



Katarina Šter

Muzikološki inštitut, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti  
 Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

# Kdo je *Begunka pri zibeli*? Nekaj misli ob Lajovčevem samospevu

## Who is *The Refugee by the Cradle*? Some Thoughts about the Song by Anton Lajovic

Prejeto: 24. oktober 2017  
 Sprejeto: 11. december 2017

Received: 24th October 2017  
 Accepted: 11th December 2017

**Ključne besede:** Anton Lajovic, Oton Župančič, *Begunka pri zibeli*, samospev, prva svetovna vojna

**Keywords:** Anton Lajovic, Oton Župančič, *Begunka pri zibeli* [*The Refugee by the Cradle*], song, the First World War

### IZVLEČEK

Razprava odpira nekatera nova vprašanja o *Begunki pri zibeli*, enem najboljših in najbolj znanih samospevov Antona Lajovca, ter o njegovi povezavi z zgodovinskim dogajanjem med prvo svetovno vojno. Pri tem se še posebej opira na besedilo Otona Župančiča in na njegove pesemske aluzije na milostno podobo Marije s Svete gore pri Gorici, ki je bila prav tako deležna usode beguncev.

### ABSTRACT

The present article opens some new questions about *Begunka pri zibeli* [*The Refugee by the Cradle*], one of Anton Lajovic's best and most expressive songs for voice and piano, which was also connected with the historical events by the Soča/Isonzo front in the First World War. Special attention is given to the original literary text by Oton Župančič. His allusions to the painting of the Virgin Mary from the place of pilgrimage Sveta gora near Gorica/Gorizia, which also shared the refugee's fate, could bring new insights into the identity of the "refugee by the cradle".

## Anton Lajovic in njegovi samospevi

Anton Lajovic<sup>1</sup> je po študiju glasbe in prava na Dunaju kot mlad skladatelj z izoblikovanim umetniškim pogledom odločno nastopil v Ljubljani in predvsem tu ustvarjalno deloval do druge svetovne vojne. Vseskozi je bil dejaven tudi v pravniškem poklicu v različnih krajih. Kot sodnik je do leta 1945 služboval pretežno v Ljubljani.

V slovensko glasbeno življenje je stopil »brez obotavljanja in brez boječih poskusov kakor na en mah«. <sup>2</sup> S svojim pravniškim in umetniškim znanjem je organiziral delovanje ljubljanske Glasbene matice in preko nje vplival na celotno slovensko glasbeno kulturo; stremel je za tem, da bi se slovenska glasba dvignila na evropsko raven, obenem pa ohranila svoje nacionalno bistvo. Prizadeval si je za slovenizacijo ljubljanske, do konca 1. svetovne vojne nemško usmerjene Filharmonične družbe. V *Ljubljanskem zvonu* je objavljajl ostre, objektivne, a obenem konstruktivne kritike ter skupaj s Krekom in Adamičem postal eden od treh »stebrov kritiškega mišljenja« glasbene revije *Novi akordi*. <sup>3</sup> V zadnjih desetletjih svojega življenja se je v svojih člankih intenzivno ukvarjal s sociološko- in filozofsko-glasbenimi vprašanji, s problemi nacionalnega v glasbi in s kulturno politiko.

Kot skladatelj je Lajovic s sodobno umetniško in slogovno naravnostjo odločilno pripomogel, da je slovenska glasba premagala čitalniško miselnost. Že v prvih zvezkih *Novih akordov* je »presegel ustvarjalno moč vseh drugih objavljenih skladateljev«. <sup>4</sup> Izhajal je zlasti iz glasbe nemške pozne in nove romantike (Brahms, Wolf, Mahler, deloma Wagner in R. Strauss), <sup>5</sup> izoblikoval pa je značilen slog, ki ima veliko impresionističnih primesi in čustvenosti, značilne za slovensko ljudsko glasbo; Dragotin Cvetko ga je označil za »poznega romantika z rahlim pogledom naprej«. <sup>6</sup> Ker Lajovčevo preživetje ni bilo odvisno od glasbe, je lahko komponiral zgolj iz notranjega nagnjenja in navdiha. Orkestralna glasba njegovemu liričnemu značaju ni bila tako blizu, čeprav je prispeval tudi k razvoju slovenske instrumentalne glasbe, <sup>7</sup> velja pa za izjemno pomembnega

Članek je nastal v okviru nacionalnega raziskovalnega programa Raziskave slovenske glasbene preteklosti (P6-0004, 2015–2020), ki ga financira ARRS. – Za idejo, spodbudo in pomoč pri pridobivanju gradiva iz NUK se zahvaljujem Alenki Bagarič iz Glasbene zbirke NUK, za lekturo angleških delov besedila pa Elaine Hild.

1 Za kratek oris Lajovčevega življenja in delovanja gl. Dragotin Cvetko in Andrej Rijavec, »Lajovic, Anton«, v: *Enciklopedija Slovenije* 6 – *Krek–Marij* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992), 92–93; Stanko Premrl, »Lajovic, Anton«, v: *Slovenski biografski leksikon* 1 – *A–L* (Ljubljana: Zadrudna gospodarska banka, 1925–1932), 607. – Širši oris Lajovčevega življenja in tako skladateljskega kakor širšega glasbenega delovanja predstavljata monografiji Dragotina Cvetka *Anton Lajovic* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1987) in *Glasbeni svet Antona Lajovca* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1985) ter monografija Lucijana Škerjanca *Anton Lajovic: Ob skladateljevi osemdesetletnici* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1958). Pričujoča razprava podatke povzema iz teh del.

2 Marijan Lipovšek, »Ob 60letnici skladatelja Antona Lajovca«, *Ljubljanski zvon* 59, št. 1 (1939): 42–44: 42.

3 Zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo *Novi akordi* je izhajal med letoma 1901 in 1914. – Prim. Simona Moličnik, *Novi akordi* (Ljubljana: Slovenska matica in Slovensko muzikološko društvo, 2006), 74 in 113.

4 Prav tam, 57.

5 Izidor Cankar, *Obiski* (Ljubljana: Nova založba, 1920), 104.

6 Cvetko, *Anton Lajovic*, 123.

7 Kasnejša generacija muzikologov ga je opredelila kot pretežno vokalnega skladatelja. Toda njegovi sodobniki so pogosto omenjali, kako zelo orkestralna in instrumentalna je zanje Lajovčeva glasba, kar pomeni, da je morala biti za njihovo sodobno doživljanje bistveno drugačna kakor glasba, ki so jo poznali. Dragotin Cvetko tako navaja dve značilni opredelitvi iz Lajovčevega zgodnjega ustvarjalnega obdobja. V prvi je Vladimir Foerster v *Novih akordih* leta 1905 ob *Pesmi deklince* in *Pesmi mlade čarovnice* zapisal, da Lajovic »misli in koncipira orkestralno«. Druga opredelitev izhaja iz poročila o koncertu iz leta 1912 (na njem je bila izvedena tudi *Gozdna samota*), ob katerem je Pavel Kozina med drugim zapisal: »Lajovic ne da nikdar glasu prednosti pred orkestrom, temveč ga smatra vedno kot le tolmača orkestra«. Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 43 in 47.

skladatelja zborov in samospevov.<sup>8</sup> Zborovske skladbe – napisal jih je triindvajset – je večinoma pisal na besedila Otona Župančiča in Dragutina Domjaniča, za zbor pa je prirejal tudi ljudske pesmi.

