vanj je Shakespeare vključil godbo in ples, kjer se srečata Romeo in Julija. Žebre mu je glasbeno sledil in deveto točko pričel s pozdravom Capuleta. Dve trobenti in dva rogova unisono v skici B ter dve trobenti in prvi rog v tržaški partituri prinašajo štiriktaktni odstavek v G-duru s kvintakordi, ki so ostro ritmizirani. Sledi Paduana.³⁷ V skici B je njen nastop samo omenjen, skica C pa je sploh nima. Zato je bila analiza možna na podlagi skice A in instrumentalnih partov, kjer je kot točka 6, ter na podlagi tržaškega materiala.

Ples je v veliki pesemski obliki A B A. Vsak del je tridelen a b a, sestavljen iz treh osemtaktij. Melodika ni nič drugega kot motiv lutnje iz osme točke. Del a se giblje v okviru e-mola. Osrednji B del preide brez modulacije v tonaliteto G-dura. Tretji del je ponovitev prvega dela. Tokrat je tonalnost najbolj jasno izražena, pa tudi periodizacija in harmonizacija sta preprosti, morda zaradi hotene imitacije starega plesa. Skladatelj je želel doseči kontrastnost v tem, da je A delu določil 4/4 takt in šele B del zapisal v 3/4 taktu, kot je za ta ples značilno. Vendar pa tempo izvedbe nikjer ni naznačen. Poleg tega je spremljava v B delu v tekočih osminkah, šestnajstinke v melodiji pa so mišljene skoraj kot okrasne. Iz materiala je razvidno, da je bila zasedba sledeča: flavta, klarinet v B, violina in klavir. Tržaška partitura pa prinaša flavto, prvi klarinet in morebiti drugega, obe violini, violončelo in kontrabas.

»Odhod s plesa« nosi naslov številka 10 v skici B, ki jo izvajata flavta in klarinet v 8 s spremljavo dveh rogov in klavirja. Isti odlomek je v skici A pod točko 3 d. Marciale, a brez mesta uporabe. Instrumentalni parti kažejo, da je zasedba te točke: flavta, violina in klavir v unisonu, oktavo nižje klarinet in trobenta unisono ter boben. Klavir igra melodijo v isti legi kot klarinet in trobenta. V tržaškem gradivu je uporabljena flavta, čeprav v partituri ni zapisana. Devettaktni odstavek se giblje v tonaliteti F-dura, toda z miksolidijskim navdihom zaradi tona es, s katerim odstavek tudi konča. Ostinatna spremljava v skici A opisuje toniko in dominantno. Stalni ritmični obrazec je v klavirskem partu, v skici B in tržaški partituri pa je nekoliko spremenjen. Tržaški zapis pa ima poleg tega tipične skoke basa v dveh kvintah, ki opisujejo hkrati toniko in dominantno. Motiv se nespremenjen ponavlja vseh 9 taktov. Nad njim imamo ponekod menjalne in prehajalne tone. Iz skladateljevega pripisa je razvidno, da se odstavek lahko ponavlja.

³⁷ Več izrazov označuje ta ples: padovana, paduana, pavana. Podrobno gl. geslo *Pavana*, ME III, 1977, 51.

Mrmrajoči ženski zbor, ki ga sestavljajo prvi in drugi sopran ter alt, nastopa v točki 11. Tonaliteta je F-dur. Oblikovno bi stavku lahko določili trodelnost A B A₁, pri čemer je prvi del osemtaktna perioda, srednji štiritaktna medigra, tretji del pa ponovitev A dela s spremenjenim zaključkom. Soprana stopata v tercah in opisujeta v glavnem tonični trizvok z menjalnimi toni. Spremlja ju alt večinoma v ostinatu. Od tona f se oddalji samo za terco navzdol, razen v enajstem taktu, ko doseže ton g. Pri tem stopa z zgornjima glasovoma v vzporednih kvartsekstakordih in opiše dominantno. Kakšna je bila zasedba na tržaški predstavi, je težko pojasniti. Vokalni parti so gradivu priloženi, vendar prinaša partitura enajsto točko v izvedbi godal (I. in II. violina, violončelo). Zagotovo pa se je izvajalo samo 12 taktov.

V drugem prizoru drugega dejanja tragedije je znamenita »balkanska scena«. Tako je tudi Žebre naslovil dvanajsto točko v skici B. Skica A ima ta primer kot 3 c. Odstavek v Andante tempu obsega 10 taktov, instrumentalni parti pa imajo takt manj. Sprememba je le v zaključku. V skici C je odstavek dvanajsttaktan, ker ga pričinja kitara z dvema taktoma uvoda. Melodijo igra flavta solo ob spremljavi klarineta, violine in klavirja. Stavek, ki bi ga lahko določili v G tonaliteti, začne na tonični paraleli in kromatično prehaja v dominantno, subdominantno paralelo in toniko. Proste trizvočne zveze, ki so podane v basu z osnovnim tonom in kvinto, so opisane z zgornjo vodilno melodijo flavte in s figurativnim srednjim glasom, ki je nekoliko spremenjen v skici A. Tržaški zapis kaže izvedbo v počasnejšem tempu, Larghetto, z uporabo flavte, klarineta, obeh violin, ki v partituri manjkata, obeh rogov, violončela in kontrabasa.

»Nastop in odstop Petra«, sluge Julijine dojiče, sodi v četrti prizor drugega dejanja. Njegova vloga je kratka. Spremlja Julijino dojičo, ko le-ta išče Romea. Allegretto stavek se giblje v 6/8 taktu G-dura. Razdeljen je na tri dele A B A, pri čemer obsega vsak 8 taktov. V skici A, kjer je kot točka 4, v skici B kot točka 13 in v skici C, kjer nima številke, zahteva skladatelj flavto ob spremljavi violine, klavirja in bobna; za razliko od tržaške zasedbe, kjer je Petrov nastop izvajala flavta solo.

Štirinajsto točko skice B pričinja šesttaktni odstavek, namenjen orglam, s katerim prehaja skladatelj v finale. Izvaja ga harmonij. Pomotoma je odstavek zapisan v 6/4, namesto v 3/2 taktu. Tonalnost je razmeroma zabrisana. Lahko pa jo pojmuje kot lidijski C-dur z zaključkom na dominantni.

Nanj se naveže enajsttaktni odstavek v 4/4 taktu. Mišljen je kot zaključna glasba k drugemu dejanju tragedije. Številki 5 v skici A in 14 v skici B ter instrumentalni parti kažejo uporabo flavte, klarineta, trobente, violine, klavirja in bobna. V tržaškem zapisu je zasedba številnejša: flavta, prvi in drugi klarinet, dva rogova, dve trobenti in obe violini, violončelo, kontrabas in timpani. Flavta in klarinet pa sta v izvedbenem materialu ponekod črtana. Tonaliteta je G-dur. Harmonsko podlago tvorijo tonika, tonična paralela, dominantna in subdominantna. Melodija prosto opisuje razložitve navedenih funkcij. Vmes so dodani tuji toni.

Drugi del glasbe k Romeu in Juliji začne s petnajsto točko. V njej je Žebre uporabil orgelski motiv prejšnje točke. Tudi številki 16 in 17 sta ponovitvi, in sicer točke 6, saj označujeta nastop in odstop kneza.

Sledi »Sprevod Tybalta« iz prvega prizora tretjega dejanja. Tybalt pade v spopadu z Romeom, ki maščuje prijatelja. Trobenta solo, klarinet, violina, veliki boben in klavir izvajajo šesttaktni odstavek, ki je v skici A kot 3 b. V tržaški izvedbi je zasedba drugačna: dva klarineta, ki igrata melodijo, dva rogova in dve trobenti,

ki sta lahko dušeni, tamburin, dve violini, violončelo in kontrabas. Melodija v zgornjem glasu prinaša tone naravnega f-mola. Giblje se večinoma v karakterističnih razponih kvarte: f-b-es. Nad prazno kvinto v basu (f-c) se zvrstijo v srednjih glasovih zadržki v vzporednih tercah, ki se vzporedno tudi razvezujejo: ges-b, f-as. Ponavljajoča se tona f in es v glasu pod melodijo dopolnjujeta gosto harmonijo, ki izrazno odgovarja značaju pogrebne koračnice.

