

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Zlatorog Viktorja Parme – med opero in glasbeno dramo

Viktor Parma's Goldenhorn – between opera and music drama

Prejeto: 17. marec 2009
Sprejeto: 1. maj 2009Received: 17th March 2009
Accepted: 1st May 2009

Ključne besede: Viktor Parma (1858-1924), slovenska opera, glasbena drama, vodilni motiv, zlatorog

Keywords: Viktor Parma (1858-1924), Slovenian opera, music drama, leitmotiv, Goldenhorn

IZVLEČEK

Članek je namenjen analizi Parmove opere Zlatorog, ki zavzema posebno mesto v avtorjevem opusu in tudi v kontekstu razvoja slovenske opere. Skladatelj si je zadal ambiciozen načrt, saj je uglašil mitološko zgodbo, pri uglašitvi pa se je skušal približati aktualni glasbeni drami. V svoji realizaciji pa je ostal nekje na sredi poti, kar izdaja analiza oblikovalnih postopkov in dela z vodilnimi motivi.

ABSTRACT

The article concentrates on the analysis of Parma's opera Goldenhorn, which occupies an important place in the composer's oeuvre as well as in the context of the development of the Slovenian opera.

Skladatelj Viktor Parma (1858-1924) prav gotovo zavzema posebno mesto v zgodovini slovenske glasbe. Če utegne biti razpravljanje o estetski vrednosti posameznih skladateljevih del metodološko sporno, pa ne more biti dvoma, da Parma sodi med najplodovitejše slovenske skladatelje na področju glasbenega-gledališča, kar dokazujejo njegove opere (*Urh, grof celjski*, *Ksenija*, *Stara pesem*, *Zlatorog*, nedokončana komična opera *Pauliha*), operete (*Carične Amazonke*, *Nečak*, *Venerin hram*, *Zaročenec v škripcih*) in scenska glasba (za Govekarjevi ljudski igri *Rokovnjači* in *Legionarji* ter pravljico *Mogočni prstan* Frana Milčinskega).¹ Seveda se v zgodovinski spomin Parma

¹ Za podatke o izvedbah in letnicah nastanka gl. Darja Frelj, »Viktor Parma – raziskovalna izhodišča«, v: *Muzikološki zbornik* 29 (1993), 39-58.

ni vtisnil zgolj s svojo široko gledališko produkcijo, temveč tudi kot avtor prve v celoti komponirane slovenske opere² – Benjamin Ipavec (*Teharski plemiči*, 1891) in Parma (*Urh, grof celjski*, 1894) sta segla po istem Funtkovem libretu, vendar je Ipavec še ostal pri govornih dialogih, medtem ko jih je Parma le štiri leta kasneje v svoji uglasbitvi prelil v glasbo. Posebno mesto med slovenskimi operami pa si gotovo zasluži tudi zadnja skladateljeva dokončana opera *Zlatorog* (1919). Kot piše J. Sivec, naj bi se skladatelj z *Zlatorogom* »najvišje vzpel«, čeprav v operi odkriva tudi šibka mesta.³ Še bolj navdušen se zdi D. Cvetko, ki navaja, da je to »Parmovo najboljšo, res najzrelejšo delo«, vendar ne pojasni bolj natančno, v čem je kvaliteta skladateljevega poslednjega dokončanega gledališkega dela,⁴ medtem ko je P. Petronio celo prepričan, da si delo zasluži status slovenske nacionalne opere.⁵

V nadaljevanju članka velja premisliti, zakaj naj bi si *Zlatorog* zaslužil izpostavljeno mesto v zgodovini slovenske opere, kar je mogoče opraviti z bolj natančno glasbeno analizo dela, predvsem osrednjih glasbeno-oblikovalnih postopkov. *Zlatorog* se v resnici precej razlikuje od skladateljevih predhodnih glasbeno-gledaliških del in izkazuje silno skladateljevo željo in prizadevanje po umetniškem napredku, ki se kaže tako v izbiri snovi in glasbenega materiala kot tudi na ravni glasbenega oblikovanja. Parma je izbral mitološko snov, ki zahteva posebno dramaturško in glasbeno obdelavo, mit o zlatorogu pa seveda prinaša tudi značilne nacionalne konotacije, kar pomeni, da se Parma ni odpovedal želji po kreaciji slovenske nacionalne opere. Ob novi snovi pa se je skladatelj odločil še, da opusti številčno obliko opere, namesto niza zaključenih oblik pa je oblikotvorno vlogo zaupal iz Wagnerjeve glasbene drame prevzetemu simfoničnemu načinu razmišljanja z motivično-tematskim delom. Vse to so bile novosti v Parmovem opusu in z izjemo želje po ustvarjanju nacionalne opere tudi novosti v slovenskem opernem snovanju.