Dobro polovico Lajovčevega opusa predstavljajo samospevi, ki jih je napisal ok. štirideset.<sup>9</sup> Besedila zanje je skladatelj skrbno izbiral in tako se je v njegov repertoar uvrstila le izbrana skupina pesnikov; od slovenskih je v samospevih uglasbil pet Župančičevih besedil, po dve pesmi Vide Jerajeve in Dragutina Domjaniča, po enkrat Josipa Murna, Frana Levstika, Alojza Gradnika, Cvetka Golarja in Dragotina Ketteja. Od tujih pesnikov je na privilegiranem mestu Koljcov (pet samospevov in trije due-ti), sledijo mu Li-Taipo, Verlaine in Burns s po tremi pesmimi, dve pesmi Falkeja ter po ena pesem Puškina, Majkova in Bierbauma, ki je tudi avtor besedil treh Lajovčevih tercetov.<sup>10</sup>

V samospevih se je Lajovic najbolj otrešel tujih vplivov in našel svoj individualni glasbeni jezik, ki mu je ostal zvest v vseh zvrsteh ustvarjanja.<sup>11</sup> Vidni slovenski muzikologi so izpostavili nekaj bistvenih značilnosti njegovega ustvarjanja v tej zvrsti.<sup>12</sup> Njegovi samospevi so oblikovno preprosti, a dovršeni, največkrat pisani v tro-, včasih tudi v dvo- ali enodelni pesemski obliki, katere se je posluževal tudi v svojih daljših orkestrskih skladbah. Tretji del v tej obliki je običajno rahlo spremenjena različica prvega, srednji del pa je ponavadi kontrasten. Kljub navidezni preprostosti oblike je Lajovic s pretanjenim posluhom za besedilo vsakemu samospevu vlil poseben izpovedni izraz, predvsem s pomočjo spevnih, široko razpetih in večinoma diatoničnih, občasno pa tudi kromatičnih melodičnih linij. Melodične intervale je izbiral glede na besedilo in poudarke posameznih besed. Pogosto – ne pa vedno – je že v začetnih delih predstavljen celotni glasovni obseg melodije, ki jo nato vsak del dopolnjuje ali variira.<sup>13</sup> Metrum samospevov je preprost, ponavadi tro- ali dvodoben, in se skozi skladbo običajno ne spreminja, ritem pa vedno izhaja iz besednega naglasa – iz péte besede oz. melodike slovenske govornice. Skladatelj se zelo rad poslužuje ponavljajočih se ritmičnih obrazcev, kakršen je npr. obrazec punktirane osminke s šestnajstinko, ki jima sledi četrtnika, kar naj bi izhajalo iz ritma naglasov slovenske besede.<sup>14</sup>

8 Za seznam tiskanih in javno izvedenih Lajovčevih skladb gl. Škerjanc, *Anton Lajovic*, 95–104.

9 Značilno je, da je Lajovic samospev *Serenada*, napisan na besedilo Otona Župančiča, leta 1900 – na začetku svojega ustvarjanja – sam označil kot op. 1, št. 1. Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 21.

10 O številu posameznih uglasbitev govori Monika Kartin - Duh, ki sicer navaja, naj bi Lajovic uglasbil šest samospevov na besedila Koljcov. (Večina ostalih avtorjev jih navaja le pet.) Prim. Monika Kartin - Duh, »Nekatere značilnosti samospevov Antona Lajovca«, *Muzikološki zbornik* 15 (1979): 71–77. – Gl. tudi Lucijan Marija Škerjanc, *Lajovčeva čitanka* (Ljubljana: Glasbena matica, 1938), XVII.

11 Značilno je, da je bil Lajovic v času nastanka Cankarjevih *Obiskov* – leta 1919, le malo po nastanku *Begunke pri zibeli* – pri ocenjevanju skladateljev, ki so vplivali nanj ali nanj naredili velik vtis (to so bili predvsem skladatelji nemškega govornega prostora), zelo pozoren na melodično oblikovanje teh skladateljev in je pogosto omenjal njihove samospeve. Prim. Cankar, *Obiski*, 104–105.

12 O glasbenih značilnostih Lajovčevih samospevov so pisali Manica Špendal, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva* (Maribor: Založba Obzorja, 1981), 97–112; Škerjanc, *Anton Lajovic*, 62–71; Kartin - Duh, »Nekatere značilnosti samospevov«; Cvetko, *Anton Lajovic in Glasbeni svet Antona Lajovca*. – Pričujoča razprava povzema njihove bistvene ugotovitve, res pa je, da so številni avtorji ta spoznanja med seboj povzemali ali zelo podobno ubesedili.

13 Škerjanc, *Anton Lajovic*, 65.

14 Gl. Kartin - Duh, »Nekatere značilnosti samospevov«, 76. O značilnih ritmičnih obrazcih v Lajovčevih samospevih piše tudi Škerjanc, *Anton Lajovic*, 64.

Lajovic je izrazito homofon skladatelj.<sup>15</sup> Melodijo, temelj njegovega ustvarjanja, dopolnjuje barvita harmonija, ki sama na sebi ni nosilec posebnih glasbenih idej, temveč predvsem sredstvo za poglobitev izraza. Kontrapunkt kot metoda dela ostaja v ozadju in tudi instrumentacija v orkestrskih skladbah ne poudarja posebej posameznih barv. Klavirska spremljava v samospevih je prav tako neločljivo povezana s solistično melodijo in je le izjemoma samostojna, pa še takrat ponavadi slika določeno razpoloženje, o katerem pripoveduje besedilo.<sup>16</sup> Lajovic v spremljavi rad uporablja razložene akorde na različne načine, klavirska spremljava se občasno pojavi tudi v višjih legah. Velikokrat je ritmično izredno izrazita in lasten pulz ohranja skozi celo skladbo, za razliko od melodične linije pa je tudi kromatično bogatejša.

Lajovčevi samospievi in dueti iz prvega desetletja 20. stoletja sodijo med najpomembnejša in najbolj priljubljena tovrstna dela v slovenski glasbi, obenem pa jih odlikujejo vse kvalitete sočasnega evropskega samospieva, čeprav med sodobniki niso bili vsi enako dobro sprejeti. Značilen je zapis o duetih na besedila Koljčova iz *Novih akordov*, v katerem je neki C. G. (morda Cvetko Golar) leta 1904 zapisal, da je Lajovčeva glasba v njih »globoka in iskrena, toplih barv in živih akordov« in da je Lajovic »komponist in pesnik zaeno«, vendar so njegove skladbe »dostopne našemu duhu šele tedaj, ako jih slišimo večkrat.«<sup>17</sup> Njihova zahtevnost morda pojasnjuje, zakaj med poslušalci niso bile vse tako priljubljene.

Po prvi svetovni vojni se je Lajovic začel vse bolj ozirati proti vzhodnim, slovanskim kulturam in poudarjal povezavo slovenske glasbe s širšo slovansko. Grajal je koncerte, ki slovenskega občinstva niso seznanjali z novimi deli slovanske glasbe.<sup>18</sup> Ko je začela izhajati revija *Nova muzika* (leta 1928), v kateri je že v prvem letniku objavil samospiev *Begunka pri zibeli*, je poudaril, da je vsebina slovenske nove glasbe v njenem tipičnem slovanskem jedru. Bolj ko to slovansko jedro lahko občutimo, bolj se »nujno približamo krvno in duhovno sorodnim glasbenim vrelcem slovanskih bratskih narodov«. *Nova muzika* naj prinaša »izrazito orijentacijo proti vzhodu.«<sup>19</sup> Takšna orientacija naj bi bila dobrodošla zato, ker bi moral biti vpliv drugih kultur na slovansko uravnovešen, Slovenci pa so bili prej pod prevelikim pritiskom nemške kulture, zaradi česar bi bilo potrebno spodbujati dotok slovanskih kultur.<sup>20</sup>

Zaradi njegove glasbe in slovanofilskih misli so Lajovca skoraj vsi, ki so ga poznali ali preučevali njegovo glasbo, označevali za značilnega slovenskega narodnega skladatelja.<sup>21</sup> Po Rijavčevem mnenju se mu je »posrečilo zajeti osnovne značilnosti naše muzikalne psihe in jo podati v vernem odrazu svojih skladb bolj, kot jo morejo raziskovanja, kajti kot intuitivni skladatelj našega naroda je znal strniti v svoji glasbeni govorici vse one elemente, ki označujejo bistvo naše temeljne muzikalnosti in odražajo njene

15 Sam pravi: »Moj ideal je bil, v takih pesmih prinesiti lepo vzbočeno melodično linijo v pevskem glasu, v klavirju pa rahel in stvariti ter ubranosti primeren in značilen način spremljevanja.« Cankar, *Obiški*, 105.

