

# Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

**XXI**

---

LJUBLJANA 1985

Urejuje uredniški  
odbor  
Urednik  
Uredništvo

Prepared by  
the Editorial Board  
Editor  
Editorial Address

Jože Sivec  
Odd. za muzikologijo  
Filozofska fakulteta  
Aškerčeva 12  
61000 Ljubljana  
Yugoslavia

Izdal

Published by

Oddelek za  
muzikologijo  
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je  
omogočila  
Raziskovalna  
skupnost Slovenije

## VSEBINA

## CONTENTS

Dragotin Cvetko	Wechselseitige Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft Odvisnosti med glasbo in družbo	5-16
Danilo Pokorn	Živalske podobe v Gallusovih moralijah Animal Pictures in Gallus' Moralia	17-32
Jože Sivec	"Ecce, quomodo moritur justus" J. Gallusa in nekaterih njegovih sodobnikov "Ecce, quomodo moritur justus" by J. Gallus and by Some of His Contemporaries	33-50
Manica Špendal	Maribor - prizorišče dogajanja v pogrešani operi "La sorella di Mark" italijanskega skladatelja Giacoma Setacciolija Maribor - the Scene of "La sorella di Mark", a Lost Opera by the Italian Composer Giacomo Setaccioli	51-60
Primož Kuret	Slovensko-finski glasbenik Leo Funtek: ob stoletnici rojstva Leo Funtek - Slovene and Finnish Musician - On the Centenary of His Birth	61-70
Ivan Klemenčič	Začetki glasbenega ekspresionizma na Slovenskem Beginnings of Musical Expressionism in Slovenia	71-86
Katarina Bedina	Nova najdba iz pisem Francu Šturmu New Findings from Correspondence Addressed to Franc Šturm	87-96
Zmaga Kumer	"Za špitalom nekdo hodi..." - prispevek k vprašanju interetničnih odnosov v ljudskem izročilu "Za špitalom nekdo hodi..." - Contribution to the Topic of Interethnic Relations in Folk Tradition	97-102
	Disertacije Dissertations	103-106
	Imensko kazalo Index	107-112



UDK 316:78

Dragotin Cvetko  
LjubljanaWECHSELSEITIGE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN  
MUSIK UND GESELLSCHAFT

Wenn von den Wechselbeziehungen, die unser Thema impliziert, die Rede ist, wird gewöhnlich an die Rolle gedacht, welche die Musik in der Gesellschaft spielt. Diese hängt aber mit einigen Faktoren zusammen, die ein Licht auf die erwähnte Frage werfen und auch Aufschluss über sie geben. Die Frage ist nicht einfach und selbstverständlich, sie ist nicht nur nach einer Richtung hin gewendet. Sie ist verwickelt, äusserst heikel, bietet eine Reihe von Problemen und regt zum Nachdenken auch in entgegengesetzter Richtung an.

Dass die Musik Einfluss auf den Menschen und über diesen hinaus auf die Gesellschaft ausübt, wird von niemanden bezweifelt. Es ist wohl eine Tatsache, für die Beweise die ganze Geschichte der Menschheit hindurch bestehen und welche die entsprechenden Forschungen bestätigen. Trotzdem wird immer von neuem die Frage gestellt, wie man diese ihre Macht verstehen soll, was ihre Wesensart ist und wie sie sich diese zeigt und auswirkt.

Die Probleme, die uns von dem Gesichtspunkt der Gegenwart aus interessieren, können hie und da Analogien aus der Vergangenheit wachrufen. Obwohl sie von einem anderen Gesichtswinkel ausgehen, sind die heute aktuellen Gedanken manchmal verwandt mit denen, die schon früher die Praxis beschäftigten und auf die ebenfalls viele Autoren gekommen sind.<sup>1</sup>

Durch die Demokratisierung, ein Charakteristikum der gegenwärtigen Welt im Ganzen wie im Einzelnen, die hier mehr, dort weniger deutlich oder mancherorts erst im Keim vorhanden ist, wird eine breitere Kommunikation zwischen Menschen und Musik ermöglicht und sogar verlangt. Solche Verbindungen gab es schon immer, sei es im Hinblick auf die Volks- oder Kunstmusik. Doch war die Kunstmusik nicht nur in der sogenannten westlichen, das heisst der auf den europäischen Westen beschränkten Kultur, sondern ebenso ausserhalb dieses Raums lediglich den Auserwählten, den Angehörigen der höheren gesellschaftlichen Schichten vorbehalten. Erst seit dem 18. Jahrhundert, als sich in Europa die gesellschaftlichen

1 *S. z. B. die im Kap. Musik, MGG 9, enthaltenen Auslegungen (Sp. 984-990) und vgl. die dazu angeführte Literatur (ebda, unter VI. und VII., Sp. 997-1000).*

Verhältnisse zu verändern begannen und eine andere Bedeutung annahmen, was allerdings in anderen Erdteilen beträchtlich später zustande kommen konnte, wurde die Musik breiteren Zuhörerkreisen zugänglich. Dieser Prozess, der sich nicht auf einmal vollzog, sondern verhältnismässig langsam vor sich ging, führte zum heutigen Stand, so dass diese Kunst jetzt im Prinzip jedem zu Gebote steht.