Takšen prestop v novo pa ni predstavljal radikalnega odklona v neznanu, temveč bolj sintetiziranje sočasnega. Tipiko takšnega koraka je seveda potrebno umestiti v kontekst slovenske glasbe in širšega mednarodnega prostora. Kar se tiče prvega, Parma za svoj ambiciozni projekt na Slovenskem ni imel pomembnejšega zgleda. Po letu 1848, torej v času slovenske narodne prebuje, nastaneta na slovenskih tleh dve spevoigri – Vilharjeva *Jamska Ivanka* (1850) in *Tičnik* Benjamina Ipavca (1864) – vendar pa za obe deli kot tudi za nekoliko kasnejšo Ipavčevo uglasbitev *Teharskih plemičev* velja, da gre za tako v glasbenem kot tudi dramaturškem pogledu precej neizrazita dela. Poteze nacionalne opere bi morda lahko iskali v Foersterjevem *Gorenjskem slavčku*, ki pa je bil sprva zamišljen kot opereta (1872) in šele dobri dve desetletji kasneje predelan v operno obliko (1896), za nekoliko drugačno in tudi precej samosvojo pot k nacionalni operi pa se je odločil Risto Savin s svojo drugo opero *Lepa Vida* (1907), ki prinaša značilno slovensko snov, spregledati pa ne smemo, da je tudi Savin skušal posodobiti glasbeni jezik, saj poleg značilnih verističnih melodičnih izbruhov in pitoresknega kola glasbeno

2 Opozoriti velja, da se ponekod zmotno navaja, da je Parma avtor prve slovenske *prekomponirane* opere, ker bi to pomenilo, da se je avtor v tej operi popolnoma izognil zaprtim periodičnim glasbenim oblikam, kar ne drži.

3 Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere*, Opera in balet SNG Ljubljana, Ljubljana 1981, 30.

4 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, DZS, Ljubljana 1960, 362.

5 Prim.: Paolo Petronio, *Viktor Parma. Oče slovenske opere*, Mladika, Trst 2002.

dogajanje zaznamuje tudi uporaba vodilnega motiva.⁶ Če se je torej slovenska opera na prelomu v 20. stoletje šele dejavneje premikala od lažje spevoigre k razvitejši operni obliki, snovno pa je prevladovala želja po nacionalnem karakterju opere, so se evropski operni skladatelji ukvarjali s precej drugačnimi problemi. Osrednji je bil povezan s hitrimi slogovnimi spremembami, ki so se razkrivale tako na dramaturški kot tudi na glasbeni ravni. Melodično poudarjeni belcantizem se je izrazito umaknil veristični operni dramaturgiji, ki je v sebi združevala melodično emfazo belcanta z dramaturško odrezavostjo in namišljenim življenjskim naturalizmom, ter večinoma po Wagnerjevih zgledih ukrojeni glasbeni drami in literarni operi. Priostreno rečeno je šlo za prehod od poudarjeno glasbenega h gledališkemu, od melodičnega k dramatičnemu, od operni formi prilagojenega libreta k »čistemu« dramskemu tekstu, od glasu k orkestru.

Parmovo opero *Zlatorog* je nujno treba razumeti in tudi vrednotiti znotraj takega zelo raznolikega konteksta – predstavlja namreč poizkus vzpostavitve velikega slovenskega opernega dela in hkrati obračun z vsemi sočasnimi evropskimi opernimi premiki. *Zlatorog* je tako umeščen v izpraznjen slovenski operni prostor in precej razpršen evropski operni kontekst. Negotovost ob vstopanju v »neznani« prostor in poznavanje številnih novih struj – Parma je vsaj v času študija prava na Dunaju (1876-1881) in obiskovanja teoretičnih predavanj pri A. Brucknerju obiskoval tudi knjižnico, kjer naj bi študiral operne partiture,⁷ še pomembnejši pa so morali biti impulzi, ki jih je ponovno prejel na Dunaju med letoma 1916 in 1920, ko je postal tudi namestnik predsednika novoustanovljenega »Neodvisnega umetniškega združenja«,⁸ katerega predsednik je bil prav Richard Brauer, libretist *Zlatoroga* – pa se kaže predvsem v mnogih in med seboj precej raznolikih vplivih, ki se stekajo v delo:

1. Snov opere v nekaterih obrisih spominja na Webrovega *Čarostrelca*, torej na zgodnjo nemško romantično opero. Stične točke odkrijemo predvsem v motivu lovca, ki greši (Tondo), in tudi v motivu lovca, ki pomoč za izpolnitev ljubezenske sreče išče v nadnaravnih silah. Veliko bolj očitne so snovne vzporednice s Catalanijevo opero *Wally*, na katere je opozoril že P. Petronio.⁹ Catalanijeva opera je postavljena v gorsko okolje, takšen gorski milje pa služi kot okvir opere, katere dogajanje se v središčnih slikah odvija v »kontrastni« dolini, isti miljejsko-geografski okvir in kontrast pa zaznamujeta tudi Parmovo opero. Izrazite podobnosti lahko odkrijemo tudi v glavnih moških likih iz obeh oper: Hagenbach je podobno kot Janez uspešen strelec, ki prihaja iz »tujega« okolja (Hagenbach iz Söldna, Janez iz Trente), v smrt pa oba pelje ljubezen, pri čemer prvega odnese snežni drugega pa kameni plaz.

2. Parma še vedno zaupa razpeti pevski melodiki, kar ga povezuje z italijanskim belcantom, ki je najbolj razločen v duetu Jerice in Marca, v »italijansko« smer pa ga vodijo tudi veristični zgledi. Tako je kljub mitološki snovi v karakterjih glavnih protagonistov mogoče razbrati realistične, občečloveške poteze, karakterizacija pa presega enostavno

6 Prim.: Gregor Pompe, »Slovenska operna ustvarjalnost in slovenski roman«, v: *Slovenski roman / Obdobja 21*, Center za slovensko študijo kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, Ljubljana 2003, 697-703.