Številka 19 je ponovitev taktov Tybaltovega spremstva.

V petem prizoru tretjega dejanja se sliši ptičje žgolenje. Dani se in Romeo se poslavlja, ker mora v izgnanstvo. Nad tremolom dveh violin se odvija melodija flavte in klarineta, ki s trilčki in drobnimi notami oponašata ptičje žgolenje. Za podlago dvanajsttaktnemu stavku služi enakomerna akordična figuracija klavirja, s katero postane harmonska realizacija zelo gosta.

Juliji grozi prisilna poroka s Parisom. Reši jo lahko samo smrt. Da bi preprečil njeno namero, ji brat Lorenzo ponudi uspavalni napoj, ki ga Julija v tretjem prizoru četrtega dejanja spije. Pred tem blodi in premaguje grozo ob misli, da bo živa zakopana. Štirje takti odstavka so zapisani v 3/4, ostali štirje pa v 4/4 taktu. Težko je zbrati pravo akordično strukturo. Res pa je, da glasba v drugem štiritaktju močno spominja na točko 18. Podobnost je mogoče pojasniti, ker se Juliji v blodnjah prikaže Tybaltov duh. Ljubljanski zapis ima ta primer samo v skici B pod točko 21, kjer ni oznak zasedbe. Tudi v tržaškem zapisu se izvedbeni material razlikuje od skice. Zato lahko le domnevamo, da je prvo štiritaktje izvajala flavta solo, s kromatičnimi postopi, ob spremljavi obeh violin. V drugem štiritaktju pa naj bi se pridružili ostali instrumenti: klarinet, dve trobenti s sordinom, dva rogova v F, violončelo in kontrabas.

Četrty prizor četrtega dejanja se godi v Capuletovi hiši. Priprave za poroko so pri kraju in Capulet že sliši grofa Parisa, ki prihaja z godbo. Tukaj je Žebre vključil dvaindvajseto točko. V skici B ji je dal naslov »Svatovska godba«. Isti primer je tudi v skici A kot številka 8 in v skici C. Stavek je Allegro v trodelni obliki A B A. Vsak del obsega 8 taktov. A del ima v basu ostinatno spremljavo, ki temelji na toniki in dominantni B-dura. Srednji del je kontrasten. Skladatelj je uporabil ton des, ki učinkuje kot stemnitev. Ostinatna oblika se nadaljuje, le da tvorita podlago subdominanta in dominantna temeljne tonalitete. Tretji del je ponovitev A dela s spremenjenim zaključkom. Zasedba je različna. V ljubljanskem gradivu prinašata melodijo flavta in delno trobenta v B, spremljajo pa klarinet, violina, klavir in boben. Iz tržaškega zapisa je mogoče razbrati nastop flavte in dveh trobent, ki v partituri manjkata, klarineta, obeh violin, violončela in kontrabasa. Samo v partituri pa je zapisan še part kitare.

Julijino spanje je podobno smrti, zato je v peti prizor četrtega dejanja vključen pogrebni spreved. V enajsttaktnem odstavku skice B se v prvih petih taktih izmenjata 2/4 in 3/4 takt. Melodijo, ki se spušča od d² do es¹ in obstane na d¹, prinesejo unisono flavta, violina in klavir. Sledi 6 taktov v 4/4 taktu. Nad tonom d, ki tvori podlago, se giblje melodija flavte, sestavljena iz tonov a in g s spremembo na zaključku. V srednjih glasovih je ostinatna figura disonančno podprta z vzporedni kvintakordi. Odstavku bi težko določili tonaliteto. Lahko pa rečemo, da je tonalno območje d. Dolžina triindvajsete točke je v materialu različna. Tako obsega točka 7 v skici A 10 taktov, isti primer v tržaškem zapisu pa 12 taktov. Ljubljansko gradivo uporablja flavto, klarinet, trobento, violino, klavir in boben.

Tudi tržaška partitura prinaša polno zasedbo: flavto, dva klarineta, dva rogova in dve trobenti, timpane, obe violini, violončelo in kontrabas.

Sprti rodovini Montegov in Capuletov sta povzročili tragedijo Romea in Julije. Sovraštvo je preprečilo združitev obeh, ki sta se imela rada. Monteg in Capulet si podata roke, ker bosta zdaj lahko uživala sadove sprave. Skica B se razlikuje od skice A, skice C in instrumentalnih partov. Na podlagi štiriindvajsete točke v skici B in v tržaškem zapisu lahko razčlenimo osemtaktni odstavek Maestoso. Tonaliteta je As-dur. Ostinatna figura v basu, ki v vzporednih kvintah opiše toniko, tonično paralelo in subdominanto osnovne tonalitete, se ponavlja 4 takte. V naslednjem štiriktaktju imamo deloma opraviti s podobno ostinatno obliko v strukturi tonika, subdominanta, dominantna. Nerazumljiva je pisava kadenčnega akorda nad tonom es s fis-h-d, ker bi morda pričakovali zapis es-ges-ces z dodatnim d. Instrumentalno zasedbo je mogoče določiti le iz tržaškega gradiva, kjer je flavta uporabljena po potrebi, melodija zaupana deloma klarinetu in dušenima trobentama, spremljava pa v vlogi dveh rogov, tamburina, prve in druge violine, violončela in kontrabasa. Tematika prvih štirih taktov finala je identična s tematiko šeste točke, kjer nastopi knez. Utemeljitev je mogoča, ker se Shakespearova tragedija Romeo in Julija zaključí z nastopom kneza, ki mu je bila dana naloga razsodnika.

Notna skica k Alessijevi Katarini Medičejski nosi datumsko oznako 23. 9. 1941. Premiera je bila že čez štiri dni 27. 9. 1941. Težko je sklepati na karkoli. Res pa je, da si iz nepopolnih zapiskov in fragmentarnosti zasnove ne moremo ustvariti prave slike.

Skica obsega dvanajsttaktni odstavek s predpisano zasedbo trobente in bobna. Iz motivike je možno razbrati, da gre za slavnostni signal, ki se ponavlja. Kje naj bi bila uporabljena tudi skicirana gavotta in kako je bila zamišljena instrumentacija, ni razvidno. Priložena sta instrumentalna parta druge violine in viole.

Klavirski koncept scenske glasbe k Hamletu obsega 22 točk, tako da se nekatere ponavljajo z drugo številčno oznako. Iz skice ni mogoče ugotoviti, kam v dramskem tekstu posamezne točke sodijo. Pri nekaterih je zapisana zasedba oziroma pripisana tudi oznaka za tempo izvedbe. Ponekod oboje manjka, ali pa je zasedba le delno naznačena.

K temu sta dodani skici Maestoso. Prva z delno naznačeno zasedbo, druga z izdelano partituro. Ista zasedba je še v preglednejši skici, toda brez oznake tempa. Pač pa ima skica naslov »Fanfara«. Da ga je pripisal Uroš Krek, ki je po skladateljevi smrti urejeval njegovo zapuščino, kaže opazka na robu partiture. Iz tega in iz motivike lahko ugotovimo, da gre za gradivo k prvi točki scenske glasbe. V notnem materialu so priloženi tudi instrumentalni parti štirih trobent v B, štirih rogov v F, treh pozavn (trombonov, kot je zapisal Žebre), tube in timpanov z oznako Maestoso.