Die Veränderungen, die erfolgten oder erst entstehen, verlangen ein anderes Verhalten zur Musik und zu dem Menschen. Sie beziehen sich auf die Frage, was man dem Menschen bieten muss, dass er in der Entwicklung der Musik und in der Verwirklichung eines bestimmten gesellschaftlichen Systems etwas positives beitragen kann.

Wenn man die Frage "was" stellt, handelt es sich hauptsächlich um die Betätigungsfelder, welchen sich der Mensch aktiv einliedert in der Absicht, nach seiner Fähigkeit mitzuwirken. Für die Gesellschaft ist es gewiss nicht uninteressant und noch weniger irrelevant, welche Tätigkeitsgebiete es sind, wie hoch ihre allgemeine Bedeutung liegt und auf welche Weise jemand da seinen Platz finden wird. Deshalb werden sie nicht dem Zufall oder dem Willen eines Individuums bzw. einer grösseren oder kleineren Gruppe überlassen, die sogar als ein Volk bzw. eine Völkergemeinschaft innerhalb des Staates fungieren kann. Im Gegenteil. Wie immer die Gesellschaft beschaffen sein mag, so ist sie in jedem Falle ein aktiver Faktor, der den Anspruch darauf erhebt, die Gestaltung des Menschen zu bestimmen oder wenigstens mitzubestimmen. Das wirkliche Bestehen dieses Anspruchs bestätigt das Erziehungs- und Bildungswesen, das sich in ihrer Zuständigkeit befindet und im Rahmen eines Gesellschaftssystems von ein und demselben Zentrum aus gelenkt wird. Zu diesem Zweck bedient sich die Gesellschaft noch anderer Mittel, des Rundfunks, des Fernsehens und der Publizistik, kurzum alles, was mit der Masseninformation zusammenhängt. Manchmal entscheidet sie und schreibt vor, wie der künftige Mitarbeiter, der an der Verwirklichung ihrer Aufgaben und Ziele beteiligt ist, beschaffen sein soll.

Es scheint zwar, als ob die Tätigkeiten des Menschen durch sich selbst bedingt und unabhängig davon wären, was ausserhalb ihrer liegt. Doch ist es dem nicht so. Derjenige, der sie betreibt, handelt zwar nach eigenem Ermessen, welches aber auch unter den äusseren Einflüssen steht. Der Mensch ist nicht nur ein Produkt seiner eigenen Veranlagung, sondern auch der Umwelt, dass heisst der Gesellschaftsverhältnisse seines eigenen oder auch noch breiteren Raums. In diesem Zusammenhang fungiert die Gesellschaft als ein wirksames Element, dessen Einflussnahme sich um so stärker erweist, je realer und fester ihre Ziele gesetzt sind. Sie macht sich zu eigen alles, wovon sie hält, dass es zu ihrem Machtbereich gehört. In Übereinstimmung mit ihren Interessen misst sie den erwähnten Gebieten eine Funktion bei, die aber nicht immer im Einklang damit stehen muss, was ausserhalb ihrer Kriterien besteht, sei es im Bereich ihrer Zuständigkeit oder auch ausserhalb davon.

Wie alle Werte, die von der Gesellschaft anerkannt werden, wird auch die Musik in deren Interessenkreis eingeordnet. Zwischen den beiden bestehen bestimmte Relationen. Welche sind es und wie stehen sie?

In diesem Zusammenhang erheben sich neue Fragen. Kann sich

die Musik ohne Rücksicht auf die äusseren Umstände und demnach unabhängig davon entwickeln oder können ihr diesbezüglich gewisse Beschränkungen auferlegt werden? Und umgekehrt: kann sich die Gesellschaft dem Kontakt mit der Musik entziehen, auf deren Einfluss verzichten und sich von der Entwicklung dieser Kunst fernhalten?

In der ersten Phase, wo sie im Entstehen ist, ist die Musik an ihren Schöpfer gebunden, während dieser seinerseits auf seine Begabung und auf all das angewiesen ist, was auf ihn von draussen zukommt und das Gestalten seiner Persönlichkeit beeinflusst. Davon hängt aber ab, wie und in welcher Richtung sich seine Kreativität verwirklichen wird.