7 D. Frelj, nav. delo, 40-41.

8 Prav tam, 44.

9 P. Petronio, nav. delo.

črno-belo šatiranje (Janez je najprej skoraj presamozavesten in samozaveroan, kasneje pa se izkaže še za slabiča; »sumljiv« je tudi karakter Jerice, ki je ob pogledu na dragocen nakit kaj hitro pripravljena pozabiti Janeza; del krivde za tragični razplet pa je mogoče pripisati tudi Špeli, ki pomaga v Jerici vzbuditi sum o resnični Janezovi ljubezni). Še vedno najdemo v operi značilne pitoreskne zборе, ki opero »barvajo« in skušajo miljejsko določati prostor, za sam dramaturški razplet pa so večinoma nepomembni (to še posebej velja za zbor šolarjev, v gorsko-lovsko sfero pa nas prestavlja zbor lovcev), iz verizma pa je prevzeta tudi ideja o hitrem koncu – Janeza zasuje plaz, zbor in ponovitev vseh pomembnih glasbenih motivov sicer najavljajo vzpostavitev ravnotežja in sprave, vendar pa sam Janez nima več časa, da bi s svojim življenjem in svetom poravnal račune, brez česar v romantični operi še ni šlo (prav pomiritveno slovo od sveta je najznačilnejša sklepna točka številnih oper 19. stoletja). Seveda pa *Zlatoroga* z verizmom povezuje tudi kombinacija zanosne pevske melodike s povečano vlogo orkestra, ki glavno tematiko razpreda v uvodih k posameznim dejanjem in tudi v izmiritvah ob koncih, z roko v roki z melodiko in osamosvojenim orkestrom pa gre tudi nekakšna neodločna razpetost med zaokroženimi pevskimi številkami (arije, dueti itd.) in dramatičnim, prekomponirami stavkom.

3. Iz orkestrske glasbe, ki je postavljena na začetek posameznega dejanja, gotovo izstopa glasba, ki odpira poslednje dejanje. Po dramatičnem začetku sledi namreč obsežna baletna glasba (če upoštevamo različne oznake za tempo in motivično gradivo, bi lahko govorili vsaj o sedmih različnih baletnih slikah), ki v svoji izdatnosti spominja celo na vrst pariške velike opere.

4. Med raznolikimi vplivi ne gre spregledati mestoma izrazitega bližanja slovenskemu ljudskemu melosu – na ta način je ukrojena predvsem glasba s konca prologa (gl. primer 4) – kar kaže na skladateljevo željo po ustvarjanju nacionalne opere.

5. Preslišati ni mogoče tudi značilnih operetnih impulzov (periodična melodika je zelo pogosto ujeta v iskriv tričetrtinski ali triosminski takt, kot to velja na primer za duet Janeza in Špele), ki jih je Parma v svoje operno delo vnesel kot verzirani mojster operete.

6. Podobno kot številna operna dela iz konca 19. in začetka 20. stoletja pa se tudi Parma ni mogel izogniti Wagnerjevemu vplivu. Nenavadno sorodnost z wagnerjansko idejo opere izdaja že izbrana mitološka snov, ki je mestoma v motivih in temah nenavadno podobna Wagnerjevi tetralogiji *Nibelungov prstan* (seveda pri tem ne gre toliko za vprašanje, koliko se je Parma idejno naslonil na Wagnerja, temveč bolj za spoznanje, kako sorodna zna biti struktura mitov, kot je to spoznal že C. Lévi-Strauss¹⁰). Tako je pri Wagnerju osnovni zaplet povezan z »ropom« renskega zlata, katerega bogastvo simbolizirano predstavlja Alberichov prstan. Vendar pa postane po Alberichovi kletvi prstan, v katerega je metaforično usmerjen pohlep po bogastvu, smrtonosen za vsakogar, ki se ga polasti, tudi za velikana, ki ga v obliki pretečega zmaja straži v svoji votlini. Konec

10 Prim.: Claude Lévi-Strauss, »Struktura mitov«, v: *Problemi* 41 (2003), št. 4-5, 219-248.

je odrešujoč – ko se prstan povrne v Ren, reka prestopi bregove in »očisti« svet: ta je lahko skladišče šele takrat, ko je uravnotežena narava. Tudi v *Zlatorogu* imamo opravljanje bogastvom, ki naj bi se skrival v votlini nekje pod Bogatinom, za njegovega čuvaja pa lahko imamo zlatoroga. Pohlep, želja po zakladu vodi Janeza v kraljestvo zlatoroga, kjer pa ga zaustavi narava v obliki plazu. Zlatorog se je maščeval (zbor poje: »Vollbracht ist die Rache durch Zlatorog!«), vzpostavljen je red narave, ki očitno v sebi skriva tudi osnovne moralne prvine. Seveda je bolj pomembno kot te tematsko-mitološke zveze med Wagnerjem in Parmo, da se je Parma pri svoji uglasbitvi mitološke snovi oprijel Wagnerjevega dela z vodilnimi motivi. Zdi se, da je metaforične razsežnosti mita in njegove nadzgodovinske dimenzije najlažje in najbolj učinkovito mogoče uglasbiti s pomočjo simfoničnega razpredanja vodilnih motivov, ki glasbeno zaznamujejo glavne junake, predmete in posredno tudi osrednje idejne vsebine dela.

Seveda je »mešanica« naštetih vplivov izrazito nehomogena, pa vendar glavna posebnost *Zlatoroga*. Ne kaže namreč toliko skladateljevega deloma pomanjkljivega glasbenega znanja in ne vedno enakomerno navdahnjene invencije, temveč točno določen trenutek v zgodovini slovenske operne ustvarjalnosti in širše tudi prelomni trenutek v zgodovini evropske opere. Takšna vmesna pozicija – Parma je razpet med novim (aktualnim) in starim (operna tradicija 19. stoletja) ter med umetniško »vzvišenim« (glasbena drama) in bolj popularnim (operetni vzgibi, ljudski melos) – se najbolje zrcali na dveh ravneh, ki jima velja v nadaljevanju posvetiti več pozornosti, in sicer na ravni oblikovalnih postopkov ter na ravni motivičnega dela.