Če je mogoče iz ohranjenega notnega gradiva označiti scensko glasbo Demetrija Žebreta, potem lahko trdimo, da so vse glasbene točke odstavki s presenetljivo pravilno periodizacijo. Zaslediti je motivično gradnjo od dvotaktij, štiriktaktij do dvojne periode. Skladatelj se je najbrž zavedal, da mora v najkrajši obliki z jasno členjeno motiviko ustvariti vzdušje h gledališkemu delu. Zagotovo je vedel, da njegova glasba ni sama sebi namen, pač pa je glasbeni prispevek k delu samem. Z glasbo k Romeu in Juliji mu je to vsekakor uspelo. Ni se posluževal zunanjih ilustrativnih prijemov. Učinek je hotel doseči s čistimi glasbenimi sredstvi.

Melodije lahko opredelimo kot popolnoma tonalne, včasih prosto tonalne, ker jih obravnava prosto v odnosu s podlago. Njegov priljubljeni interval je kvarta. Vse polno jih ima, seveda predvsem tam, kjer je uporaba tega intervala smiselna (fanfarni motivi). Ostinatne oblike v spodnjih glasovih in vzporedni premiki so pri njem pogosta sredstva. Za zgoščevanje zvoka se Žebre poslužuje prostega dodajanja intervalov k sicer funkcijsko lahko opredeljivim akordom.

V primerjavi z ostalim, zlasti zgodnjim kompozicijskim opusom, kjer je sledil radikalnim stilnim tokovom, nas njegova odrska glasba preseneča. Krajnski komedijanti so ga zares vezali z besedilom in zgodovinskim ozadjem, zato pa je imel v Shakespearovi tragediji pri izbiri sredstev glasbenega izražanja prosto pot. Zakaj je ni uresničil v smislu tedanjega »novega« v glasbi, bi bilo mogoče pojasniti, da je kmalu po vojni nehal komponirati, ko je že tudi ublažil svoje stališče.³⁸ Poleg tega je glasba le sestavni del gledališkega dela in ima skladatelj vlogo soustvarjalca, ki mora pri uresničitvi upoštevati tudi zamisli svojih gledaliških sodelavcev.

Odgovornost skladatelja za scensko glasbo ni samo, kar se tiče časovnega zgodovinskega sloga, velika. Večja je, ko gre za pojmovanje vsebinskih zahtev in razpoloženj.³⁹ Demetrij Žebre je bil kot operni dirigent tesno povezan z gledališčem in je zato vedel, kaj scenska glasba zahteva, a vselej ni mogel realizirati, kar je morda želel.

Izvedbe dramskih del s scensko glasbo Demetrija Žebreta:⁴⁰

W. Shakespeare: Romeo in Julija

- 21. 9. 1940. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1940/41. 26 predstav
- 21. 5. 1942. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1941/42. 8 predstav
- 25. 11. 1951. Drama SNG Maribor. Sezona 1951/52. 23 predstav
- 1. 8. 1953 — 15. 8. 1952. SG Trst. Sezona 1951/52. 7 predstav

R. Alessi: Katarina Medičejska

- 27. 9. 1941. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1941/42. 10 predstav

W. Shakespeare: Hamlet

- 5. 10. 1941. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1941/42. 13 predstav
- 30. 10. 1942. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1942/43. 13 predstav

C. Goldoni: Kavarnica

- 29. 10. 1943. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1943/44. 10 predstav

B. Kreft: Krajnski komedijanti

- 21. 10. 1948. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1948/49. 36 predstav

³⁸ Prim. Žebre D., *ME* III, 1977, 773.

³⁹ Prim. Slavec Maša, *Nov »Hamlet« se nam predstavi*, *SN* LXXIV, 1941, št. 229, 5.

⁴⁰ Podatki o izvedbah so v gradivu, ki ga hrani ljubljanska Narodna in univerzitetna knjižnica: Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967, Ljubljana 1967; Gledališki list SNG v Ljubljani, Drama, 1940—1975; Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, 1966/67; Gledališki listi SNG v Mariboru, Drama, 1946—1975; Gledališki listi Slovenskega ljudskega gledališča v Celju, 1945—1958; Gledališki listi Prešernovega gledališča v Kranju, 1945—1949 in 1950—1957; Gledališki listi Gledališča Slovenskega primorja v Kopru, 1952—1958; Gledališki listi Slovenskega gledališča v Trstu, 1945—1954, 1955—1961 in 1962—1967.

22. 10. 1949. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1949/50. 18 predstav
 15. 11. 1949. SLG Celje. Sezona 1949/50. 17 predstav
 5. 12. 1951. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1951/52. 24 predstav
 18. 10. 1952. PG Kranj. sezona 1952/53. 22 predstav
 11. 9. 1954. SG Trst. Sezona 1954/55. 17 predstav
 21. 10. 1954. GSP Koper. Sezona 1954/55. 21 predstav
 28. 12. 1956. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1956/57. 29 predstav
 26. 1. 1958. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1957/58. 4 predstave
 16. 4. 1962. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1961/62. 16 predstav
 11. 6. 1962. Prenos RTV
 24. 6. 1962. Gostovanje v Križankah (»Festival«)
 18. 1. 1964. Drama SNG Maribor. Sezona 1963/64. 23 predstav
 25. 3. 1967. MGL. Sezona 1966/67. 41 predstav
 1974—1975. Drama SNG Maribor. Sezona 1974/75

W. Shakespeare: Kralj Lear

4. 11. 1949. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1949/50. 21 predstav

J. Kulundžič: Človek je dober

17. 6. 1953. Drama SNG Ljubljana. Sezona 1952/53. 12 predstav

SUMMARY

Demetrij Žebre's compositional output contains also works connected with the theatre. In the years 1940—1953, the Drama House of the Slovene National Theatre in Ljubljana staged seven works for which he wrote incidental music. The research is focused on the music for two plays — Kreft's »Carniolian Comedians« and Shakespeare's »Romeo in Juliet«. The reasons for the analysis of these two pieces of instrumental music can be stated as follows: they comprise the greatest amount of survived material, which includes also instrumental parts; apart from that, these are the two pieces which have been most frequently performed.

The »Carniolian Comedians« are written in the idiom of Linhart's language as well as in that of other enlightened authors. Žebre followed the basic idea of the author and adapted himself stylistically to the happening in the comedy. Clear periodisation, simple instrumentation and melodious tunes contribute to the overall atmosphere.

Shakespeare's tragedy »Romeo and Juliet« offered Žebre much more freedom. Its music represents Žebre's first contribution to the field of the theatre. And, as an opera conductor, Žebre was always in close contact with the theatre. He was aware of the fact that his music was not a l'art pour l'art affair, but a contribution to the work itself. All music numbers reflect a surprisingly correct periodization. Motivic work can be followed from two-bar and four-bar phrases up to double periods. Melodies are either completely tonal or, sometimes, freely tonal due to their treatment as regards the bass. Ostinato forms in lower parts and paralel progressions are quite frequent. Added-note chords, which are functionally unquestionable, contribute to the intensification of sound.

In comparison with his other, especially early, compositional production, in which Žebre followed radical trends of his time, his incidental music comes as a surprise. In the »Carniolian Comedians« he is bound by the text and historical background, whereas in Shakespeare's tragedy he is free to choose adequate means of expression. Why these means did not follow »new« tendencies in music can be explained by the fact that he ceased to compose soon after the War. Apart from that, music is only an ingredient of a theatrical work, and the composer is actually only a co-author who has to take into account his theatrical collaborators.

UDK 785.6:786.2 Marić

DAS BYZANTINISCHE KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER
VON LJUBICA MARIĆ

Jelena Milojković-Djurić (Beograd)

Die eigenartige Verbundenheit des Alten und Neuen, die Verschmelzung der noch immer lebendigen musikalischen Tradition mit zeitgenössischen Musiksprache, kennzeichnet das Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester, das zu den besten Werken der jugoslawischen Musik gezählt werden kann. Das serbische geistige Volkslied, das der Herkunft nach aus Byzanz übernommen wurde, diente als Inspiration und Ausgangspunkt dieses Werkes.