16 Gl. Spendal, *Razvoj in značilnosti*, 102–103; Škerjanc, *Anton Lajovic*, 66–70.

17 Navedeno po Cvetko, *Anton Lajovic*, 105–106.

18 Prav tam, 152.

19 Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, fascikel *Anton Lajovic*, mapa »Kronika: Časopisni izrezki«.

20 Cvetko, *Anton Lajovic*, 183.

21 Le Krek je Lajovca štel med kozmopolitsko usmerjene skladatelje, s tem pa postavil teorijo njegove »slovenskosti« pod vprašaj. Prim. Cvetko, *Anton Lajovic*, 110–111.

karakteristike v luči prečiščene umetnosti.«<sup>22</sup> Špendalova govori o Lajovčevem »samosvojem, s slovensko čustvenostjo pretkanem izrazu.«<sup>23</sup> Škerjanc je Lajovcu pripisal zasluge za povezavo umetne glasbe z ljudskim čustvovanjem, za »odkrivanje samoraslih muzikalnih prvin našega ljudskega glasbenega udejstvovanja, [...] čigar svojskosti je skušal doumeti in jih tudi izkoristiti za našo umetno glasbo.«<sup>24</sup>

Tako Lajovic kakor vsi, ki so njega in njegovo glasbo poskušali opredeljevati, so nujno izhajali iz svojega časa in okolja. Ideje nacionalizma, ki so bile v nekem času in prostoru pomembne in zaželenе ter so jim bile podvržene tudi druge ideje, v nekem drugem kontekstu nimajo več tolikšnega pomena, in tako z večje časovne distance pojave Lajovčevega časa lahko presojamo tudi nekoliko drugače,<sup>25</sup> ne da bi pri tem izgubili izpred oči tisto, kar je bilo pomembno za skladatelja samega.

## Anton Lajovic in Oton Župančič

S pesnikom številnih besedil svojih uglasbitev Otonom Župančičem,<sup>26</sup> ki je bil Lajovčev vrstnik, je skladatelja povezovalo trdno prijateljstvo. Verjetno sta se spoznala v ljubljanski gimnaziji,<sup>27</sup> z njim pa se je posebej tesno povezal v študijskih letih na Dunaju.<sup>28</sup> Župančič, ki je skladatelja nazival z »dragi Tone«, »dragi Antone« ali »dragi« (obratno ga je Lajovic nazival z »dragi Otone« ali »dragi«), je bil leta 1914 tudi skladateljeva poročna priča. Iz časa med letoma 1902 in 1909 je ohranjeno tudi nekaj njune korespondence.<sup>29</sup> V njej je Župančič le redko govoril o glasbi; predvsem je pisal o svojem gmotnem stanju in težavah, pa tudi o likovni in besedni umetnosti. S svojimi umetniškimi nazori je nedvomno vplival na skladatelja. Več o glasbi izvemo v pismih z Lajovčeve strani. Čeprav njuno prijateljstvo ni vedno teklo le po gladkih poteh, sta bila skladatelj in pesnik iskrena in zaupna prijatelja in sta med seboj razpravljala tudi o temah, za katere sicer nista našla drugih sogovornikov.<sup>30</sup> Lajovic je dobro poznal tudi širšo Župančičevo družino oz. njegove starše, ki jih je pogosto obiskoval in jih zelo cenil (predvsem dobrosrčno pesnikovo mater). Ko so se ti v času prve svetovne vojne prebijali skozi težke gmotne razmere, jim je anonimno poslal sto kilogramov zelja in krompirja, pri čemer je bila dobrotnikova identiteta razkrita šele kasneje.<sup>31</sup> Čeprav korespondence iz vojnega

22 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979), 140.

23 Špendal, *Razvoj in značilnosti*, 98.

24 Prim. Škerjanc, *Anton Lajovic*, 90–91. – Škerjanc govori o Lajovčevi »slovenskosti« tudi na drugih mestih, vendar je nikoli konkretno ne opredeli. Zanj je popolnoma abstraktna, nepristopna analizam in besedi, kljub temu pa se »občutljivemu poslušalcu predstavi kot tipična in samo v tem narodu možna emanacija specialno v glasbi zapopadnega duha«. Škerjanc, *Anton Lajovic*, 35–36.

25 Pronicljivo nam podoba Antona Lajovca in njegovega ustvarjanja ter časa in okolja, v katerem je deloval, predstavi Aleš Nagode, »Anton Lajovic: Samospevi«, spremna beseda zgoščenke *Anton Lajovic: Samospevi / Songs*, v izvedbi Pie Brodnik in Charlesa Spencerja (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2016), 2–16.

26 Gl. npr. Joža Mahnič, »Župančič, Oton, akademik (1878–1949)«, v *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013).

27 Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 30.

28 Cvetko, *Anton Lajovic*, 10.

29 Prav tam, 10–24. – Za kasnejši čas se pisma niso ohranila. Zahvaljujem se Klemenu Grabnarju z ZRC SAZU, ker je ponovno preveril te podatke v mapi *Anton Lajovic* v Glasbeni zbirki NUK.

30 Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 33 in 39.

31 Evgen Lovšin, »Župančičevi v Ljubljani«, *Jezik in slojstvo* 15, št. 2 (1969): 35–45: 43. – Za namig o članku se zahvaljujem Alenki Bagarič iz Glasbene zbirke NUK.

časa ni in »dokazi« obstajajo samo za umetniško sodelovanje, ta dogodek kaže na nadaljevanje prijateljstva med Župančičem in Lajovcem v času vojne. Obenem stike med njima dokazuje fotografija iz leta 1915, ki jo omenja Dragotin Cvetko.<sup>32</sup>

Medsebojno umetniško razumevanje ni ostalo samo na ravni izmenjave idej in misli v pismih. Oton Župančič je pesnik, katerega besedila (in veliko število prevodov) je Lajovic največkrat uglasbil v svojih samospelih in zborih<sup>33</sup> in ga je med slovenskimi pesniki tudi najbolj cenil.<sup>34</sup> Ta povezava bi nedvomno zahtevala poglobljeno posebno študijo, v kateri bi bilo potrebno izpostaviti, na kakšen način je Župančič kot pesnik nagovoril Lajovca kot skladatelja. Res je, da je bil Župančič pesnik »z izrednim, naravnost glasbenim poslušom za zvočnost pesniškega jezika«,<sup>35</sup> kar je skladatelja nedvomno pritegnilo. Vsekakor je Lajovic vedno izbiral kvalitetna besedila,<sup>36</sup> ki so morala po Cvetkovih besedah »ustrezati njegovemu elegično navdahnjenemu sentimentu«, po drugi strani pa so ga pritegnili tudi igrivi, duhovito razposajeni teksti.<sup>37</sup> V nadaljevanju se bo ta razprava omejila le na tiste vsebinske in pesniške elemente, ki so skladatelja domnevno nagovorili pri uglasbitvi *Begunke pri zibeli*, po mnenju slovenskega glasbenega zgodovinarja enega najboljših Lajovčevih samospelov.