Parma za razliko od svojih prejšnjih oper pri komponiranju *Zlatoroga* ni uporabil stare oblike številčne opere, temveč je želel po modnih verističnih zgledih in skladno z vplivi Wagnerjeve glasbene drame napisati v celoti prekomponirano opero, ki bi kar najbolj dosledno izražala dramatično vsebino teksta. Pri tem pa vendarle ni bil popolnoma dosleden in tako lahko znotraj prekomponiranega toka uglasbitve zdaj bolj in drugič nekoliko manj izrazito razločimo posamezne »točke«. Najbolj je po starih modelih številčne opere ukrojena Janezova napitnica, sicer drugače priljubljena točka številčnih oper, za katero je ponavadi značilno druženje solističnega z zborovskim (vsaj tako je v obeh najbolj znanih napitnicah iz Verdijeve *Traviate*, Mascagnijeve *Kmečke časti* in Leoncavallovih *Glumačev*) – tudi Parma ohranja takšno značilno izmenjavanje med solistom in zborom, ki prevzame solistovo melodično misel. Podobno izrazito zaokrožen je tudi kvartet tujih trgovcev, duet Jerice in Marca (enostavna šablonskost je v tem primeru v službi dramaturgije, saj skladatelj verjetno želi samo še podčrtati Marcov sumljiv karakter in osladno dvorjenje, ki postane uspešno predvsem zaradi dragocenega darila),¹¹ kratka pesem Jerice in oba omenjena pitoreskna zbora (zbor šolarjev in zbor strelcev). Kot tradicionalno točko pa je mogoče razumeti tudi zaključek drugega dejanja, saj imamo opravljanje z nekakšnim koncertantnim finalom (pojeta solistični kvintet in kvartet tujih trgovcev), ki svoj višek doseže v postopnem stapljanju z osrednjim motivom opere (x v primeru 1) in nekaj taktov kasneje tudi z njegovo inverzijo (-x v primeru 1).

Nekoliko drugačne poudarke pa dobita oba ljubezenska dueta in »arija« Janeza. Duet

11 Skladatelj je »točko« objavil tudi v verziji za klavir kot *Barkarolo iz opere Zlatorog*, kar še bolj jasno kaže na zaključenost glasbene oblike.

Jerice in Janeza je namreč motivično izpeljan iz glavnega motiva opere (prim. primera 5 in 1), kar duetu podeljuje izrazito metaforično vrednost – prav ljubezen do Jerice bo Janeza poglajala v kraljestvo zlatoroga, kjer se bo dopolnila njegova usoda. Izrazito podobnost v oblikovanju pa izkazuje duet med Janezom in Špelo ter Janezova osrednja točka. V obeh primerih imamo opravka s pregledno tridelno obliko, vendar pa je v periodično oblikovani in melodično spevni oblikovni okvir v obeh primerih vstavljena bolj dramatična epska pripoved. V srednji del dueta, ki v robnih delih s svojim gladkim osemosminskim taktom sicer spominja na operetno lahkotnost, se prikraje Janezova pripoved o tem, kako je v gorah nabral šopek rož. Podobno je z Janezovo pesmijo, ki je v obeh robnih delih namenjena melodioznemu prepričevanju Jeričine mame Katre, naj mu svojo hčer vendarle zaupa v plesni objem, bolj dramatično razgibani srednji del pa služi Janezovi lastni predstavitvi, v kateri že jasno pove, da je morda prav on tisti otrok, ki so mu svojo milost naklonile skrivnostne bele žene. Srednji del je tako posejan z že znanimi motivičnimi drobci – motivom Janeza oz. Trente (gl. primer 3), glavnim motivom (primer 1) in ariozno oblikovano mislijo (primer 14), ki je dobesedna ponovitev besed Jake iz prologa. Takšni primeri oblikovanja že kažejo, kako je Parma v uglasbitev želel vnesti več dramaturške logike in posledično dramatičnosti.

Med odseki, ki oblikujejo bolj ali manj zaprte točke, pa gotovo izstopa pripoved Jake iz prologa. Ta je sestavljena iz vrste zaporednih fragmentov – ariozno oblikovanih odlomkov, motivičnih reminiscenc in bolj recitativno ukrojenih odsekov (gl. tabelo 1). Že sam začetek prinaša osrednji motiv opere v molu, sledi Jakov arioso in ob zamaknjeni pripovedi o belih ženah zaslišimo ponovno glavni motiv opere. Sledi nov melodično še izrazitejši arioso, ki govori o belih ženah in ki ga bo Janez kasneje ponovil v svoji »točki«, nato pa prvič nastopi drugi glavni motiv opere (primer 2), ki je prav tako povezan s kraljestvom zlatoroga, le da je oblikovan molovsko dramatično. Po krajšem recitativu Jaka zopet zdrsnje v arioso in ob pripovedi o tem, kako iz kapljice ranjenega zlatoroga zraste triglavska roža, ki jo zlatorog poje in se zopet vzdigne zdrav, da bi se maščeval tistemu, ki se je pregrešil zoper njega (smrt napoveduje ritem posmrtnih koračnice, ki se v melodični obliki vrne v orkestrski predigrji k zadnjemu dejanju, kjer nam že daje slutiti, kako se bo dopolnila Janezova usoda – gl. primer 15), skladatelj predstavi motiv triglavske rože (primer 12), pripoved pa sklene arioso nad bogatimi figuracijami v orkestru, ki jih je mogoče razumeti kot odblesek silnega zaklada, ki leži pod Bogatinom. Takšna pripoved v celoti sledi logiki dramatičnosti besedila, hkrati pa izpolnjuje jasno dramaturško funkcijo, saj služi kot predstavitev predzgodovine mita in s tem tudi jasna napoved kasnejših zapletov, skladatelj pa »baladni« trenutek (v operah 19. stoletja so bile takšne pripovedi ponavadi oblikovane kot dramatične balade) izkoristi tudi kot teren za glasbeno ekzpozicijo najpomembnejšega motivičnega materiala. V slovenski operi je bilo takšno oblikovanje več ali manj pionirsko.