Das Byzantinische Konzert ist 1959 als ein Teil des Zyklusses »Musica Oktoicha« entstanden. Zu diesem Zyklus gehören: Musica Oktoicha No.1, das erwähnte Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester, die Kammerkantate die »Schwelle des Traumes«, und Ostinato super Thema des Oktoichs für Streichquintet, Harfe und Klavier.

Die Komponistin Ljubica Marić hatte zuerst ihr Studium an der Musikschule in Belgrad, unter dem wohlbekanntesten Komponisten Josip Slavenski, begonnen. Auf Slavenskis Empfehlung setzte sie ihre musikalische Ausbildung in Prag fort und studierte 1929—1932 an dem staatlichen Musikkonservatorium in der Meisterklasse von Josef Suk. Wie sie sich selbst ausdrückte, war Josef Suk: »... ein richtiger Lehrer für mich, ... er fühlte, in welchem Masse er mir die Freiheit geben könnte, um zu arbeiten wie ich möchte, und um dann im richtigen Augenblick, wie einen goldenen Tropfen, seinen wertvollen Ratschlag zu geben, der mir so zu sagen gerade ins Blut ging.« (Gespräch zwischen Ljubica Marić und Miloš Jeftić im Rundfunk Belgrad, Zweites Programm, Dezember 1976.)

Nach dem Abschluss ihres Studiums bei Josef Suk studierte Ljubica Marić etwas später, 1936—1937, unter Alois Hába in der Abteilung für Vierteltonmusik am Prager Musikkonservatorium.

Während des Studiums in Prag interessierte sie sich leidenschaftlich für die neuesten Errungenschaften der musikalischen Kunst. Der Reichtum des Prager kulturellen Lebens der dreissiger Jahre war von grossem Wert für ihre künstlerische Entwicklung und Reife. Ljubica Marić hatte die Möglichkeit, die Werke der führenden Musikerpersönlichkeiten der Zeit kennenzulernen.

Ihre frühen Werke, die sie noch in Prag schrieb, führten sie in die Reihen der musikalischen Avantgarde ein. So wurde die Komposition Musik für Bläser, die Ljubica Marić 1931 komponiert hatte, auf dem Festival der Internationalen Gesellschaft für die zeitgenössische Musik in Amsterdam 1933 aufgeführt. Im selben Jahr wurde auch ihre Musik für Orchester während der Musikalisch-Dramati-

schen Arbeitstagung in Strassburg uraufgeführt unter der Leitung der Komponistin selbst. Ein drittes Werk, ihr Streichquartett, hat die Gesellschaft für die Moderne Musik in Prag gespielt. Die Aufführungen dieser Werke brachten der jungen Komponistin hohes Ansehen.

Nach der Rückkehr aus Prag setzte sie ihr weiteres Suchen nach dem autochthonen musikalischen Ausdruck fort. Mit der Zeit fühlte sie immer mehr die Verbundenheit mit dem heimatlichen Boden und die Wichtigkeit der Kenntniss der Herkunft, zu welcher sie sich hingezogen fühlte. Denn, wie sie sich selbst ausdrückt, der gegenwärtige Augenblick bezieht gleichzeitig die Vergangenheit und die Zukunft ein.

In diesem Suchen wurde für Ljubica Marić das serbische geistige Volkslied, das in der Sammlung Osmoglasnik (Oktoechos) enthalten ist, die Verkörperung »des unbegrenzten Raumes der heimatlichen Erde«. Osmoglasnik wurde von Stevan Stojanović-Mokranjac, einem der bedeutendsten Komponisten der serbischen Musik um die Wende des 19. Jahrhunderts und den Anfang des 20. Jahrhunderts, gesammelt und aufgezeichnet, mit dem Wunsch den kirchlichen Gesang der hauptsächlich durch die mündliche Tradition überliefert wurde, von der weiteren Änderungen aufzubewahren.

Der serbische Osmoglasnik, ähnlich wie der Byzantinische Oktoechos enthält die kirchlichen Gesänge, Stichera idiomela, die nach dem System der acht Tonarten (griechisch Echos) angeordnet sind. Jeden Sonnabend werden die Stichera der Reihe nach, in aufeinanderfolgenden Tonarten gesungen. Der Text der Gesänge, welche zu dem Oktoechos gehören und die Auferstehung des Herrn feiern, Stichera Anastasima, bleibt für alle acht Tonarten unverändert.

Das Byzantinische Konzert ist nach den melodischen und kadenzierenden Formeln der zweiten, dritten und vierten Tonart komponiert. Die Komponistin betont das Gefühl der Mehrdeutigkeit und Mannigfaltigkeit des unerschöpften Reichtums der musikalischen Gedanken, die im Osmoglasnik verborgen liegen. Die Möglichkeit von verschiedenen rhythmischen Fassungen der charakteristischen melodischen Substanz gibt, laut Ljubica Marić, unter anderen, die notwendige kompositorische Freiheit in der Gestaltung des musikalischen Werkes. So wird der grundlegende Gedanke in dem Prozess zusammengefasst, umgewandelt und verdichtet, um in der neu gestalteten Form die Bedeutung des Kernes zu erreichen, der die Bildung des ganzen musikalischen Satzes bedingt. Deswegen betrachtet Ljubica Marić die musikalische Form nicht als ein selbständiges Schema oder eine Schablone, da die Form aus dem eigentlichen musikalischen Inhalt hervorgeht.

Die Gestaltung der musikalischen Gedanken ist auch durch die aussergewöhnliche Orchestration des Werkes unterstrichen. Die Orchesterbesetzung umfasst ausser Streicher, 1 Harfe, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, das Schlagzeug mit Pauken, Triangel, Piatti, Gran Cassa und Tamtam. Der Klang wird nicht bloss wegen der koloristischen Qualitäten verwendet. Im ersten und dritten Satz des Konzertes wird die Kontrastierung und Abwechslung der Streichergruppe mit den Blechbläsern und wiederum mit dem Soloinstrument, die hauptsächlich freie, präludierende und rhapsodische Form geprägt.

Obwohl das Werk in der Form eines Konzertes geschrieben ist, bietet es keinen bravurosen Glanz für den Solisten. Es ist auch kein Werk, in dem das Klavier die Rolle des obligato Instrumentes spielt. Die Komponistin strebte nach

einem Gleichgewicht der Stimmen und deren deutlichem Abhebung voneinander. In diesem Sinne stellt das Konzert einen Dialog oder eine Mitarbeit, dar.

Der erste Satz, *Preludio quasi una Toccata*, fängt mit durchsichtigen Klavierfloskeln, in Sechszehntel-Figuren, die dem präludierenden Charakter des Satzes entsprechen. Nach dieser kurzer Einleitung, wird der Hauptgedanke von der Trompete intoniert (T 6-21). Die breite, ruhige Melodie, die sich diatonisch, stufenweise entfaltet, wurzelt diastematisch in den charakteristischen melodischen und kadenzierenden Formeln der zweiten Tonart. Der typische Ambitus für die Stichera der zweiten Tonart ist in dem Hexachord: f, g, a, b, c, des enthalten, und prägt den charakteristischen Dur-Mollklang aus (grosse Terze und kleine Sexte). In dem Byzantinischen Konzert ist dieser Hexachord durch die dreifache Anknüpfung an die kreisförmige Tonalitätsdreieinigkeit F-Cis-A erweitert. Auf diese Weise schliesst die tonale Basis, in polytonalen Beziehungen alle zwölf Töne der chromatischen Leiter ein.

Beispiel 1



Jedoch die umgewandelte, polymetrische Struktur, die Verbindung von Zwei- und Dreiteiligkeit und häufige Taktwechsel, hebt die anscheinende Verdichtung des musikalischen Ausdrucks hervor.