## Župančičeva »Begunka pri zibeli«

Prva svetovna vojna je bila za Slovence zelo pomembna v številnih pogledih,<sup>38</sup> saj je za vedno preobrazila velik del slovenskega ozemlja in spremenila podobo slovenskega prebivalstva. Na tem mestu ni prostora za širšo obravnavo zgodovinskih dogodkov, zato mora zadostovati več kot skop povzetek dogodkov, pomembnih za nastanek Župančičeve pesmi in Lajovčevega samospela. Soška fronta, ki se je odprla kmalu po začetku vojne, ob italijanski vojni napovedi nekdanji zaveznici Avstro-Ogrski 23. maja 1915, ni bila pomembna samo kot bojna linija, kjer se je odvilo enajst ofenziv italijanske in ena ofenziva avstro-ogrsko vojske.<sup>39</sup> Ne glede na nadaljnjo usodo tega ozemlja po londonskem sporazumu in rapalski pogodbi je bila soška fronta z vsemi svojimi posledicami nepojmljiva katastrofa z ozirom na človeške žrtve, gospodarstvo in tudi ekologijo ozemlja ob Soči.

32 Cvetko, *Anton Lajovic*, 207.

33 Gl. zgoraj, pa tudi npr. »Imenik pesnikov in prevajalcev Lajovčevih skladb« v Škerjanc, *Anton Lajovic*, 111.

34 Cvetko, *Anton Lajovic*, 99.

35 Boris A. Novak, *Oblika, ljuubezen jezika: Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (Maribor: Obzorja, 1995), 78.

36 Besedilnih predlog se je Lajovic običajno zelo zvesto držal in jih obravnaval kot samostojne umetnine. Zgovoren je dogodek, ki ga omenja Dragotin Cvetko. Ko so na koncertu Gasbene matice 10. maja 1911 v *Serenadi* spremenili pasus izvirnega Župančičevega besedila, je bil ogorčen nad »nekulturnim stališčem nasproti moderni umetnini«. Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 22. – Njegov odnos do besedila je razviden tudi iz kritičnih besedil. V primeru Parmovega *Povodnega moža* se je Lajovic spraševal, ali glasbeni izraz in ubranost odgovarjata Prešernovi baladi in ali je izražanje individualno in zanimivo (Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 53). Očitno je bil glasbeni izraz, ki naj bi bil ustrezen izrazu besedne umetnine, med najbolj odločilnimi kriteriji za ocenjevanje vokalnih glasbenih del.

37 Cvetko, *Anton Lajovic*, 230.

38 Gl. Petra Svoljšak, »Prva svetovna vojna in Slovenci: 1994–2014«, *Prispevki za novejšo zgodovino* 55, št. 2 (2015): 143–171. Članek, ki predstavlja slovensko zgodovinarstvo o prvi svetovni vojni iz obdobja med letoma 1994 in 2014, je nadaljevanje komentirane bibliografije, ki je zajela obdobje med letoma 1918 in 1993. Za poljuden povzetek gl. Božo Repe, »Slovenija: Rojstvo naroda«, *Mladina – Posebna številka: Prva svetovna vojna 1914–2014* (april 2014): 1–11.

39 Poljuden pregled najdemo pri Petri Svoljšak, »Soška fronta: Na krvavih poljanah«, *Mladina – Posebna številka: Prva svetovna vojna 1914–2014* (april 2014): 12–21.

Z odprtjem soške fronte so avstroogrške oblasti hitro izpraznile zaledje in številni ljudje so morali takorekoč v nekaj urah oditi z vsem, kar so mogli odnesti s seboj, ter so čez noč izgubili svoje domove. Dinamika izseljevanja je odražala dinamiko bojev na fronti.<sup>40</sup> Večji valovi beguncev so bili ob italijanski napovedi vojne Avstro-Ogrski (23. maja 1915, največji val), ob italijanski zasedbi Gorice (14. avgusta 1916),<sup>41</sup> pred začetkom 12. soške ofenzive (24. oktobra 1917) ter po italijanskih uspehih na Banjski planoti (med 17. avgustom in 15. septembrom 1917). Po prvem valu beguncev je Deželni odbor za Goriško in Gradiško junija 1915 ustanovil Pomožni odbor za begunce z juga in Informativno pisarno za begunce, kjer so bili tudi slovenski predstavniki. Za begunce na Kranjskem je skrbela predvsem Posredovalnica za goriške begunce, ki sta jo ustanovila Janez Evangelist Krek in Matko Laginja; na pobudo Posredovalnice je na Kranjskem, Štajerskem in Koroškem ostalo ok. 50.000 beguncev, ki so imeli gmotne možnosti za preživetje. Posredovalnica jim je priskrbela delo, posebna skrb pa je bila namenjena izobraževanju begunske mladine. Ostali begunci so morali v begunska taborišča (Strnišče pri Ptujju in taborišča v tujini, npr. Bruck na Litvi). Del slovenskega prebivalstva pa so po različnih italijanskih mestih izselili tudi Italijani, ki so obenem internirali intelektualce, duhovnike in potencialne avstroogrške vojake. Po koncu vojne so se begunci do leta 1922 vrnili na porušene domove.

Oton Župančič je – sicer »od zunaj«, ne na podlagi lastne izkušnje, a vendarle vsekozi pozorno – spremljal usodo goriških beguncev, ki so v tistem času začeli prihajati tudi v Ljubljano. V *Ljubljanskem zvonu* je februarja 1917 objavil pesem »Goriškim izgnancem«.<sup>42</sup> Z njo je hotel dati moralno spodbudo primorskim izgnancem in celemu narodu z zagotovilom, da je sam Bog udaril pečat na zlati sen o slovenskem rodu, da so morda trenutno »izgnanci«, a obenem tudi »izbranci«, ki jim je dom izbral Bog.<sup>43</sup> V prvi vrsti izpostavi Marijo, ki tu na nek način postane simbol oz. predstavnica slovenskega naroda. To ni katerakoli Marija, temveč Marija s Svete gore pri Gorici, znanega romarskega središča, ki je bilo dom Marijine milostne podobe (»Marija z milostnim pogledom«, h kateri vre »ljudstev gneča«). V pesmi so uporabljeni značilni toponimi (Brda, Soča), pesnik pa našteva tudi sredozemsko rastlinje goriškega oz. primorskega predela (trta, oljka, breskev, rožmarin). Večino istih izrazov srečamo tudi v pesmi »Begunka pri zibeli«, ki jo je Župančič v *Ljubljanskem zvonu* objavil oktobra 1917.<sup>44</sup> Ta pesem je bolj intimna kakor »Goriškim izgnancem«: pesnikov nagovor »bratom« se umakne prvoosebni pripovedi matere z otrokom oz. njenemu dialogu z Marijo.<sup>45</sup>

40 Prav tam, 21. Gl. tudi Petra Svovljšak, »Smo ko brez gnezda plašne ptice« (Alojz Gradnik, Molitev beguncev): Slovenski begunci v Italiji in Avstro-Ogrski, v: *Soška fronta 1915–1917: Kultura spominjanja*, ur. Vincenc Rajšp (Dunaj/Wien: Slovenski znanstveni inštitut, 2010), 89–104, predvsem 91–94.

41 O beguncih iz Gorice gl. Petra Svovljšak, »Gorica: Prekletost in sveto mesto med dvema ognjema«, *Kronika* 60, št. 1 (2012): 79–94.

42 Oton Župančič, »Goriškim izgnancem«, *Ljubljanski zvon* 37, št. 2 (februar 1917): 89–90. – Pesnik je imel v mislih verjetno ljudi s širšega goriškega območja. Glej še Oton Župančič, *Zbrano delo* 3, ur. Dušan Pirjevec (Ljubljana: DZS, 1959), 31–31.

43 Irena Novak-Popov, »Vesolje v kaplji rose: Prispevek k pomenski analizi Župančičeve zbirke V zarje Vidove«, *Slavistična revija* 36, št. 4 (1988): 419–426: 421. – Kakor pove opomba ob koncu pesmi, je bila pričujoča pesem namenjena za *Begunski koledar*, ki pa iz neznanih razlogov ni izšel (predvidoma za leto 1918, saj je koledar za 1917 izšel). Župančič, »Goriškim izgnancem«, 90.