oznaka tempa	<i>Adagio</i>	<i>Andantino / Andante</i>	<i>Adagio</i>	<i>Andantino</i>	<i>Poco più mosso</i>	<i>Andante / Allegro moderato / Andantino / Largo</i>	<i>Larghetto</i>
motivi	motiv belih žena in zlatoroga v molu		motiv belih žena in zlatoroga	ariosna melodija se kasneje ponovi	motiv maščevanja zlatoroga	motiv maščevanja zlatoroga, motiv triglavske rože, posmrtna koračnica	inverzija motiva zlatoroga
oblikovanje pevske linije	recitativno	arioso	recitativno	arioso	recitativno	med recitativnim in ariosnim	arioso
vsebina	napoved bajke	opis triglavskega gorskega sveta	kraljestvo zlatoroga	o belih ženah	o čredi belih gamsov in zlatorogu, ki stražijo bele žene	kaj se zgodi, če se pregrešimo zoper zlatoroga	profetska napoved zmage nad zlatorogom in polastitve zaklada pod Bogatinom

Tabela 1. Oblikovanje pripovedi Jake iz Prologa.

Kljub temu, da je Parma želel napisati v celoti prekomponirano delo, pa so »ostanki« točk v resnici tako močni in izraziti, da bi bilo mogoče posamezne odseke pretolmačiti v ločene številke, kot to prikazujejo tabele 2-5 (izrazito zaključene točke so označene z mastnim tiskom). Iz slednjih je razvidno, da je poglobljeno glasbeno prilagajanje dramatičnosti trenutka značilno le za sklepno dejanje, medtem ko so prolog in prvi dve dejanji zasnovani kot ohlapno zaporedje dramatičnih scen in zaprtih glasbenih številk.

uvertura	scena	pripoved (balada?)	scena	scena	duet	zbor	orkestrska poigra
	Špela Janez Jaka	Jaka	Janez Jaka Špela	Špela Janez	Špela Janez	bele žene	

Tabela 2. Zaporedje scen in »točk« v prologu.

orkestrska predigra	zbor	scena	zbor	napitnica	scena	scena	arija	ples z zborom
	šolarji	Tondo Katra Špela	strelci	Janez zbor strelcev	Janez Špela Tondo	Janez Špela Tondo Jerica	Janez	

Tabela 3. Zaporedje scen in »točk« v 1. dejanju.

orkestrska predigra	scena	duet	scena	pesem	scena	scena	kvartet	scena	duet	scena	koncertantni ansambel
	Špela Janez	Špela Janez	Katra	Jerica	Jerica Špela	Katra Marco	tuji trgovci	Marco Jerica	Marco Jerica	Jerica Janez	Janez Jerica Katra Marco Špela kvartet tujih trgovcev

Tabela 4. Zaporedje scen in »točk« v 2. dejanju.

orkestrska predigra	balet	scena	orkestrska poigra z zborom
		Janez Špela	

Tabela 5. Zaporedje scen v 3. dejanju.

Podoben vmesni položaj je mogoče odkriti tudi ob preučevanju Parmovega motivičnega dela. Tako Parma mestoma že prevzame in izpelje Wagnerjevo tehniko vodilnih motivov, v nekaterih primerih pa ponavljajoči se motivični drobci vendarle ne prerastejo v prave vodilne motive, temveč so v resnici spominski motivi. Parma pri delu z vodilnimi motivi tudi ni tako natančen in konsistenten kot Wagner – nastop protagonista ali omemba predmeta nista vedno opremljena z vodilnim motivom – zato je včasih posameznim motivom tudi težje dati enoznačno imensko nalepko. Kljub tej nedoslednosti pa Parma po drugi strani operira s psihološko precej premišljeno in kompleksno mrežo vodilnih motivov.

Glavni motiv¹² odpre opero (primer 1), v kasnejšem toku pa se tudi največkrat ponovi. Njegovo poimenovanje se izkaže za težavno: v skoraj vseh primerih nastopi takrat, ko junaki omenjajo bajeslovne bele žene, zato je bi ga lahko imeli za motiv belih žena, pomembno izjemo pa predstavlja konec prologa, v katerem se ob motivu na sceni s svojo čredo gamsov pojavi tudi zlatorog. Zadeva je tem bolj zapletena, ker se ob omenjanju zlatoroga večinoma pojavlja drug motiv (primer 2). Izkaže se, da je oba osrednja motiva najbolje tolmačiti kot dva različna obraza istega mita: prvi motiv poudarja pravljici in svetli karakter belih žena, ki lahko obdarijo otroka, drugi pa skrivnostno, temačno plat, s katero se sreča posameznik, ki se pregreši proti zlatorogu.



Primer 1. Motiv zlatoroga in belih žena.