Das Geschaffene hängt also von mehreren Faktoren ab: davon, was dem Komponisten von der Natur gegeben ist, von den auf seine künstlerische Orientierung ausgeübten Einflüssen, von den Verhältnissen, in welchen er lebt und von den Möglichkeiten, die ihm für seine Entwicklung zur Verfügung stehen. Dies sind die wichtigsten Elemente, in welchen wir die Erklärung für eine Reihe von Fragen suchen; so z. B. warum der Komponist für eine bestimmte Stilrichtung, die aus seinen Werken ersichtlich ist, sich entschieden hat; warum einem der Tradizionalismus zusagt und dem anderen mehr das Neue mit betont avantgardistischen Tendenzen entspricht; warum sich die Komponisten ihrer Originalität nach untereinander unterscheiden, wodurch bei der Würdigung von Kompositionen Differenzen entstehen; warum sich die Komponisten vorwiegend nureinigen Formen und Gattungen und nur selten allen gleichmässig widmen; warum sich dieser stärker an seinen gesellschaftlichen Raum gebunden als sein Kollege fühlt; wie kommt es, dass einer fester in seinem heimatlichen Boden verwurzelt ist und in seinem Werk die nationale Komponente stärker hervortreten lässt als der andere, dessen Schaffen mehr universell geprägt ist.

Es stellen sich noch mehrere solche Fragen und Deutungsmöglichkeiten. Alle aber sprechen für die These, dass der Schöpfer keine eigenständige Persönlichkeit im absoluten Sinne ist, wenn er sich das auch einbilden mag. Sein Schaffen wird von zahlreichen Komponenten geleitet, die nicht isoliert auftreten. Sie sind miteinander verquickt und spiegeln sich in seinem Werk wider, das demnach ein Ergebnis des Individuums in seiner Ganzheit zu verstehen ist. Den Schöpfer kann man, aller Wahrscheinlichkeit nach, nicht als eine zwiespältige Persönlichkeit auffassen, die einmal als das "menschliche" und andermal als das "künstlerische Ich" auftritt.

Der Schöpfer ist der wichtigste, nicht aber der einzige Faktor im gesamten Schaffensprozess. Es gilt hervorzuheben, er schafft nicht nur für sich selber, sondern bezeigt sein Interesse auch für das, was ausserhalb seiner besteht. Die Wechselbeziehung zwischen ihm und der Gesellschaft ist allerdings schon für das Schaffensprozess selbst anzunehmen.

Der ersten Phase folgt die zweite, die Reproduktion, was man auch als Mitschaffen bezeichnen dürfte im Falle, wo der Ausführende nicht nur das darbietet, was aus der Komposition eindeutig hervorgeht. Eine exakte Interpretation ist kaum möglich. Wenn der Ausführende nicht bloss ein formaler Vermittler des Geschaffenen ist, wird er die Komposition im Geiste seiner Auffassung wiedergeben, die wahrscheinlich mehr oder weniger nahe der des Autors kommt, doch nie mit ihr ganz

identisch sein kann.

Wie die erste ist auch die zweite Phase nicht isoliert und dient nicht sich selbst, da sie dadurch ihren Sinn und Zweck einbüßen würde. Während des Schaffens ist der Komponist gewiss relativ unabhängig, dennoch gilt es für seine Schöpfung, dass sie in der Konsequenz eine Wirkung ausüben will. Das wirkt sich in einem bestimmten Ausmass nicht nur auf seine schöpferische Beziehung den äusseren Faktoren gegenüber, sondern auch auf die Funktion seiner Komposition aus. Mit diesen innerlich und äusserlich bedingten Relationen verhält es sich aber bei dem Interpreteten etwas anders. Es trifft zwar auch für ihn zu, dass er von den erwähnten Faktoren nicht unabhängig ist, doch machen sich diese bei ihm weniger bemerkbar und erscheinen in einer ausgeprägteren Form nur dann, wenn er als Ausführender im strengen Sinne des Wortes auftritt.

Der Komponist und der Interpret sind allerdings der Funktion nach nicht identisch. Auch nicht, wenn es sich z. B. um die Aleatorik oder totale Improvisation handelt, bei welchen die Rolle des Schöpfers auf das Minimum reduziert sein sollte und demnach mit der des Interpreteten gleichzustellen wäre. Der Unterschied zwischen den beiden wäre somit gering oder beinahe nicht bestehend. Eine solche Auffassung findet weder theoretisch noch praktisch ihre Berechtigung. Sie ist mehr oder weniger das Ergebnis eines Suchens, das, wenn realisierbar, zur Zerstörung des traditionellen Schaffensprozesses führen könnte.