44 Oton Župančič, »Begunka pri zibeli«, *Ljubljanski zvon* 37, št. 10 (oktober 1917): 542. – Novak-Popov sicer navaja, da sta pesmi »Goriškim izgnancem« in »Begunka pri zibeli« iz leta 1916. Novak-Popov, »Vesolje v kaplji rose«, 423. Gl. tudi Župančič, *Zbrano delo*, 29–30.

45 Motivika begunskih mater z otroki je Župančiča verjetno nagovorila tudi zato, ker si je nedolgo pred tem družino ustvaril tudi sam (iz tega časa je tudi njegova najbolj znana pesniška zbirka za otroke, *Ciciban*) in je usodo svoje družine morda nehoti primerjal z usodo begunskih družin. Prim. Lovšin, »Župančičevi v Ljubljani«, 43.



V *Ljubljanskem zvonu* je bila pesem »Begunka pri zibeli« objavljena v sledeči obliki (ohranjen je tudi izvirni pravopis):

*Jezušček med trtami,  
Jezušček pod oljkami,  
ziblje ga Marija . . .  
zlata pala je stezà  
preko polja ravnega,  
dete, pojva k njima.*

*Kdo sva tujca in odkod?  
K Jezusu na božjo pot  
greva spreko Soče,  
in k Mariji greva, z Brd  
izpod oljk in izmed trt  
romarja brez kočè.*

*K meni, k meni romarja!  
Kar iskala, sta našlà:  
Jezusa, Marijo,  
v Bellehemu sredi trt,  
sredi oljk kot sredi Brd  
tiho domačijo.*

*K meni, k meni romarja!  
Kar iskala, sta našlà:  
bomo skup živeli,  
bova skupaj sanjali,  
zibelke poganjali,  
si o domu peli . . .*

*Mati božja objema me,  
Jezušček prižema te –  
joj, saj smo si znanci:  
midva z Brd, in onadva  
s Svete gore sta doma,  
z doma vsi pregnanci . . .*

Pesem ima pet kitic, od katerih ima vsaka po šest verzov. Vsaka kitica ima enako strukturo: po dva verza v vsaki sta povezana z rimo ali asonanco (prvi in drugi, tretji in šesti, četrti in peti: aabccb, eefggf itd.); značilno je, da zaradi močnega ritma celotnih kitic celo izgleda kot asonanca. Oba para verzov z zaporedno rimo (tj. prvi in drugi ter četrti in peti v vsaki kitici) imata po sedem zlogov, tretji in šesti pa po šest. Zdi se, da je







Za čas nastanka samospeva se običajno navaja letnica 1918, saj je tako navedeno v tiskanih izdajah. Vendar rokopisna datacija Lajovčevo ustvarjanje še tesneje naveže na čas izida pesmi v *Ljubljanskem zvonu* ter na dogodke, verjetno povezane z begunci v Ljubljani. Do konca prve svetovne vojne je Lajovic sicer večinoma skladal zunaj Ljubljane (med letoma 1913 in 1918 je tako deloval na okrajnem sodišču v Kranju),<sup>53</sup> zagotovo pa je pozorno spremljal dogajanje. Lajovic sicer ni bil skladatelj, ki bi ustvarjal zaradi družbenega angažmaja – tudi v primerih, kakršna je na zgodovinsko dogajanje vezana Župančičeva »Begunka pri zibeli« (katere umetniška vrednost zaradi tega ni nič manjša), so bili na prvem mestu umetniški vzgibi. Lajovic je bil na splošno mnenja, da mora glasbeno delo zrasti iz umetniške nuje skladatelja, zato je običajno kritiziral dela, pri katerih je slutil, da temu ni tako.<sup>54</sup> A ravno s koncem prve svetovne vojne je napočil čas, ko se je skladatelj vse bolj angažiral glede vprašanj kulturne, socialne in narodnostne problematike.

Dobrih deset let po svojem nastanku je bila tako prav *Begunka pri zibeli* tista, s katero se je želel predstaviti kot (pan)slovanski skladatelj, saj je leta 1928 izšla v tisku v prvem letniku revije *Nova muzika*,<sup>55</sup> ne vemo pa, ali se je Lajovcu panslavistična zdela sama tematika skladbe ali njena glasbena podoba. Samospev je ponovno izšel v zbirki *Dva samospeva* leta 1932 v izdaji Glasbene matice, obenem pa še v *Albumu Nove muzike*. V izdaji SAZU je leta 1952 izšel v okviru cikla *Tri pesmi*, leta 1956 pa v *Albumu samospevov*. Lucijan Marija Škerjanc je *Begunko* priredil tudi za glas in orkester.<sup>56</sup>

Slovenska muzikologija Lajovčevo *Begunko pri zibeli* enotno predstavlja kot vrhunec (ali enega od vrhuncev) ter obenem konec prve in začetek druge faze skladateljevega ustvarjanja.<sup>57</sup> S tem delom naj bi skladatelj »impresionistično obogatil svoj pozno-romantični harmonski stavek in ustvaril enega izmed slovenskih izrazno najmočnejših samospevov«, ki ga »poslej v tej zvrsti z nadaljnjimi samospevi ni presegel«. <sup>58</sup> Zato so se posamezni muzikologi samospevu pogosto posvečali v svojih študijah.

Lucijan M. Škerjanc je *Begunko pri zibeli* opisal kot samospev, ki je bil do tedaj v naši literaturi po svoji kvaliteti povsem nesluteno delo. Ob besedilu, ki je po Škerjančevem mnenju »nekakšna legendarna epopeja našega naroda in njegovega križevega pota«, je skladatelj našel nova izrazna sredstva in izrazu ustrezne kompozicijske prijeme, med katerimi po Škerjančevem mnenju izstopata predvsem pentatonska lestvica, v kateri išče vplive Lajovčevih evropskih skladateljskih sodobnikov in predhodnikov,<sup>59</sup> in iz nje izvirajoča akordika, ki služi dramatičnosti izraza.<sup>60</sup> Kontrast pentatonskim delom predstavljajo diatončni odseki, ki v delo vnašajo domačnost in milino (npr. na mestu »Jezusa, Marijo v Betlehemu sredi trt«), poseben čar pa skladbi dajejo prehodi med pentatoniko in durovsko diationiko. Škerjanc še ocenjuje, da zaključek skladbe (»z doma vsi pregnanci«) »ni povsem v skladu s prejšnjim, legendarnomediativnim tonom

53 Cvetko, *Anton Lajovic*, 118, in *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 12.

54 Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 52 in 72.

55 Anton Lajovic, *Begunka pri zibeli*, *Nova muzika* 1, št. 2 (1928): 1–5.

56 Škerjanc, *Anton Lajovic*, 98.

57 Cvetko, *Anton Lajovic*, 103.

58 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 139.

59 Dragotin Cvetko je menil, da raba pentatonike, na katero je opozoril Škerjanc, ne pomeni nujno vpliva tega ali onega skladatelja, temveč je z njo želel izraziti določeno vzdušje. Cvetko, *Anton Lajovic*, 104.