Beispiel 2 (Der Hauptgedanke des 1. Satzes)

Beispiel 3 (Auferstehungssticheron der 2. Tonart)

3) Го - спо - ди. Го - спо - ди воз - ве́дъхъ кзте - - бѣ, -

4) Го - спо - ди воз - ве́дъхъ кзте - - бѣ, -

5) оу - - сла - - ши _____ ма: вон - ми гла - сѣ

6) оу - - сла - - ши _____ ма: вон - ми гла - сѣ

мо - ле - - - ни - - ѡ мо - е - гнѣ, _____

In der weiteren Entwicklung des ersten Satzes wird der Hauptgedanke durch die präludierenden Einwürfe des Solo-Instruments abgelöst, obwohl diastematische und rhythmische Elemente des Hauptgedankens in die musikalische Faktur eingesponnen sind. Damit werden auch die metrischen und harmonischen Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Orchesterstimmen zum Vorschein gebracht.

Nach der Kadenz des Solo-Instrumentes folgt die zweite Erscheinung des Hauptgedankes, diesmal in den Streichern. In hoher durchdringender Lage, gespielt *piano sul ponticello e senza vibrato*, und nachgeahmt von der Trompete, stellt der Hauptgedanke diesmal den Ausdruck einer Vereinsamung und Hohlheit dar. Der Hauptgedanke kehrt noch einmal wieder, zwar metrisch und rhythmisch verändert, gespielt unisono von den Blechbläsern, unterstützt mit dem Pedal auf den Pauken. Immerhin setzt das Klavier das unruhige, ständig bewegte, wie ausgespinnene Spiel fort, das sich allmählich in eine Tokkate ausbildet. Der Satz endet in einer langsamen beruhigenden Bewegung.

Die Wiederholung der kadenzierenden Formel in immer verkürzter Form endet die Steigerung mit der mehrmaligen Wiederholung des Finalis *f*, das wie beherrschende Glocken unmittelbar zu dem Mittelsatz führt.

Der zweite Satz *Aria* ist durch die dominierende Rolle des Klaviers gekennzeichnet. Die filigranische Arabesken, die tragenden melodischen Töne umspielend, beziehen auch die chromatischen Töne ein, die aber nur figurativ verwendet werden. Alle Verzierungen sind vollständig aufgeschrieben. Der musikalische Hauptgedanke des zweiten Satzes, von aussergewöhnlichen Schönheit und Anmut, ist mit der melodischen Substanz der dritten Tonart verwandt.

Beispiel 4 (Der Hauptgedanke des zweiten Satzes)

Klavier

3 3 7 5



Das Orchester bringt kurze Einwürfe, die das anscheinend unendliche Gewebe des Solo-Instrumentes unterbrechen.

Der dritte Satz folgt ohne Unterbrechung, mit prägnanter Ostinatofigur der Pauken. Die tonale Grundlage des dritten Satzes resultiert hauptsächlich aus den melodischen Formeln der vierten Tonart.

Beispiel 5 (Die tonale Grundlage des 3. Satzes)



Nach der ostinaten Einleitung der Pauken folgt ein unruhiger und zerstückter Dialog zwischen Klavier und Orchester. Eine Abwechslung bringt das durchsichtige, lyrische *Meno Mosso*. Die Komponistin erklärte, dass sie in dieser Episode die Welt ihrer Kindheit zu evozieren versuchte: »... das Spielen der Kleinen, die wie die Grossen ausschauen möchten.« Klavier, unterstützt durch Harfe und Horn, bringt zuerst die in sich dreiteilige Episode vor. Der erste Teil (T 34-35) soll durch Erweiterung und Ausbau des staccato Motivs an die zerbrechliche Klangfärbung der Musik der Spieldose erinnern.

Der mittlere Teil (T 55-69) gespielt von der Trompete, hebt einen rhythmisch pointierten, tänzerischen Charakter hervor. Die etwas veränderte und erweiterte Wiederkehr des Anfangsteils (T 72-94) leitet zu der kanonischen Imitation des musikalischen Hauptgedankens des letzten Satzes über. Die Blechbläser exponieren feierlich die in Sekundstufen geführte Melodik, in gleichmässiger rhythmischer und metrischer Einteilung.

Beispiel 6 (Hauptgedanke des 3. Satzes)



Beispiel 7 (Auferstehungs Stichera der 4. Tonart)



МѦ ГО - - СПО - - ДИ. ГО - СПО - ДИ КОЗ - ЗВІХЪ

КЪ ТЕ - - БЪ, ОУ - СЛЫ - - ШИ МѦ,

КОМ - МН ГЛЪ - СЪ МО - ЛЕ - ИТ - А МО - Е - ГЪ,

Die etwas veränderte Wiederholung des ersten Teiles des 3. Satzes wird durch die Pauken angemeldet; noch eine Reminiszenz an das poetische *Meno Mosso*, das zu einer neuen Steigerung führt. Der Satz endet nachdenklich, wie in einer neu enthaltenen Ruhe, begleitet, ähnliche wie der erste Satz, durch das fortdauernde Tönen der Finalis *f*, das einem entfernten Geläut nahekommmt.

Das Byzantinische Konzert wurde 1963 unter der Leitung von Oskar Danon uraufgeführt. Der solist war Jurica Muraj mit dem Orchester der Belgrader Philharmonie. Die Partitur des Werkes ist 1973 als eine Veröffentlichung der Serbischen Akademie der Wissenschaft und Künste in Belgrad erschienen.

POVZETEK

Bizantinski koncert za klavir in orkester Ljubice Marić, ki je nastal leta 1959 kot del cikla »Musica Oktoicha«, spada med najboljše stvaritve jugoslovanske glasbe. Označuje ga svojstveno povezovanje starega in novega ter spajanje še vedno žive glasbene tradicije s sodobno glasbeno govorico. Delo je inspirirala srbska duhovna ljudska pesem iz »Osmoglasnika«, ki predstavlja skladateljici v njenem iskanju avtohtonega izraza »neomejen prostor rodne zemlje«.

Bizantinski koncert je komponiran po melodičnih in kadenčnih obrazcih 2., 3. in 4. tonskega načina (glasa). Skladateljica poudarja občutje mnogoznačnosti in mnogoterosti neizčrpnega bogastva glasbene misli, ki jih obsega »Osmoglasnik«. Možnost različnega ritmičnega oblikovanja značilne melodične substance daje med drugim potrebno kompozicijsko svobodo v gradnji dela. Tako je tudi osnovna misel v razvojnem procesu kompozicije podvržena spreminjanju in zgostitvam in dobi pomen jedra, ki vpliva na formiranje celotnega glasbenega stavka. Zato Ljubica Marić ne vidi v muzikalni formi samostojne sheme ali šablone, kajti zanjo izhaja oblika iz same glasbene vsebine. Čeprav je delo napisano v obliki koncerta, ne nudi solistu bravuroznega sijaja. Seveda pa tudi ne gre za delo, v katerem bi imel klavir le vlogo obligatnega instrumenta. Avtorica je težila za ravnotežjem partov in njihovim različnim diferenciranjem. V tem pogledu predstavlja koncert tudi dialog in pomembno soigro.

DISERTACIJE — DISSERTATIONS

ŠPENDALMANICA: RAZVOJ IN ZNAČILNOSTI SLOVENSKEGA ROMANTIČNEGA SAMOSPEVA

THE SLOVENE ROMANTIC LIED — ITS DEVELOPMENT AND PRINCIPLE FEATURES

Razvoj slovenskega samospeva doslej v muzikološki literaturi še ni bil sistematično obdelan. Zaradi pomena, ki ga je imel samospev v razvoju slovenske glasbe od sredine 19. stoletja dalje, je bila potrebna njegova podrobna obdelava zlasti za romantično obdobje, v katerem je imel poudarjeno vlogo. Avtorica je imela za ta namen na voljo dovolj gradiva, virov in literature.