Immerhin haben sowohl der Komponist als auch der Ausführende dasselbe Endziel vor sich, welches zugleich das fundamentale ist: die Konkretisierung der dritten Phase, wo der Zuhörer durch die Wiedergabe das geschaffene Werk rezipiert. Er ist der Konsument, Vertreter der Gesellschaft, der die beiden, der Komponist und der Interpret angehören. Dennoch wird die Aufnahme nicht nur dieser konkreten Gesellschaft vorbehalten, sondern ist sie grundsätzlich auch für diejenigen Gesellschaften bestimmt, die anderen sozialen Systemen angehören.

Dieser Sachverhalt, der manchmal real ist, führt uns zur Frage, über die Position der sich voneinander unterscheidenden künstlerischen Anschauungen in den Gesellschaften mit verschiedenen sozialen Ordnungen. Die Unterschiede, die im künstlerischen Gestalten durch das Einwirken ausserkünstlerisch geleiteten Richtlinien entstehen, wofür in der Vergangenheit und Gegenwart der Musik verschiedene Beweise bestehen, müssen zwar nicht eine Negierung oder Herabsetzung der Werte gewisser musikalischer Werke herbeiführen, doch können sie Bedenken erregen, die sich auf die bevorzugten stilistischen kompositionstechnischen Mittel, die Frage des Fortschrittes oder der Stagnierung in einem Zeitraum sowie auf das Lenken der Ausdrucksweise - was besonders wichtig ist, wenn es sich um die Vertonung des Wortes handelt - beziehen. Der Ausdruck ist ursprünglich zwar individuell bedingt und hängt zunächst von der schöpferischen Kraft des Komponisten ab. Trotzdem kann er in dem erwähnten Rahmen nicht isoliert betrachtet werden, da, wie schon angedeutet, die äusseren Einflüsse seine freie Entfaltung behindern können, obwohl sich die Originalität der Ausdrucksweise nie ganz unterdrücken lässt.

Es handelt sich also in erster Linie um die auf die formalen Komponenten bezogenen Faktoren, denen, mögen sie mit älteren



oder neueren stilistischen Erscheinungen verbunden sein, die Bedeutung relativer Universalität zukommt. Versteht man das als etwas, was immer weltumfassende Ausmasse annimmt und nicht, wie seinerzeit, auf den europäischen Musikraum beschränkt bleibt, so kann man ohne Vorbehalt dieser These zustimmen.

Mit der dritten Phase wird der Kreis, in dem all das Charakteristische des musikalischen Prozesses verläuft, zusammengeschlossen. Die Relationen zeichnen sich deutlich ab und ebenso die Interdependenzen. In jeder Phase sind die beiden Faktoren, der künstlerische und der gesellschaftliche, die jeweils unterschiedlich wirksam sind, vorhanden. In der ersten und der zweiten Phase liegt die Betonung auf dem künstlerischen, in der dritten auf dem gesellschaftlichen Faktor. Von dem letzteren hängt aber in grossem Masse ab, wie die ersten zwei Phasen realisiert werden und welche Bedeutung der Musik in der Gesellschaft gebührt.

Da jede Gesellschaft in ihrem Raum den Menschen nach ihrer Vorstellung verlangt, urteilt sie auch über die Mittel, die sie zur Verwirklichung ihres Ziels benötigt. Dementsprechend aktiviert sie auch diese Mittel und ebenfalls die Musik, der verschiedene Funktionen, wie die ästhetische, ethische, soziale, nationale, religiöse und dergleichen zugeschrieben werden. Für welche von diesen sich die Gesellschaft entscheidet, hängt davon ab, wie sie ideologisch orientiert ist und was sie erzielen will. Eben dies ist es, was sich dabei direkt auf die Auswahl auswirkt. Der Vorrang wird meist dem ästhetischen Aspekt gegeben, doch gewöhnlich nur in formaler Hinsicht. In der Praxis ist dennoch diese Komponente selten entscheidend, als lenkende Wirkungskräfte erweisen sich oft die anderen Funktionen. Darunter noch besonders die soziale und ethische, diese beiden allerdings in dem Sinne, wie sie eine gewisse Gesellschaft auffasst, wofür es in der Geschichte Beweise von jeher gibt.

Welcher Funktion das Primat oder den Vorrang zu geben ist, ist die Frage, die Jahrhunderte hindurch nicht nur verschieden orientierte Denker, sondern auch die Träger und Gestalter eines gesellschaftlichen Systems beschäftigt hat. Auch diese haben nie daran gezweifelt - wie es auch heute der Fall ist -, dass die Musik zu jenen Mitteln gehört, die, wie auch immer gestaltet, für die Durchführung ihrer Programme notwendig und nützlich sind.