12 V oblikovnem pomenu gre seveda za teme, vendar ohranjam v tekstu termin motiv v povezavi s terminom vodilni oz. spominski motiv.



Primer 2. Motiv maščevanja zlatoroga.

Takšna dvojnost pa je šifrirana v obeh motivih tudi glasbeno. Če je za prvega – imenujmo ga motiv zlatoroga in belih žena – značilna izrazita enostavnost in notranje simfonično izpeljevanje (prvim značilnim štirim tonom [x], sledita dve diminuciji, nato pa inverzna ponovitev prvih štirih tonov [-x]), je drugi – motiv maščevanja zlatoroga – izpeljan iz prvega (postop prvih tonov bi lahko imeli za varianto inverzije glavnega motiva [-x], nadaljevanje pa je prevzeto iz motiva Janeza oz. Trente – motivični drobec y, gl. primer 3; motiv Janeza oz. Trente se ponavlja predvsem na mestih, ko je govor o Janezovem trentarskem poreklu). Tako je že v samem motivu zapisana usoda: za Janezovo življenje bo usodno srečanje z zlatorogom.



Primer 3. Motiv Janeza oz. Trente.

Ker je prvi motiv že sam v sebi zasnovan simfonično, v nadaljevanju ne doživi kakšnih večjih transformacij in bolj boječe prestopa iz spominskega v vodilni motiv. Najdemo ga skritega v plesni, napol ljudski motiviki ob koncu prologa (primer 4), iz njega je izpeljan duet med Jerico in Janezom (primer 5), srečamo ga v višku ansambla ob koncu drugega dejanja, povsem logično pa je, da je iz njegovega osrednjega submotiva (x) in njegove inverzije (-x) izpeljan tudi kratek zbor belih žena ob koncu prologa.



Primer 4. Ljudski plesni motiv.



Primer 5. Duet med Janezom in Jerico.

Motiv maščevanja zlatoroga se pojavlja na najbolj dramatičnih šivih oper (npr. dramatična scena med Jerico in Špelo, sklepni dialog med Špelo in Janezom), izkaže pa se tudi, da je veliko bolj prikladen za motivično-tematsko delo. Kako natančen je pri tem Parma, kaže primer iz pripovedi Jake. Na mestu, ko Jaka govori o tem, da bo nekoč nekdo vendarle premagal zlatoroga (»Doch, man sagt, es werde einmal Einer siegen und der Goldgehörnte einst erliegen.«), zaslišimo motiv maščevanja zlatoroga v inverziji (primer 6) – motiv ni več vzdigajoč, padanje lahko razumemo tudi kot smrtni padec zlatoroga.



Primer 6. Inverzija motiva maščevanja zlatoroga.

Podobno kot motiv maščevanja zlatoroga doživlja veliko transformacij tudi motiv ljubezni (primer 7), še posebej njegov ritmično najbolj izrazit končni del s punktirano noto (z). Motiv ljubezni se v nekoliko spremenjeni obliki (prve tri note v inverziji; gl. primer 8) pojavlja na začetku scene med Jerico in Špelo (ljubezen obeh žensk bo Janeza pahnila v smrt), obvladuje začetek dramatičnega tretjega dejanja (izstopa predvsem značilna ritmična figura s punktirano noto, konec pa je že varianta osrednjega motiva x; primer 9). Negotovost, ali morda ne gre za motiv ljubezni, temveč za motiv Jerice, saj se prvenstveno ponavlja ob njenih nastopih, se razbije v zadnjem dejanju, ko je ena izmed variant motiva tesno povezana s Špelino ljubeznijo (primer 10; »Sieh, ich will dir bereiten, was Lieb' und Entsagen bieten können dem Leben!«). Izrazito simbolično moč pa ima tudi spajanje motiva belih žena in zlatoroga z motivom ljubezni v sceni med Jerico in Špelo (primer 11), ki le še enkrat več razkriva, da zaslepljena ljubezen vodi v pogubo.



Primer 7. Motiv ljubezni.



Primer 8. Varianta motiva ljubezni iz drugega dejanja.



Primer 9. Varianta motiva ljubezni iz tretjega dejanja.



Primer 10. Varianta motiva ljubezni iz sklepne scene med Špelo in Janezom.

Primer 11. Spojitev motiva belih žena in zlatoroga z motivom ljubezni.

Med drugimi motivičnimi enotami, ki igrajo v operi pomembno vlogo, gre omeniti še motiv triglavske rože, ki ne doživlja pravega motivičnega razvoja in je tako tipični primer spominskega motiva (primer 12). Podobno velja tudi za motiv gora (primer 13), ki nastopi v predigri k prologu in v uvodni glasbi k tretjemu dejanju (poimenovanje prevzemam po P. Petroniu, obe dejanji se dogajata v gorah), krajšo melodično misel iz pripovedi Jake, ki jo kasneje dobesedno ponovi Janez (primer 14; seveda pri tem ni nepomembno, da krajši melodični vzgib (y) spominja na motivični drobec iz motiva Janeza oz. Trente, s čimer skladatelj še glasbeno potrjuje Janezovo slepo zaverovanost, da je prav on izbranec belih žena), in nastavek posmrtno koračnice (primer 15), ki ga prvič zaslišimo v prologu Jake, ko le-ta najavlja maščevanje zlatoroga, melodično obogaten z

motivom zlatoroga in belih žena pa se potem »vrne« v predigri k tretjemu dejanju, kjer najavlja Janezovo smrt. Ob koncu velja omeniti še to, da je s fanfarami pospremljen nastop Janeza v vseh dejanjih (primer 16) – čeprav takšne fanfare ne prinašajo izrazite motivične karakterizacije, pa služijo za preusmerjanje pozornosti k nečemu pomembnemu (na podoben način spremljajo fanfare nastope kralja Heinricha v Wagnerjevem *Lohengrinu*, vendar v tem primeru prinašajo jasno karakterizacijo kralja kot vodje in poveljnika vojaških sil).