60 Škerjanc, *Anton Lajovic*, 58.

celotne skladbe«, saj naj bi se domnevno poskušal prilagoditi (nižjemu) glasbenemu nivoju občinstva.<sup>61</sup>

Na dve Škerjančevi analizi (prva je omenjena zgoraj, druga, zgodnejša, pa je iz *Lajovicve čitanke*) se je navezala in ju komentirala Manica Špendal, ki jo je zmotilo, da je Škerjanc predvsem v zgodnejši analizi zaključek skladbe zavrnil kot preveč optimističen in izrazu neustrezen, kar je v kasnejši analizi nekoliko omilil.<sup>62</sup> Sama izpostavi samospev kot delo, ki niha med recitativnim in melodično spevnim karakterjem, učinkuje pa kot zaključena celota in ima močan učinek. Samospev dojema kot tonalen, čeprav je tonalnost zaradi rabe kromatike in celo enharmonike ponekod zabrisana. Izpostavi tudi ostinatni ritem, ki se pojavi že v začetku skladbe. Čeprav je Lajovic v tem samospevu v bistvenih prvinah ostal romantik, tudi Špendalova meni, da je delo obogatil z impresionističnimi elementi.<sup>63</sup>

Monika Kartin - Duh na primeru tega samospeva posebej opozarja na harmonske menjave septakordov in nonakordov z alteracijami, kar je ena od značilnosti Lajovicvih samospevov.<sup>64</sup>

Tudi Aleša Nagode opozarja na uporabo ostinatnega motiva v spremljavi, ki daje skladbi trden oblikovni okvir. Znotraj okvira skladatelj »tesno sledi tonu besedila, od skoraj baladno pripovedne objektivnosti do izrazite, skoraj v smislu ljudskega baroka pretirane čustvenosti.«<sup>65</sup>

Lahko bi rekli, da so različni avtorji na različni način ubesedili podobna spoznanja. Nekoliko izstopa le (kasneje omiljena) Škerjančeva izjava, da zaključek skladbe ni povsem ustrezen, saj je na tem mestu pričakoval nekaj bolj dramatičnega. Kakorkoli, večina avtorjev je opozorila na bogato, mestoma impresionistično harmonijo, izmenjavo bolj deklamativnih oz. pripovednih ter bolj spevnih delov, in ostinatni ritem. Pričujoča razprava se ob velikem številu tovrstnih analiz ne bo spuščala v novo, temveč bo poskušala *Begunko* še bolj navezati na Župančičevo besedilo ter jo razumeti v kontekstu sodobnega dogajanja.

Lajovicov rokopis *Begunke pri zibelki* je Župančičevemu besedilu iz *Ljubljanskega zvo- na* bolj zvest kakor tisk v *Novi muziki* (tako ima npr. besedo »spreko Soče«, ki leta 1928 postane »preko Soče«). Nekaj malenkostnih razlik od Župančičeve pesmi pa je vseeno nastalo že v rokopisu. Nekatera mesta vejic je Lajovic prestavil in tako dobil nekoliko drugače razdeljene stavke. Bolj bistvena je manjša sprememba besedila na dveh mestih. Na prvem mestu je zamenjal besedo »bova [skupaj sanjali, zibelke poganjali]« z »bomo« (lahko da je besedico »bova« enostavno spregledal, saj se v predhodnem Župančičevem verzu pojavi »bomo [skup živeli]«). Ta poseg zaupnejšo dvojino begunk pri zibelkah spremeni v bolj splošno množino (ki je v kontekstu pesmi nekoliko manj logična, saj v njej srečamo le dve materi z otrokoma, slednja pa verjetno ne poganjata zibelki). Druga sprememba je ponovitev ekspresivnega vzklika »k meni [romarja]« četrti kitici; Župančičevo besedilo ima tako v tretji kakor v četrti kitici po dva vzklika, Lajovic pa ima v četrti kar tri, kar naredi Marijino vabilo še bolj izrazno in na neki način tudi bolj urgentno. Tako

61 Prav tam, 59.

62 Špendal, *Razvoj in značilnosti*, 109–110.

63 Prav tam, 110–111.

64 Prim. Kartin - Duh, »Nekatere značilnosti samospevov«, 75.

65 Nagode, »Anton Lajovic«, 15.

rokopis kakor tisk imata pomenljivo cezuro na mestu »midva z Brd in onadva s Svete gore sta doma«, kar je nedvomno močno sredstvo, ki pritegne poslušalčevo pozornost. Na besedi »joj« (pri »joj, saj smo si znanci«) ima rokopis ekspresivno oznako za staccato.

Slika 2: Stran z zaključkom iz rokopisa Lajovčeve Begunka pri zibeli (Glasbena zbirka NUK, mapa Anton Lajovic; z dovoljenjem).

Rokopis ima nekoliko več splošnih in dinamičnih oznak kakor tisk (tako najdemo npr. »vezano, pridušeno, zelo nežno« na besedah »Jezusa, Marijo, v Betlehemu sredi trt«), v nekaj taktih pa je drugačna tudi glasba v klavirski spremljavi. Po drugi strani tisk ob začetku samospjeva prinaša še opombo »sempre legato, v legendaričnem tonu«, pri zadnjem delu pa je navedeno »accelerando« in »Tempo I«. Rokopis v primerjavi s



tiskom razkrije še košček delovnega procesa in pokaže, da je Lajovic spremenil prvotni zaključek in ga dejansko naredil bolj dramatičnega in širokega, kakor je bil sprva zamišljen. Na besedi »[z] doma [vsi pregnanci]«, ki je sicer del akorda izhodiščne tonalitete (As-dur), se je prvi zaključek, v katerem je bil zadnji verz uglasben le enkrat, vzpel do tona »es2«, novi pa frazo podaljša z retorično močnejšo ponovitvijo besedila, ki je tudi glasbeno bolj učinkovita zaradi melodije, ki seže do melodičnega viška skladbe oz. do tona »as2« (glej sliko 2).

Samospev je trodelen: glasba prvega dela se ponovi na koncu, le da je nekoliko razširjena s sklepno kodo. Glasba srednjega dela se trikrat ponovi, prvič je obarvana zelo kromatično, v drugi in tretji ponovitvi pa gre za med seboj skoraj identični in harmonsko bolj umirjeni kitici. Lajovic je glasbenih delih v grobem sledil razporeditvi kitic in dialogu v njih (begunska mati – mati – Marija – Marija –mati), vendar ne povsem. To samospevu daje še dodatno pomensko kompleksnost, saj med seboj sorodne glasbene fraze besedilo komentirajo in interpretirajo na poseben način. Navdih za ritmični in harmonski potek pesmi verjetno izhaja iz neprestanega »pogajanja zibelke«, ki lahko pomeni tako umirjeno zibanje kakor nemirno kromatično dogajanje v ostinatnem ritmu.

Prva kitica, ki v pripovednem tonu uvede idilično sceno Marije pri zibelki in ima oznako »v legendaričnem tonu«, želi biti ljudska, romarska, in nas tako zavede z obljubo distance do siceršnjega dogajanja in vojnih grozot. Posebej idilična je na besedah »ziblje ga Marija«, kjer se harmonsko dogajanje umiri v As-duru in kjer se kot mirni pedalni ton oglasi ton »es2«, motiv zibanja pa je izpostavljen tudi v besedilu in tako neposredno »izda« skladateljev glasbeni motiv. (V rokopisu je nekaj začetnih parov osmink povezanih z lokom.) Zatem se spremljava nekoliko razširi in odpre »zlato stezo« ter nas popelje v odločni in optimistični vzklik »dete, pojava k njima«, ki je pravzaprav prvi neposredni nagovor matere detetu, iz katerega se nam razkrije tudi identiteta in namen pripovedovalke – prejšnje besedilo bi lahko razumeli tudi kot pripovedni uvod. Lajovic pri oblikovanju melodije izrazito sledi ritmu govorenega besedila.

Drugo kitico uvede višji register v klavirju, v njej pa se stopnjuje tudi raba kromatike, ki končno povede do spoznanja, da sta romarja »brez kože« oz. doma (ki je As-dur). Marijino vabilo materi v tretji kitici (»k meni, romarja«) se glasbeno naveže na zaključek prve kitice oz. prvo osebno izpoved matere. Kakor je prej mati vabila dete na božjo pot, zdaj oba romarja vabi k sebi božja mati Marija; melodična fraza, ki je prej opisovala zbežanost romarjev (»kdo sva tujca«), pa je z Marijine strani zdaj uporabljena kot zagotovilo, da sta našla svoj cilj (»kar iskala, sta našla«). Melodični del »k Jezusu na božjo pot« iz kromatične druge kitice se variirano ponovi v delu tretje kitice »Jezusa, Marijo«, ki je harmonsko mnogo bolj stabilen. Nato se glasba nadaljuje z obljubo »domačije«, pri ponovitvi melodije (četrti kitica) pa s pesmimi »o domu« – vse to (če bi tu tretjo in četrto kitico razumeli kot variirano ponovitev srednjega dela oz. konca prve in drugo kitico) na mestu, kjer je v materini tožbi v drugi kitici govora o »romarjih brez kože«. Pri delu »Jezusa, Marije« je spet prisoten pedalni ton, medtem ko se melodija na besedi »domu« v četrti kitici (ki je rahlo variirana ponovitev tretje) vzpne do melodičnega viška in obenem najbolj »domačega« tona As-dur tonalitete: tona »as2«.