Der zweite Bedeutungsbereich, in dem die Musik eingebettet ist, hat sich im Vergleich zu einst kaum verändert, die Interpretationen waren zahlreich früher und sind es noch heute. Wohl sind aber im Wandel der Jahrhunderte die Wertungsmaßstäbe den Veränderungen unterworfen worden, welche vor allem von der Gesellschaft her bestimmt werden, und zwar im Hinblick darauf, was sie in dieser Kunst sieht, von ihr erwartet und wie sie anwenden will.

Das ist aber ein Problem, das seinem Wesen nach nicht einfach ist und sich nicht auf eine allgemein gültige Weise lösen lässt. Es ist verwickelt sowohl in bezug auf die Gesellschaft als auch auf die Musik selbst. In diesem Zusammenhang ist nicht zu übersehen, dass sich die Musik in verschiedenen Formen manifestiert, nämlich als ernste Musik und als das Gegenteil davon, das gewöhnlich Unterhaltungsmusik oder auch leichte Musik genannt wird.

Der ernsten Musik schreibt man schon im Prinzip einen künstlerischen Wert zu, der sich allerdings von Fall zu Fall

ändert und auch zeitlich bedingt ist. Ihre Existenzberechtigung wird nicht bestritten, doch werden ihr die Grenzen gesetzt. Es wird nämlich meist in der Praxis vorausgesetzt, dass nur jene Werke, die in der Zeitspanne, die heute als "klassisch" bezeichnet wird, d. h. bis zu der ersten Phase der europäischen Moderne entstanden sind, einen unbestrittenen Wert besitzen. Aus der erwähnten letzten Entwicklungsperiode sind wohl die Werke gemeint, welche die Komponisten der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts wie Schönberg, Berg, Hindemith, der frühe Strawinsky, Bartók, Prokofjew, der jüngere Webern und noch einige andere Vertreter der expressionistischen, neoklassizistischen und neobarocken Richtung geschrieben haben.<sup>2</sup> Für das später Entstandene sind aber die Kriterien nicht immer dieselben. Als es sich um die Phänomene der neueren und der neuesten, nach Webern entstandenen Musikentwicklung handelt, die über den Gesichtskreis des meisten Publikums hinausgehen, werden oft andere Maßstäbe angelegt. Es tauchen Vorbehalte und Ablehnungen auf, die letzteren nicht nur aus der Reihe der älteren, sondern auch der jüngeren Zuhörer, die aber gegen die neuen Phänomene im allgemeinen doch freundlicher gesinnt sind. Das dürfte wohl auf den Generationsunterschied zurückzuführen sein. Das junge Geschlecht ist weniger mit der Tradition belastet, mehr dem Gegenwärtigen verhaftet und deshalb auch für das Neue deutlich aufgeschlossener.

Ähnlich verhält es sich mit der leichten Musik, der man das Unterhaltsame, Populäre und ähnliches zuschreibt, wobei aber zu bemerken ist, dass die genannten Eigenschaften weder terminologisch noch begrifflich streng auf diesen Bereich beschränkt sein müssen. Auch für die Unterhaltungsmusik gilt es, dass für ihre heutigen Gattungen, wie z. B. Rock'n'roll, Beat, Pop, Punk usw.,<sup>3</sup> vor allem junge Leute begeistert sind. Der Jazz gehört schon in die klassische Phase der neueren Entwicklung dieser Musik und wird auch demgemäß beurteilt, allerdings positiv sowohl von der Seite der älteren als auch der jüngeren Generation.

Diese Klassifizierung, mit der auch die Wertung zusammenhängt, ist nicht überall in gleichem Masse aktuell und bedeutend. Was im Bereich der ernsten und leichten Musik entsteht, findet nicht in jedem Raum den gleichen Platz. Anscheinend darf man die Erklärung dafür in der unterschiedlichen Vergangenheit und Gegenwart einzelner Kultur- und Gesellschaftsräume suchen. Retrospektiv betrachtet veranlasst uns das erwähnte dazu, den Gedanken an die Realität einer universellen oder erweiterten Musikgeschichte, die als Problem zunehmend an Aktualität gewinnt, in Frage zu stellen.<sup>4</sup>

2 Dazu s. z. B. H. Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972; E. Salamann, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, New Jersey 1967.

3 Vgl. z. B. die Publ. *Avantgarde-Jazz-Pop / Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität*, Mainz 1978; F. Tennstedt, *Rockmusik und Gruppenprozesse*, München 1979.