Primer 12. Motiv triglavske rože.



Primer 13. Motiv gora.



Primer 14. Melodična misel iz pripovedi Jake.

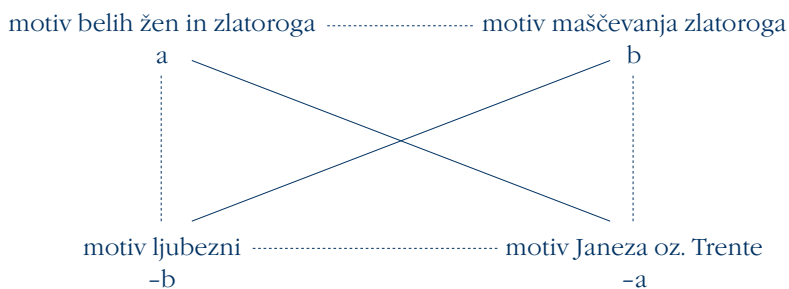


Primer 15. Varianti posmrtno koračnice iz prologa Jake in predigre k tretjemu dejanju.



Primer 16. Fanfare Janeza.

Kljub temu, da posamezni motivi ne prinašajo izrazitejše karakterizacije (če motiv belih žena in zlatoroga s pravljlično atmosfero povezuje njegova enostavnost, »čistost«, pa je takšno zvezo zelo težko poiskati med motivom Janeza oz. Trente in protagonistovo osebnostjo ali izvorom), pa je vendarle treba priznati, da jih Parma povezuje v precej tesno prepleteno motivično mrežo. Motiv maščevanja zlatoroga tako v sebi nosi motiv Janeza, kar pomeni, da je v samem motivu že skrita skrivnost junakovega konca, podobno je z interpolacijo istega motivičnega drobca (y) v Jakov arioso o izbrancu belih žena, kar daje tudi glasbeni namig o tem, da je morda prav Janez ta izbravec, spregledati pa ne gre še vdora osrednjega motiva v duet med Jerico in Janezom (ta ljubezen je očitno usodna in povezana z zlatorogom) in ansambel s konca drugega dejanja, v katerem se povežejo usode vseh protagonistov. Motivično prepletanje je gosto in hkrati tako preiščeno, da razpostavitev glavnih štirih motivov – motiva belih žena in zlatoroga, motiva maščevanja zlatoroga, motiva Janeza oz. Trente in motiva ljubezni – izkazuje globoko psihološko-semantično podstat, ki nam omogoča (pre)drzen interpretacijski korak: te štiri motive je namreč mogoče umestiti v znameniti Greimasov semiotski kvadrat,¹⁴ v katerem je razmerje med členoma a in b opozicijsko, med členoma a in -a ter b in -b kontradiktorno in med členoma a in -b ter b in -a komplementarno:



Iz takšne konstelacije je jasno razvidna opozicijskost: motiv belih žena in zlatoroga naznačuje pozitivni element mita, motiv maščevanja zlatoroga pa negativnega (a vs. b), medtem ko je ljubezen očitno v nasprotju z Janezovim delovanjem (-b vs. a), ki mu prinese pogubo. Motiv belih žena je komplementaren z motivom ljubezni (bele žene so verjetno svojo milost zaupale prav Janezu; a vs. -b), skupno negativno komponentno pa prinašata Janezova pohlepna natura in posledično maščevanje zlatoroga (-a vs. b). Kontradikcija je skrita v odnosu med maščevanjem zlatoroga in ljubeznijo (b vs. -b), edini interpretacijski »šum« pa nastane pri definiranju kontradiktornega razmerja med motivom belih žena in motivom Janeza (a vs. -a).

Morda je takšna interpretacija res korak pred Parmovo idejo, pa vendar na tesno mrežo opozarja tudi skladatelj sam na koncu opere, ko v zadnjih devetih taktih (primer 17) zaporedno naniza tri glavne motive – motiv maščevanja zlatoroga, motiv belih žena in zlatoroga ter motiv ljubezni – in s tem še glasbeno povzame celotno dogajanje. Ti postopki izdajajo skoraj wagnerjansko poglobljeno idejnost glasbene drame, toda takšno psihološko-motivično sprepletenost je potrebno v primeru Parme vendarle motriti z določeno distanco: v zadnjih devetih taktih so sicer res umetelno povezani trije osrednji motivi, toda ostaja dejstvo, da slonijo zgolj na treh harmonijah (tonika, subdominanta in dominanta), kar vendarle razkriva določeno glasbeniško okornost: dramaturški trk različnih motivov je v glasbenem pogledu precej šibek in neizrazit.

The image displays three staves of musical notation. The top staff is labeled 'motiv maščevanja zlatoroga' and features a complex melodic line with many beamed notes and rests. The middle staff is labeled 'motiv belih žena in zlatoroga' and consists of a series of chords and simple melodic fragments. The bottom staff is labeled 'motiv ljubezni' and shows a rhythmic pattern with triplets in the bass line and chords in the treble line.

Primer 17. Sklepni takti opere.