Peta kitica, v kateri se ponovno oglasi glasba uvoda, je ponovno dodeljena begunski materi. Ta je zdaj pri Mariji, ki je tudi njena »božja mati« in njena znanka: na besedah

»saj smo si znanci« se oglasi domačni pedalni ton »es2«. V nadaljevanju je še posebej izpostavljen že omenjeni znak za cezuro pred »in onadva s Svete gore sta doma«. V zaključku samospjeva je Lajovic na besedah »z doma« melodijo povezal z melodičnim viškom, tonom »as2« (ki skupaj z »domačo« tonaliteto As-dura in njenimi sorodnimi tonalitetami simbolizira dom), ter ta del tako glasbeno učinkovito povezal z Marijino obljubo begunki, da si bosta »o domu peli«, kar seveda ni v skladu Škerjančevo domnevo o pomanjkljivi dramatični moči zaključka.

## Kdo je begunka pri zibeli?

Begunka pri zibeli ni samo katerakoli primorska mati. Že sama pesem nakazuje na to, da gre za dve materi z otrokom: prva je anonimna, sleherna begunka z otrokom,<sup>66</sup> druga je Marija z Jezusom. Marijo kot begunko srečamo v svetopisemski pripovedi – pa tudi npr. v nekaterih slovenskih legendah, ki govorijo o njenem begu pred kraljem Herodom.<sup>67</sup> Tako značilna primorska krajevna imena in rastline v pesmih »Goriškim izgnancem« in »Begunka pri zibeli« (trte, olje, pot preko Soče in z Brd) nas vse bolj peljejo proti delu, kjer se razkrije, da sta begunka doma z Brd, Marija in Jezušček pa s Svete gore. Romanje, ki naj bi romarja popeljalo na Sveto goro, ju z milostno svetogorsko podobo vodi v beg, stran od vojne.

Nedvomno je imel Oton Župančič v mislih konkretno zgodovinsko situacijo, ki jo je povzročila prva svetovna vojna. Milostna podoba matere božje s Svete gore,<sup>68</sup> pripisana beneškemu slikarju Jakobu Palmi Starejšemu (s pravim imenom Jacopo Negretti), ki jo je cerkvi leta 1544 podaril oglejski patriarh Marino Grimani in je nadomestila dotedanji kip, zaradi gora v ozadju pa naj bi bila naslikana prav za Sveto goro, je bila namreč v času prve svetovne vojne begunka.

Zdi se, da je usoda begunstva in beguncev s sliko povezana že od začetka. Leta 1565 je avstrijski nadvojvoda Karel tedaj že slovečo božjo pot na Sveti gori izročil v oskrbo frančiškantom, ki so pribežali iz Bosne pred Turki. Božjo pot je leta 1786 ukinil Jožef II., cerkev in samostan sta bila prodana na dražbi in frančiškani so se umaknili v Gorico, slika pa je bila »pregnana« v Solkan, dokler ni bilo po Jožefovi smrti odločeno, naj se slika (morda že tedaj imenovana »Begunka«) vrne iz Solkana na Goro. Iz tega časa je tudi zapis na cerkvi, ki nakazuje, da je to Marijin dom: »Jaz pa stojim na gori kakor prej.« Frančiškani so se na Sveto goro vrnili leta 1901. Leta 1907 je papež Pij X. cerkev zaradi njenega romarskega slovesa razglasil za baziliko.

V prvi svetovni vojni je bila cerkev porušena, milostna podoba in frančiškani pa so bili spet pregnani v begunstvo, v Ljubljano.<sup>69</sup> 25. maja 1915 je avstrijsko vojaštvo zasedlo

66 Motiv begunske matere z otrokom ali otroki je bil – kot sicer najpogostejši begunski prizor – znan tudi iz drugih umetniških del, zelo znana je bila risba Frana Tratnika, ki jo je Župančič gotovo poznal. Prim. Svolfšak, »Smo ko brez gnezda plašne ptice«, 94.

67 *Marija v slovenskih legendah*, izbr. in ur. Jože Dolenc (Koper: Ognjišče, 1987).

68 O zgodovini romarskega svetišča na Sveti gori gl. Silvester Čuk, »Sveta Gora 1539–1589: Ob 400-letnici Marijinega prikazanja«, *Koledar Goriške Mohorjeve družbe za leto 1990* (Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1990), 73–79; Marko Vuk, »Predstavitev: Marijanski muzej«, dostopno na spletni strani: [www.svetagora.si](http://www.svetagora.si), obiskano 13. februarja 2018; Bernard Goličnik, »Predstavitev: Zgodovina Svete gore«, dostopno na spletni strani: [www.svetagora.si](http://www.svetagora.si), obiskano 13. februarja 2018.

69 Gl. tudi Petra Svolfšak, *Soška fronta* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994), 58–61.



Sveto goro in poveljnik je izdal ukaz, da morajo vsi v eni uri oditi. Milostno podobo so frančiškani odnesli zavito v preprogo skupaj z Najsvetejšim, najprej v Grgar, nato pa v Ljubljano, kamor je prispela 1. junija 1915. Milostna podoba z zlato krono je prav v Ljubljani praznovala 200-letnico kronanja (zlato krono, kakršno so dobile dolgo češčene božje poti, ki so slovele po čudežih, je dobila leta 1717). Slavje, ki je pritegnilo veliko število ljudi in v katerem je goriški nadškof Sedej prosil Marijo za mir v domovini in za skorajšnji povratek beguncev na domove, so obhajali pri frančiškanih na Tromostovju 17. junija 1917. Morda je prav ta begunski romarski dogodek, za katerega je moral Župančič v Ljubljani zagotovo vedeti, pesnika navdihnil k pisanju »Begunke pri zibeli«, saj je pesem izšla le nekaj mesecev zatem – oktobra – v *Ljubljanskem zvonu*.

V času izida zbirke *V zarje Vidove* je bila slika še vedno v pregnanstvu, leta 1922 pa se je »Begunka« vrnila na Sveto goro. Takrat je Sveta gora po rapalski pogodbi pripadla Italiji, tako da je – s slovenskega stališča – njeno begunstvo trajalo še dlje. Kakorkoli, Župančičeva pesem se je za preroško izkazala tudi glede druge svetovne vojne, ko so »Begunko« zaradi varnosti sprva skrili na Kostanjevici pri Gorici, nato v Gorici, potem pa je bila leta 1947 »ukradena« iz strahu pred komunističnim režimom. Leta 1949 so jo odkrili v Vatikanu in jo vrnilo frančiškanom na Sveti gori.<sup>70</sup>

Tako je *Begunka pri zibeli*, morda celo nehote, iz intimno občutenega dogodka in katastrofe, izzvane zaradi vojne, tudi umetniško trojstvo, združitev besedne in glasbene umetnosti v pripoved o človeški usodi in tudi likovni umetnosti. Čeprav je z likovno umetnostjo povezan že Lajovčev samospjev *Poljub* na temo slike Gustava Klimta<sup>71</sup> in tako to ne bi bil prvo tovrstno delo v njegovem opusu, je *Begunka pri zibeli* vendarle drugačna tudi zato, ker Marijina milostna podoba ni bila le umetniško delo, temveč tudi verski objekt in nenazadnje simbol narodne identitete in slovenstva na v prvi svetovni vojni tako preizkušanjem območju. Kljub spoznanju o nesmiselnosti in absurdnosti vojne ter bitki za golo preživetje v njenih grozotah je bilo beguncem morda v uteho dejstvo, da z njimi beži tudi predmet tolikšnega pomena in simbolne moči. Tako svetogorska slika, Župančičeva pesem in Lajovčev samospjev dokazujejo, da Muze med vojno – kadar ne molčijo – nemalokrat z ljudmi trpijo in delijo njihovo usodo.