4 Vgl. z. B. *Musikgeschichte und Universalgeschichte*, in: *Acta musicologica* 33, 1961, 84-104. Das angedeutete Problem wurde teilweise auch im Rahmen der Round-Table-Konferenz über das Thema *Concepts of Music History in East and West* beim 12. Kongress der IGMw in Berkeley (1977) behandelt, jedenfalls nur noch als eine Idee, die uns fraglich

Schon seit einigen Jahrzehnten können wir behaupten, dass die ernste und die leichte Musik der neueren und der neuesten Art überall in der Welt - zwar im verschiedenen Tempo, doch im Prinzip mit ähnlichen Effekten - in Erscheinung treten. Man muss im Hinblick auf den Einfluss, den sie ausüben, und die Rolle, die sie spielen, zu ihnen Stellung nehmen.

Eben das ist es, was untereinander verschiedene Gesellschaften mit der Frage beschäftigt, wie die zeitgenössischen Musikphänomene zu bewerten sind und welche Rolle ihnen in ihrem Dienst der Menschheit zuzuteilen ist.

In dieser Hinsicht gehen die Auffassungen in vielem auseinander und sind oftmals anders als die, die sich auf die Musik älterer Entwicklungsperioden beziehen.

Insofern es sich um die ernste Musik handelt, herrschen Skepsis und auch Abneigung zu allem, was man in ihr als Experiment betrachtet, obwohl dieses nicht in jedem Falle vorliegt. Einige Techniken und Systeme haben sich nämlich bereits als ein positiver Beitrag zum Aufbau der Komposition erwiesen.<sup>5</sup> Diese Erscheinungen, die zum Teil bereits vor dem zweiten Weltkrieg, meist aber nachher ins Dasein getreten sind, werden manchmal als Formalismus, Konstruktivismus und Dekadenz bezeichnet. Ohne genauer definiert zu werden, gelten sie für gewisse Kreise und Gesellschaften als etwas Schädliches, das im Gegensatz zu allgemeinen Interessen steht.

Seinem Wesen nach unterscheiden sich solche Auffassungen nicht von denen in der Vergangenheit, wo auch verschiedene Urteile über das Alte und das Neue in der Musik existierten. Sie zeigen sich schon in der Antike, wir können sie späterhin fortwährend verfolgen und immer deutlicher in den Interpretationen eines Tinctoris, Glareanus, Coclico, M. Praetorius, S. de Brossard und noch zahlreicher damaliger als auch späterer Theoretiker finden. Musica antica und musica nova waren schon früh aktuell, jeweils auf einer anderen Basis und jede von den beiden mit ihren Anhängern und Gegnern. Wie die "Traditionalisten" und die "Modernisten" einander einst leugneten, so widersprechen sie sich auch später.<sup>6</sup>

Das Entstehen des Neuen, das im allgemeinen mit dem Experiment gleichgesetzt wird, was aber nicht jedesmal der Fall ist, hat immer die Entwicklung vorangetrieben.<sup>7</sup> Diese Eigenschaft gebührt dem Experiment auch, wenn es in seiner Zeit keine gute Aufnahme findet, was aber noch weit nicht besagt, dass es auch in der Zukunft so bleiben wird. Dieses Neue ist notwendig nicht nur wegen des schöpferischen Dranges des Künstlers, der, seiner Anlage folgend, mit dem, was schon entstanden ist und sich auch noch weiterhin halten will, nicht

*vorkommt und eine gründliche Erforschung verlangt. In dieser Richtung waren besonders die Beiträge von W. Eiora (Zwei Aspekte der erweiterten Musikgeschichte: ihr Beitrag zur Geschichte aussereuropäischer Kulturen und ihr Beitrag zur Geschichte der Menschheit - Abendländische und erweiterte Musikgeschichte) und A. Mayeda (Gedanken über das Thema der Konferenz) charakteristisch. In seinen Auslegungen hat der letztgenannte deutlich bewiesen, dass die ostasiatische Musikentwicklung aus verschiedenen Gründen anders bedingt wurde und nicht mit der europäischen zu vergleichen oder zu identifizieren ist. Dazu vgl. auch D. Cvetko, Art. The Present Relationship between the Historiography of Music in Eastern and Western Europe, in: IRASM IX, 1978, 151.*

übereinstimmt. Es ist notwendig vor allem deshalb, weil die Kunst im Wandel begriffen ist. Die neu eingetretenen Veränderungen bringen aber nicht die gleichen Folgen mit sich wie z. B. in der Technik, wo durch Erfindungen das Alte verworfen wird und nur noch ein historisches Faktum bleibt. Die Kunst und genauso die Musik wandelt sich wegen ihrer eigenen und auch von aussen her bedingten Gesetzmässigkeit. Durch neue Qualitäten, die sie hervorbringt, werden die früheren nicht zurückgestellt oder verändert. Ihr Wert bleibt. Trotz der Verwandtschaft, die sich zwischen dem künstlerischen und wissenschaftlichen schöpferischen Prozess beobachten lässt, ist der angedeutete Unterschied zwischen den beiden Disziplinen eine Tatsache, die aus der dem Objekt innewohnenden Wesenheit hervorgeht.