Seveda bi lahko našli podobnih mest, v katerih sta v neskladju visoko zastavljena ideja in njena bolj popreproščena realizacija, še več. Tako Parma iz wagnerjanskega glasbenega stavka prevzema sekvenčno nizanje, ki pa harmonsko ni izpeljano vedno tako gladko kot pri bayreuthskem mojstru. Najbolj tipičen primer najdemo že v predigri, kjer skladatelj naniza sekvence s preprostimi vzporednimi tonalnimi preskoki v zaporedju E-dur, D-dur, C-dur, B-dur:

The image shows a musical score with two staves. The top staff contains a sequence of chords: E major, D major, C major, and B major. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, some beamed together.

Primer 18. Vzporedno sekvenčno nizanje iz predigre.

Problem in bistvo Parmovega *Zlatoroga* sta potemtakem skrita v nesorazmerju, ki se kaže na osi med izredno premišljeno psihološko motivično mrežo in prav šolarsko nemarnim harmonskim zdrsom in površnostim ali še drugače: v razmerju med zelo ambiciozno idejo in bolj popreproščeno realizacijo. Zdi se, da si je Parma v svojem *Zlatorogu* zadal skorja preveč nalog naenkrat. Želel je ustvariti tip opere, ki postopoma prehaja v glasbeno dramo. Tak prestop je upravičil z izbiro mitološke snovi, ki jo je mogoče glasbeno smiselno realizirati s pomočjo tehnike vodilnih motivov, hkrati pa se zdi izbrana snov primerna tudi za privzdignjen nacionalni status opere. Seveda se Parma ob odpiranju takšnih za slovensko operno ustvarjalnost novih oblik ni želel do konca odpovedati tudi »sladkostim« starejših opernih oblik, predvsem tistim iz veristične opere, kar se kaže predvsem v bolj zaprtem oblikovanju nekaterih pevskih točk in poudarjeni melodični emfazi.

Vendar bi zglede za takšno vmesno pozicijo med zelo širokopoteznim načrtom in ne do kraja prečiščenim rezultatom zlahka našli tudi med velikani evropske opere. Podoben primer nam predstavlja C. Dahlhaus ob preučevanju »velike romantične opere« *Euryanthe* Carla Marie von Webra, ki si je podobno kot Parma zadal precej težko pionirsko nalogo. Kot izdaja že zvrstna oznaka je želel ustvariti opero v nemškem jeziku, ki bi se oblikovno naslonila na dosežke pariške velike opere, njena snov pa bi bila »romantična«. Če je Weber problem nacionalnega izvrstno razrešil v svoji operi *Čarostrelec*, ki jo je naslonil na francoski model zvrsti *opéra comique*, pa se je opera *Euryanthe* razletela ob poizkusu združevanja treh praktično nezdružljivih opernih zvrsti – nacionalne, velike in romantične – izmed katerih se vsaka veže na svoj element opere kot sestavljene umetnine (nacionalna opera na jezik in družbeni kontekst, velika opera na kompozicijsko tehniko in romantična opera na snov). Pa vendar ne gre prezreti dejstva, da je bil Weber v svojem poizkusu prvi in da je tako odprl »prostor« sledečim skladateljem, ki so podobne probleme lahko razrešili bolje.

Na podoben način lahko ocenimo tudi Parmovo opero *Zlatorog*. Skladatelj je v njej skušal zadostiti ideji nacionalne opere, tehniki glasbene drame in mitološki snovi, obenem pa si ni odpovedal še oblikam veristične opere in celo obsežnemu baletu, ukrojenem po modelu pariške velike opere. Glede na to, da je bil takšen zalogaj zares velik in ambiciozen, je mogoče zatisniti oči pred kakšno skladateljevo nerodnostjo in nedoslednostjo ter se navduševati nad zares premišljeno izpeljano mrežo vodilnih motivov. Operi *Zlatorog* gotovo pripada prav posebna zgodovinska vloga v zgodovini slovenske operne ustvarjalnosti: če ne drugače je treba Parmo jasno umestiti med tiste operne zanesenjake, ki so omogočili velik kvalitativni preskok, ki so ga v naslednjih letih, sicer že iz sodobnejših izhodišč, v slovensko opero prinesli R. Savin, S. Osterc, M. Kogoj in M. Bravničar. Parma je šel pri izbiri snovi in oblikovalnih postopkov (vsaj načelna odpoved točkam, delo z vodilnimi motivi) znotraj konetska slovenske opere precej »daleč«, pa vendar je v resnici ostal nekje »vmes«: med »ostanki« tradicionalne opere serie in »okusom« po glasbeni drami.

SUMMARY

Parma's last opera *Goldenhorn* occupies a special place in the composer's oeuvre as well as in the history of the Slovenian opera. Parma wanted to write a great Slovenian national opera and for that

purpose he chose the mythological subject and form of a music drama, which was at that time practised by most important European operatic composers, but was totally new in the Slovenian context. In his realisation Parma stayed stretched between older and new form. Therefore, in

Goldenhorn there can be found different influences reaching from belcanto operas and music dramas of Italian verismo to the influences from operetta, folk music, grand opera and Wagner's music drama. Parma gave up the form of operatic numbers in favour of through-composed music drama, but one can easily discern typical 'numbers', such as Janez's toast, two love duets

and choirs with *couleur locale* as well as Jerica's song. More advanced is Jaka's monologue from the Prologue, built up from different fragments and leitmotivic allusions. In his use of leitmotifs Parma is not so strict and precise as Wagner, but he builds a strong psychological net of motivic interrelations so that such a motivic net can be interpreted in terms of Greimas' semiotic square.