Zaradi specifičnih razvojnih razmer so bili dosežki glasbene romantike razmeroma bogati, zlasti na področju samospeva. Prispevki predromantičnega obdobja so bili v prvi vrsti odvisni od nacionalnega gibanja. Za skladatelje, ki so sledili njegovim hotenjem, so bile nacionalne težnje in naloge pomembnejše od umetnostnih. Razen tehnično verziranih skladateljev, Josipa Tomaževca in Alojzija Ipavca, so bili ustvarjalci v tej fazi samouki (Jurij Fleišman, Miroslav Vilhar). Njihova dela zaradi šibkega kompozicijskega znanja niso bila na ustrezni stopnji in jih ni mogoče vrednotiti s strožimi merili. Prvi odmik od te situacije pomeni opus Kamila Maška. S svojimi samospevi je Mašek vnesel v slovensko glasbo prve elemente romantične oblikovalne miselnosti. V samospevu »Kam« je prvič v slovenski glasbi uporabil prekomponirano obliko ter dal z njo zgled, kateremu so sledili poznejši slovenski skladatelji. Poleg Maška so se vidneje usmerili v romantiko Davorin Jenko, Anton Nedvčed, Hrabroslav Volarič, Gustav in Benjamin Ipavec idr. Na področju samospeva je bil najvidnejši B. Ipavec. To kompozicijsko zvrst je uveljavil v slovenski glasbi kvantitativno in kvalitativno kot nihče pred njim. Ustvaril je prve tehtne prispevke slovenski literaturi, ki jih je že mogoče strože vrednotiti. Druga skladateljska osebnost, ki je v tej fazi pomembno prispevala k dvigu in rasti slovenskega samospeva in katere dosežke je tudi mogoče ocenjevati z zahtevnejšimi estetskimi merili, je bil Fran Gerbič.

Ob Gerbiču in B. Ipavcu so začeli konec devetdesetih let ustvarjati mlajši skladatelji, ki so bili še čisti romantiki, a se v posameznostih že kažejo v njihovih delih prvine novejšega oblikovalnega nazora. Med tistimi, ki so ostali romantiki tudi v poznejših delih in katerih ustvarjanje sega do polovice 20. stoletja, so bili nekateri aktivni tudi na področju samospeva, npr. Josip Pavčič.

Prvi, ki se je začel približevati novoromantičnim stilnim in oblikovnim pogledom, je bil Fran Serafin Vilhar. Njegovo delo za slovensko glasbo je bilo sicer kratko, a pomembno. Zlasti njegovi samospevi na Prešernova besedila so imeli znaten vpliv na prehodu v novo razvojno obdobje slovenske glasbe. Na poti k sodobnejšim stilnim smerem pa so bili važnejši prispevki, ki sta jih dala skladatelja Risto Savin in Anton Lajovic. Savin je prvi uveljavil v slovenskem samospevu novoromantična stilna naziranja. Po njegovi zaslugi se je še pred Novimi akordi začelo novo stilno obdobje v slovenski glasbeni umetnosti. Izrazitejšo novoromantično usmeritev kaže gradnja njegovih »Treh Aškerčevih balad«. Pomenile so novost ne le v Savinovem ustvarjalnem opusu, ampak tudi v razvoju slovenskega samospeva in jim gre glede na čas nastanka razvojni pomen.

V novo romantiko se je usmeril na prehodu v 20. stoletje tudi Josip Ipavec. Bil je plodovit in uspešen tudi na področju samospeva. Za Savinom in J. Ipavcem so ustvarjali na začetku 20. stoletja še drugi slovenski skladatelji: Gojmir Krek, Anton Lajovic in Emil Adamič. Najpomembnejši med temi je bil za razvoj slovenskega samospeva Lajovčev opus. Že v prvem desetletju svojega ustvarjanja je Lajovic napisal okoli dvajset samospevov, ki sodijo med najtehtnejša dela te vrste v slovenski glasbi. Z njimi je razširil in poglobil to kompozicijsko obliko v slovenski glasbi, imajo tudi vse odlike evropskega samospeva novejših dobe.

V začetku dvajsetih let našega stoletja je začel skladati tudi Janko Ravnik, ki se po svojih izrazno in tehnično dognanih in samoniklo oblikovanih samospevih prav tako uvršča med vodilne skladatelje slovenskega samospeva. Ravnikovo ustvarjanje na tem področju pomeni prehod iz prve v drugo generacijo novejših usmeritve slovenskih skladateljev.

Ob skladateljih, ki so se usmerjali v moderne stilne tokove, v novo romantiko, impresionizem in z nastopom Marija Kogoja tudi v ekspresionizem, je delovalo še več takih, katerih dela so še izrazito privržena romantiki in postromantičnim stilnim oblikovalnim nazorom. Med njimi so nekateri pisali tudi tehnično in izrazno kvalitetne samospeve (Vasilij Mirk, Stanko Premrl, Saša Šantel idr.).

Tik pred začetkom dvajsetih let 20. stoletja se je v slovenski skladateljski krog vključil tudi Lucijan Marija Škerjanc. V začetnih delih, med katera sodijo tudi njegovi izvrstni samospevi, je povezoval poznoromantični stil z nagnjenjem k impresionističnim oblikovalnim prvinam.

Neposredno za njim so nastopili še drugi slovenski avtorji. Večidel so se še opirali na idejna izhodišča preteklosti in se le tu in tam približevali novim stilnim tokovom. Postromantična stilna miselnost je prisotna še pri mnogih skladateljih, ki so svoje delo na področju samospeva nadajevali še v obdobje po drugi svetovni vojni.

Za razvoj slovenskega samospeva je bilo posebno pomembno ustvarjanje prvih dvajsetih let našega stoletja. Rezulati, ki se kažejo v tem času še zlasti na področju slovenskega samospeva, pričajo o ponovni vključitvi slovenske glasbe v evropski okvir. Ustvarjalni dosežki so se prav v tej kompozicijski vrsti približali in v določenih primerih (Lajovic, Ravnik, Škerjanc) tudi izenačili s temi v drugih evropskih deželah, kompozicijsko-tehnično in v pogledu stilne usmeritve.

Obranjeno dne 6. julija 1979 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

The development of the Slovene lied has hitherto not been systematically treated. Because of its importance in the development of Slovene music from the mid-19th century onwards, detailed research was necessary especially for the romantic period in which it played a marked role. To pursue such aims the author had abundant material, sources and literature.

Because of specific circumstances the achievements of romanticism were rather rich, especially in the field of the lied. The contributions of the preromantic period depended primarily on the national movement. For composers with such intentions national obligations were more important than artistic tendencies. Apart from technically versed individuals — Josip Tomaževic and Alojz Ipavec — most of them were self-made composers (Jurij Fleišman, Miroslav Vilhar). Their works revealed weak compositional knowledge rather inferior to standard values. The first break from this situation represents the opus of Kamilo Mašek. In his lied Mašek was the first to introduce romantic thinking into Slovene music. In the lied »Kam« (Whither) he made, for the first time, use of the durchkomponiert form and set

an example for the future. Apart from Mašek other composers as well followed romantic trends: Davorin Jenko, Anton Nedvĕd, Hrabroslav Volariĉ, Gustav and Benjamin Ipavec, the most distinguished of all. Quantitatively and qualitatively he developed this form as nobody had done before. The other personality who contributed to the growth of the Slovene lied and whose works too meet more demanding aesthetic standards, was Fran Gerbiĉ.

Towards the end of the nineties, side by side with Gerbiĉ and B. Ipavec, younger composers began to compose; they were still romantics, though elements of new compositional thinking came to the fore. Among those who remained romantics also in their later works and whose creative activity in the field extends into the mid-20th century was e.g. Josip Pavĉiĉ.