Das Neue, samt dem Experimentieren,<sup>8</sup> ist in der Musik notwendig und berechtigt. Auch heute, wo die Stilfrage ziemlich verdunkelt ist und man nicht klar sieht, ob es im Hinblick auf die derzeitigen Lösungen möglich ist, von ihr exakt und exklusiv zu sprechen, da sie fast ausschliesslich auf die Suche nach Kompositionstechnik, Klanggestaltung und verschiedenen Formenprinzipien beschränkt ist. Doch, wenn wir auf solche Versuche verzichteten, würde die Entwicklung zum Stehen gebracht werden. Die der Funktion der Musik zustehenden Aufgaben würden im allgemeinen zwar noch weiter bestehen bleiben, jedoch nur innerhalb bestimmter Grenzen, wodurch der Musik das Recht auf die gleichen Gesetzmässigkeiten, die in anderen Tätigkeitsbereichen des Menschen herrschen, benommen wäre. Die Musik würde in ein Missverhältnis zum Geschehen um sich selbst geraten, sei es im Hinblick auf das Individuum oder die Gesellschaft. Sie würde stagnieren, anstatt sich zu entwickeln.

All diese Probleme können wir, obwohl unter einem anderen Gesichtswinkel, auch in jenen Formen der Unterhaltungsmusik betrachten, denen ein gewisser Zuhörerkreis nicht zustimmt. Es scheint, dass neben den Entwicklungsbedürfnissen auch die gesellschaftlichen Konflikte diese Formen hervorgerufen haben und dass sie kein blosser Zufall sind. Man könnte sie auch als ein Protestzeichen der Jugend gegen die bestehenden Gewohnheiten, die sie nicht akzeptieren will, ansehen. In neuen, anderen Ausdrucksweisen sucht sie die Entspannung und wahrscheinlich auch die Erfüllung dessen, was ihr - ihrer Vermutung nach - fehlt. Die bisherigen Erfahrungen und Forschungen bestätigen, dass sich diese Erscheinungen rasch abwechseln. Doch sind sie da, und man kann sie, ähnlich wie die Bestrebungen in der ersten Musik, nicht ausser acht lassen. Die Frage über ihre Daseinsberechtigung veranlasst uns zu verschiedenen Auslegungen und es bieten sich bezüglich ihrer zukünftigen Wirksamkeit bedenkliche Antworten. Noch fraglicher werden aber diese

- 5 *S. Dictionary of Contemporary Music, New York 1974, 205-220 (Electronic Music), 670-674 (Serialism), 336-339 (Indeterminacy).*
- 6 *Vgl. K. v. Fischer, Historiography of Music in Europe up to the middle of the 18th Century, vorgetragen in der entsprechenden Round-Table-Konferenz des in der Anm. 4 erwähnten Kongresses; auch die Publ. Die neue Musik und Tradition, Mainz 1978.*
- 7 *Über diese Frage sind in der Fachliteratur verschiedene Deutungen von zahlreichen Autoren veröffentlicht worden. S. z. B. entsprechende Beiträge in der Zeitschrift Perspectives of New Music (Annadaleon-Hudson)*

Erscheinungen, wenn wir für sie einen künstlerischen Masstab anwenden möchten. Letzten Endes scheint so etwas oft auch im Falle bestimmter Phänomene auf dem Gebiete der ernsten Musik problematisch zu sein. Von diesem Aspekt aus betrachtet, bestehen aber zwischen der sogenannten ernsten und der Unterhaltungsmusik doch bedeutende Unterschiede, die es nicht ermöglichen, die beiden Gattungen diesbezüglich gleichzusetzen. Dafür gibt es auch keinen Grund, was aber dennoch nicht ausschliesst, gewisse verbindende Ähnlichkeiten zu suchen und entsprechende Folgerungen zu ziehen.

Die Bewertung der Musik, die zu verschiedenen Meinungen und Urteilen führt, hat allerdings zunächst ihren Mittelpunkt im Objekt selbst, dann aber auch in den spezifischen Eigenschaften einzelner gesellschaftlicher Formationen.

Wo es günstigere Bedingungen gibt, die Leute in die neue Musik einzuführen, und wo dadurch eine besondere Grundlage zur Beurteilung der zeitgenössischen Richtungen und deren Leistungen besteht, sieht das Verhältnis zu ihnen positiver und auch kritischer aus als dort, wo die erwähnten Möglichkeiten schlechter sind oder sogar nicht existieren. Man darf nicht vergessen, dass sich der ästhetische Geschmack, wie es bisher schon immer der Fall war, ändert. Doch nicht von sich selbst aus, sondern unter Einwirkung der künstlerischen Entwicklung und gesellschaftlichen Umgebung einer bestimmten Zeit und eines Raums sowie durch die Massnahmen, die die Gesellschaft diesbezüglich trifft. Mit anderen Worten, die Gesellschaft kann auf das Formieren ästhetischer Masstäbe und somit ebenso auf die Verzögerung oder Beschleunigung der Entwicklung einwirken, was sie häufig auch tut.