## Bibliografija

- Cankar, Izidor. *Obiski*. Ljubljana: Nova založba, 1920.
- Cvetko, Dragotin. *Anton Lajovic*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1987.
- Cvetko, Dragotin. *Glasbeni svet Antona Lajovca*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1985.
- Cvetko, Dragotin, in Andrej Rijavec. »Lajovic, Anton«. V *Enciklopedija Slovenije 6 – Krek–Marij*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992, 92–93.
- Čuk, Silvester. »Priloga«. *Ognjišče* 53, št. 6 (2017): 58.
- Čuk, Silvester. »Sveta Gora 1539–1589: Ob 400-letnici Marijinega prikazanja«. V *Koledar Goriške Mohorjeve družbe za leto 1990*. Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1990, 73–79.

70 Med prvo svetovno vojno je bila begunka še ena Marija – Marija z Višarj, prav tako romarskega središča.

71 Nagode, »Anton Lajovic«, 11.

- Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, fascikel *Anton Lajovic*, mapa »Kronika: Časopisni izrezki«.
- Glonar, Joža. »Župančič Oton: V zarje Vidove«. *Ljubljanski zvon* 40, št. 5 (1920): 309–311. Dostopno na spletni strani: <http://www.dlib.si>, obiskano 13. oktobra 2017.
- Goličnik, Bernard. »Predstavitev: Zgodovina Svete gore«. Dostopno na spletni strani: [www.svetagora.si](http://www.svetagora.si), obiskano 13. februarja 2018.
- Kartin - Duh, Monika. »Nekatere značilnosti samospevov Antona Lajovca«. *Muzikološki zbornik* 15 (1979): 71–77.
- Lajovic, Anton. *Begunka pri zibeli*. Rokopis. Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, fascikel *Anton Lajovic*.
- Lajovic, Anton. *Begunka pri zibeli*. *Nova muzika* 1, št. 2 (1928): 1–5.
- Lipovšek, Marijan. »Ob 60-letnici skladatelja Antona Lajovca«. *Ljubljanski zvon* 59, št. 1 (1939): 42–44. Dostopno na spletni strani: <http://www.dlib.si>, obiskano 15. oktobra 2017.
- Lovšin, Evgen. »Župančičevi v Ljubljani«. *Jezik in slovstvo* 15, št. 2 (1969): 35–45. Dostopno na spletni strani: <http://www.dlib.si>, obiskano 11. oktobra 2017.
- Mahnič, Joža. »Župančič, Oton, akademik (1878–1949)«. V *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. Dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi913178/#slovenski-biografski-leksikon>, obiskano 16. oktobra 2017. (Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon* 15: *Zdolšek–Žvanut*. Ur. Jože Munda in dr. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1991.)
- Majcen, Stanko. »Oton Župančič: V zarje Vidove«. *Dom in svet* 33, št. 7–8 (1920): 193–194. Dostopno na spletni strani: <http://www.dlib.si>, obiskano 13. oktobra 2017.
- Marija v slovenskih legendah*. Izbr. in ur. Jože Dolenc. Koper: Ognjišče, 1987.
- Moličnik, Simona. *Novi akordi*. Ljubljana: Slovenska matica in Slovensko muzikološko društvo, 2006.
- Nagode, Aleš. »Anton Lajovic: Samospevi«. Spremna beseda zgoščenke *Anton Lajovic: Samospevi / Songs*, v izvedbi Pie Brodnik in Charlesa Spencerja. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2016, 2–16.
- Novak, Boris A. *Oblika, ljubezen jezika: Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja, 1995.
- Novak Popov, Irena. »'Pozabljena' slovenska pričevanja iz vélike vojne«. *Jezik in slovstvo* 50, št. 1 (2005): 9–24.
- Novak-Popov, Irena. »Vesolje v kaplji rose: Prispevek k pomenski analizi Župančičeve zbirke V zarje Vidove«. *Slavistična revija* 36, št. 4 (1988): 419–426.
- Premrl, Stanko. »Lajovic, Anton«. V *Slovenski biografski leksikon* 1 – A–L. Ljubljana: Združna gospodarska banka, 1925–1932, 607.
- Repe, Božo. »Slovenija: Rojstvo naroda«. *Mladina – Posebna številka: Prva svetovna vojna 1914–2014* (april 2014): 1–11.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Svoljšak, Petra. »Gorica: Prekletost in sveto mesto med dvema ognjema«. *Kronika* 60, št. 1 (2012): 79–94.

- Svoljšak, Petra. »Prva svetovna vojna in Slovenci: 1994–2014«. *Prispevki za novejšo zgodovino* 55, št. 2 (2015), 143–171.
- Svoljšak, Petra. »‘Smo ko brez gnezda plašne ptice‘ (Alojz Gradnik, Molitev beguncev): Slovenski begunci v Italiji in Avstro-Ogrski«. V: *Soška fronta 1915–1917: Kultura spominjanja*. Ur. Vincenc Rajšp. Dunaj/Wien: Slovenski znanstveni inštitut, 2010, 89–104.
- Svoljšak, Petra. *Soška fronta*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994.
- Svoljšak, Petra. »Soška fronta: Na krvavih poljanah«. *Mladina – Posebna številka: Prva svetovna vojna 1914–2014* (april 2014): 12–21.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Anton Lajovic: Ob skladateljevi osemdesetletnici*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1958.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Lajovčeva čitanka*. Ljubljana: Glasbena matica, 1938.
- Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Založba Obzorja, 1981.
- Vuk, Marko. »Predstavitev: Marijanski muzej«. Dostopno na spletni strani: [www.svetagora.si](http://www.svetagora.si), obiskano 13. februarja 2018.
- Župančič, Oton. »Begunka pri zibeli«. *Ljubljanski zvon* 37, št. 10 (oktober 1917): 542. Dostopno na spletni strani: <http://www.dlib.si>, obiskano 17. oktobra 2017.
- Župančič, Oton. »Goriškim izgnancem«. *Ljubljanski zvon* 37, št. 2 (februar 1917): 89–90. Dostopno na spletni strani: <http://www.dlib.si>, obiskano 17. oktobra 2017.
- Župančič, Oton. *Zbrano delo* 3. Ur. Dušan Pirjevec. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.

## SUMMARY

In November 1917, Slovenian composer Anton Lajovic (1878–1960) wrote *Begunka pri zibeli* [*The Refugee by the Cradle*], which became one of his best and most known songs for voice and piano. Although the song was studied many times in Slovenian music historiography, its closer connections with the events of the First World War and with the fate of the refugees of the Soča/Isonzo front remained largely unexplored. But there might be some more definitive answers regarding the identity of the “refugee by the cradle”, hints about which can be found in the poem by Oton Župančič, which was set to music by Lajovic. This poem, published in the journal *Ljubljanski zvon* [*The Ljubljana Bell*] in October 1917, together with

another Župančič’s poem “Goriškim izgnancem” [“To the Refugees of Gorica”], published in February 1917, make poetic allusions to the painting of the Virgin Mary from the famous place of pilgrimage, Sveta gora [Holy Mountain], near Gorica/Gorizia. In these poems, the Sveta gora Virgin Mary can be seen as a symbol of Slovenian national identity as well as the one who shares the refugees’ fate. The painting itself was namely called “The Refugee” because it was taken from its place in the times of the reforms of Joseph II at the end of the 18<sup>th</sup> century and returned “home” only later – only to become a refugee again in the First (as well as in the Second) World War. Thus, it might also be the story of the painting, together with the fate of the people, which inspired the poet and then the composer to create *Begunka pri zibeli*.