The first composer to begin approaching neoromantic stylistic idioms was Fran Serafin Vilhar. Though of a short duration, his contribution into Slovene music was of importance. Especially his lieder on Prešern's texts had a considerable influence on the transition of Slovene music from romanticism to more contemporary stylistic trends. In this respect, two composers are of eminent importance: Risto Savin and Anton Lajovic. Savin was the first to advance neoromantic ideas. Thanks to him a new stylistic era began even before the periodical *Novi akordi* started to come out. A markedly neoromantic orientation is present in his »Three Aškerc's Ballads«. They represented a novelty not only in his own work but also in the development of the Slovene lied as a whole.

On the brink of the 20th century Josip Ipavec, prolific and successful in his lieder, also followed neoromantic trends. At the beginning of the 20th century other Slovene composers joined Savin and J. Ipavec: Gojmir Krek, Anton Lajovic and Emil Adamiĉ. Most important for the development of the Slovene lied was Lajovic's work. Already in the first decade of his composing Lajovic wrote about twenty lieder which all belong to the most precious works of their kind in Slovene music and carry all qualities of the European lied of the modern age.

At the beginning of the second decade of the new century Janko Ravnik, whose expressive and technically polished lieder rank among the leading Slovene works, began to compose. His contribution represents a transition from the first to the second generation of Slovene modernists.

Together with those who followed modern stylistic trends, impressionism and, with Marij Kogoj also, expressionism, there were many more composers whose works still reflected romantic and postromantic thinking. Among them some worthy lieder can be found (Vasilij Mirk, Stanko Premrl, Saša Šantel and others).

Just before the beginning of the twenties Lucijan Marija Škerjanc joined the ranks of active composers. In his first works, including his excellent lieder he combined a postromantic idiom with impressionistic elements.

Thereafter, other Slovene composers came to the fore. Their points of departure were mostly in the established tradition, so that only here and there they approached new stylistic trends. Postromantic thinking is thus present in the lieder of several composers even after the Second World War.

For the development of the Slovene lied the first two decades of this century are of utmost importance. The results in this field give proof to a renewed incorporation of Slovene music into the European framework. Compositional achievements approached and in some cases (Lajovic, Ravnik, Škerjanc) — technically and stylistically — paralleled the very best lieder of other European countries.

Defended July 6, 1979, Philosophical Faculty in Ljubljana.

IMENSKO KAZALO — INDEX

- Abert, Herman 44, 49, 50, 53
 Ackermann, Ernst 56
 Adamič, Emil 8, 72, 109, 110
 Addison, John 45
 Agricola, Johann Friedrich 56
 Alessi, Rino 89, 99, 100
 Angiolini 44, 47, 48, 49, 60
 Arnič, Blaž 9
 Aškerc, Anton 108, 110

 Babič, Jože 91, 95
 Bach, Carl Philipp Emanuel 55
 Bach, Johann Christian 55
 Balet, L. 42
 Baričević, Doris 40
 Barlé, Janko 15, 18, 21, 23
 Bartolini, Giuseppe 93
 Batteaux, Abbé du 44
 Bayle, Pierre 44
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 92, 94
 Becking, Gustav 67
 Bedina, Katarina 10
 Beethoven, Ludwig, van 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 91
 Bencz, Jurij 34, 35
 Benda, Andrej 34, 35
 Benda, Georg 54, 55, 57, 58, 61
 Berlin, Isiah 42
 Bersa, Blagoje 72
 Bertuch 54
 Bierbaum, O. J. 72, 74
 Birke, Brigitte 45
 Birke, Joachim 45
 Böhme, E. 43
 Bois, Abbé du 44
 Boštjančič, Karel 91
 Boulez, Pierre 62
 Božič, Darijan 11
 Brahms, Johannes 74
 Brandes 54
 Brandl, Josip 20, 32, 33, 35, 40
 Braun, Lisbeth 50, 56, 57
 Braun, W. 55
 Braunschweig, Ulrich von 43

 Bravničar, Matija 9
 Bruford, Walter 42
 Burns, Robert 72

 Cahusac, L. de 44
 Callido, Gaetano 20
 Cannabich, Christian 49, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61
 Chopin, Frédéric 89
 Croll, Gerhard 47, 51
 Cromwell, Oliver 43
 Crux 52, 53

 Danon, Oskar 107
 Danzi, Franz 51, 54, 60
 Dehmel, Richard 72
 Delaroche, Aimé 48
 Deller, Florian 44, 50, 52, 53
 Dernič, Anton 34, 36
 Deutsch, Otto Erich 63
 Dev, Franc Ksaver 20, 36, 40
 Diderot, Denis 44
 Domjanič, Dragutin 72
 Dugan, Franjo 20, 33

 Eberstaller, O. 16, 19, 20, 33
 Ebner, Leonhart 31, 36, 40
 Egedacher, Joh. Chr. 19
 Eisl, Ivan Juraj 17, 18, 19, 20, 37, 40
 Engländer, Richard 51

 Falke, Gustav 72
 Faller, Ivan 14, 15, 16, 21, 33, 37, 40
 Faltin, Peter 11
 Federhofer, Hellmut 25, 32, 67
 Fiske, R. 45
 Fleišman, Jurij 108, 109
 Foerster, Anton 7
 Frankovič, Jožef 37
 Franz, Ernest 90
 Frugoni 49
 Fuchs, Robert 72

- Gallus, Jacobus 7
 Geiringer, Karl 58
 Gerbič, Fran 7, 71, 108, 110
 Gerhard, E. 42
 Gerstenberg, Walter 54, 55, 61
 Globokar, Vinko 11
 Gluck, Christoph Willibald 51, 52, 53, 55
 Goethe, Wolfgang 51, 54, 59, 63, 64
 Golar, Cvetko 72
 Goldoni, Carlo 89, 100
 Goršič, Fran 20, 37, 40
 Göstl, Andro 33, 37
 Gotter 54
 Gottsched, Johann Christoph 44, 45, 46, 47, 55, 60
 Gradnik, Alojz 72
 Graun, Carl Heinrich 55, 58
 Gregorc, Jurij 8, 10
 Grua, Carlo A. 49
- Hába, Alois 102
 Hall, Ivan 37
 Hall, Zefrin 37
 Harambašič, Avgust 72, 73
 Hasse, Nicolaus 55
 Haydn, Joseph 62, 63, 64, 65, 69
 Hegel, Friedrich 68
 Heilling, H. 28
 Heitner, Robert 55, 61
 Herder, Johann Gottfried von 48, 49, 54, 56
 Hesse, Carl 20
 Hilverding 44, 47, 48, 49, 60
 Holzbauer, Ignaz Jakob 49
 Hubad, Matej 11
 Huber 54
 Hudermann 55
 Huizinga 42
- Ipavec, Alojzij 108, 109
 Ipavec, Benjamin 7, 108, 110
 Ipavec, Gustav 107, 110
 Ipavec, Josip 72, 109, 110
 Istel, Edgar 54, 58, 59, 61
 Ivančič, Amandus 7
- Janeček, Ivan Franjo 14, 21, 22, 23, 25, 37, 40
 Janeček, Martin 21
 Janezig gl. Janeček
 Janisch, J. A. 28, 32
 Jeftić, Miloš 102
 Jenko, Davorin 6, 108, 110
 Jenko, Franc 20, 21, 34, 37, 40
 Jeraj, Vida 72
 Jeronim, organist 13
 Jež, Jakob 11
 Jommelli, Nicolo 44, 52, 53, 55
- Keleminčič, I. 40
 Kette, Dragotin 72
 Kimovec, Franc 20
 Kindermann, H. 43
 Klages, Ludwig 69
 Klaić, K. 40
 Kloiber, Rudolph 51
 Koch, Heinrich Christoph 53, 54
 Kogoj, Marij 8, 109, 110
 Koljcov, Aleksej V. 72
 Költzsch, Hans 65
 Koporc, Srečko 9
 Koritnik, Franc 38
 Kos, Janko 5, 91
 Kotzebue, August von 59
 Kozina, Marjan 10
 Krainc, Mijo 32, 38
 Krainz, Matija 32
 Kreft, Bratko 89, 90, 91, 92, 93, 94, 100, 101
 Krek, Gojmir 76, 109, 110
 Krek, Uroš 10, 99
 Križman, Frančišek Ksaver 19, 23, 25
 Krüger, M. 48
 Kučera, Josip Alojz 19, 38
 Kulundžić, Josip 89, 101
 Kurth, Ernst 66
- Lajovic, Anton 8, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 108, 109, 110
 Laucherry 44, 51, 52
 Le Brun 44
 Lebič, Lojze 12

- Le Grand 52
 Leskovic, Bogo 10
 Lessing, Gotthold Ephraim 49, 56
 Levstik, Fran 72
 Levstik, Vladimir 72
 Li-Taipo 72, 74
 Linhart, Anton Tomaž 91, 92, 93, 94, 101
 Lipovšek, Marijan 6, 8, 10
 Loparnik, Borut 6
- Mahler, Gustav 72
 Mahnič, Jože 90
 Mahrenholz, Chr. 16
 Majkov, Apolon Nikolajevič 72
 Malachovsky, Andrej Ferdinand 20, 38, 40
 Mandlin, Janez 20, 33, 38
 Mann, Otto 56
 Mantuani, Josip 19, 23
 Marchisetti, Blaž 38
 Marchisetti, Jožef 38
 Marchisetti, Vinko 38
 Marić, Ljubica 102, 103, 107
 Marko, graditelj orgel 13
 Marranesi, Suzana 92
 Mašek, Ignac 38
 Mašek, Jožef 38
 Mašek, Kamilo 108, 109, 110
 Matej iz Maribora 13, 14, 38, 40
 Matičič, Janez 11
 Matteis, Nicholas 44
 Mattenklott, G. 42
 Mattheson, Johann 55, 56
 McCredie, Andrew D. 44
 Ménessier, Claude François 44, 45
 Merku, Pavle 10
 Metternich, Clemens L. W. 68
 Meyer, Leonard B. 6, 12
 Milavec, Ivan 20, 21, 33, 38, 40
 Mirk, Vasilij 109, 110
 Mokranjac, Stevan 103
 Moravec, Dušan 90, 91
 Mozart, Wolfgang Amadeus 62, 63 69
 Muraj, Jurica 107
 Murn, Josip 72, 74
- Nakić, Petar 20
 Nedvêd, Anton 108, 110
 Neefe, Christian Gottlob 51, 54, 55, 57, 58, 59, 61
 Novak, Janez Krstnik 7
 Noverre, J. G. 44, 47, 48, 49, 52, 53, 60
- Opitz, Martin 43
 Osterc, Slavko 9, 10, 78, 88
 Otonič, Josip 25, 28, 29, 30, 38, 40
 Otonič, Simon 25, 26, 27, 39, 40
 Odonitzer gl. Otonič
 Odtonischer gl. Otonič
 Ottonischer gl. Otonič
 Ottonischer gl. Otonič
- Pahor, Karol 9
 Parma, Viktor 8
 Pašiček 34
 Pavčič, Josip 108, 110
 Pennauer, A. 63
 Peřina, Anton 34, 39
 Petrić, Ivo 11
 Petrička, G. 30
 Pevsner, Nikolaus 6
 Prašnik, Jakob A. 39
 Premrl, Stanko 20, 109, 110
 Prešeren, France 108, 110
 Pröpper, R. 58, 59
 Pure, Abbé du 44
 Puškin, Aleksander Sergejevič 72
- Quantz, Johann Joachim 55, 56
 Quoika, Rudolf 16, 21, 23
- Račič, Andrej 34
 Račič, Rudolf 39
 Radole, Giuseppe 20, 34
 Rameau, Jean-Philippe 51, 53
 Rammler 54
 Ramovš, Primož 10, 11
 Ravnik, Janko 8, 109, 110
 Rebolj, Vinko 39

Rees, Jurij 21, 23
 Reichardt, Johann Friedrich 54, 56,
 57, 58, 59, 61
 Rich, John 45
 Rieger 34
 Rijavec, Josip 6
 Rochlitz, Johann Friedrich 63
 Roemer, Antun 25
 Rolle, Johann Heinrich 55
 Rousseau, Jean Jacques 44, 53, 54,
 61
 Rudolph, Jean Joseph 50
 Rumpel, Peter 33, 39, 40

 Sallé, Maria 45
 Salzer, Felix 65, 67
 Sauveterre, François 44
 Savin, Risto 72, 108, 109, 110
 Scheibe, Johann Adolf 55, 56
 Schilhan, Anton 39
 Schiller, Friedrich 59
 Schmied, Johann Ignaz 23
 Schneider, D. 54
 Scholz, Anton 14, 21, 23, 24, 39, 40
 Schrecker, Franz 72
 Schubert, Ferdinand 63
 Schubert, Franz 62, 63, 64, 65, 66,
 67, 68, 69, 70
 Schumann, Robert 65, 68
 Schweitzer, Anton 55, 57, 58
 Shakespeare, William 56, 59, 89, 90,
 91, 94, 95, 96, 99, 100, 101
 Slavec, Maša 100
 Slavenski, Josip 102
 Sophokles, 59
 Srebotnjak, Alojz 11
 Stark, Abraham 23
 Stark, Wenzel 23
 Starzer, Joseph 50, 52, 56, 60
 Stephan, B. 56
 Stravinski, Igor 85
 Suk, Josef 102
 Suphan, B. 49
 Supićić, Ivo 5, 6, 10
 Suppan, W. 21
 Szabolcsi, Bence 7

 Šaban, Ladislav 19, 23, 28
 Šantel, Saša 109, 110

 Šašek, Matevž 34, 39
 Šest, Osip 90, 91
 Širca, Friderik gl. Savin, Risto
 Šivic, Pavel 9
 Škerjanc, Lucijan Marija 8, 109, 110
 Škerl, Dane 10
 Šorli, Ivo 72
 Špendai, Manica 6
 Štrukel, Gregor 15, 16
 Šturm, Franc 78, 79, 84, 85, 86, 87,
 88

 Telemann, Georg Philipp 55
 Tkalčić, I. K. 13
 Toeschi, Alessandro 49
 Tomaževc, Josip 108, 109
 Töpfer 31
 Traëtta, Tommaso 52, 55, 58
 Turk, A. 40

 Ukmar, Vilko 9
 Unger, Rudolf 62

 Verlain, Paul 72
 Vetter, Walther 63
 Vilhar, Miroslav 108, 109
 Vilhar-Kalski, Fran Serafin 72, 108,
 110
 Vogel-Garrett, Edith 58
 Vogler, G. J. 56, 57, 58, 59, 61
 Volarič, Hrabroslav 108, 110
 Voltaire, François-Marie 56
 Voscius, I. 44
 Vranić, N. 40

 Wagner, Richard 66
 Waibl, Robert 40
 Wallenstein, Andrija Sebastijan 16,
 40
 Weaver, John 44, 45
 Weber, Bernhard Anselm 59
 Webern, Anton 10
 Weckerlin 43
 Wester, Franjo 40
 Winter, Peter von 51, 52, 53, 57, 58,
 59, 60, 61

Wolf, Eugene K. 49
Wolf, Hugo 72
Wolf, J. K. 49
Wulf, Joseph 7

Zelter, Carl Friedrich 64
Zemlinski, Alexander 72

Zois, Žiga 92, 93
Župan, Ignac 20, 34, 40
Župan, Ivan 20, 34, 40

Žebre, Demetrij 89, 90, 91, 93, 94,
95, 96, 97, 98, 99, 100, 101
Župančič, Oton 72, 74