Am meisten gilt das für die ernste Musik, die wir in erster Linie im Sinn haben, als wir von der erwähnten Problematik reden. Diese ist aber, wohl in geringerem Ausmass, auch im Falle der Unterhaltungsmusik aktuell. Und zwar nicht nur deshalb, weil ihr nicht die gleiche künstlerische Bedeutung zukommt, sondern auch, weil sie einer mehr oder weniger freien Entwicklung und Verbreiterung überlassen ist. Wegen ihrer Popularität ist sie dennoch willkommen und, in vernünftigen Grenzen gehalten, sogar notwendig. Wenn sie diese überschreitet, stellt sie aber in der Gestaltung des Menschen kein Element dar, auf das die Gesellschaft einen zu starken Akzent setzen dürfte. Da sie an den Zuhörer nicht die gleichen Ansprüche wie die ernste Musik stellt, ist ihr Einfluss auf die Volksmassen gross. Ihre Rezeption hängt weniger von der geistigen Reife der Mehrheit ab und ist meist mit ihr nicht enger verbunden. Deshalb ist die Musik dieser Art verständlicher auch dann, wenn es sich um ihre neuesten Erscheinungen handelt.

Für das Neue sowohl in der ernsten als auch in der leichten Musik lässt sich demnach feststellen, dass es auch dort anwesend ist, wo es als störend empfunden wird und auf eine individuelle oder eine allgemeine, von der Gesellschaft geleitete Ablehnung stösst. Der Widerstand gegen etwas ruft aber oft eine ganz andere Wirkung hervor, als man erwartet hat.

*und auch D. Cvetko, Zum Problem der Wertung der Neuen Musik, in: IRASM IV, 1973, 5-17.*

8 *Vgl. W. König, Vinko Globokar - Komposition und Improvisation, Wiesbaden 1977; D. Cope, New Music Composition, London 1977.*

Was schwerer erreichbar ist, erweist sich in der Regel als anziehender als das, was ohne weiteres zugänglich ist oder sogar plangemäss forciert wird. Diese Tatsache lässt sich wohl nicht leugnen und gilt für den Schöpfer als auch den Zuhörer.

Die Rolle, welche die Musik im Leben des Menschen und der Völker spielt, steht schon längst ausser Zweifel. Sei sie so oder anders ausgeprägt und mag es sich um die Musik dieser oder jener Art handeln, in jedem Fall wirkt die Musik wesentlich auf die menschliche Persönlichkeit ein. Sie umfasst einen weiten Raum, der von allen Menschenschichten ausgefüllt ist.

Die Gesellschaft, mag sie in dieser oder jener Ordnung leben, ist sich dessen bewusst. Sie bezeigt das Interesse für die Musik und noch mehr, sie erhebt den Anspruch auf die Bestimmung ihrer Funktion. Es bieten sich ihr viele Möglichkeiten, der Musik die Ziele zu setzen und die Höhe ihrer Bedeutung festzulegen. Durch ihr Urteilen kann sie auch direkten oder indirekten Einfluss auf die Schaffensfreiheit nehmen, die in der Kunst die empfindlichste Frage darstellt. In einzelnen Fällen kommt das in verschiedenen Formen vor. So kann z. B. die Gesellschaft gewisse Richtungen und Kompositionsgattungen bevorzugen, woraus hervorgeht, was man vermeiden muss und welcher Stil mehr oder weniger empfehlenswert ist. Auf diese Weise bestimmt sie mit oder schreibt sie sogar vor, wonach sich das Schaffen auszurichten hat, wem sich der Komponist vorwiegend widmen und wie er sich engagieren soll. Sie nimmt oder beschränkt ihm also die Freiheit. Obwohl diese, genau genommen, bloss relativ ist, wird sie dadurch noch begrenzter und ist in noch grösserem Masse von den ausserkünstlerischen Komponenten abhängig.

Etwas ähnliches, dennoch von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet, kann auch im Falle behauptet werden, wenn der Schöpfer blind dem künstlerischen Konzept folgt, welches als das einzig richtige von einer Kunstrichtung leidenschaftlich vertreten und verkündet wird. Auch da wird er nicht imstande sein, seine Persönlichkeit zu entwickeln und durchzusetzen, obwohl er vielleicht an die Richtigkeit des von ihm erwählten Konzepts glaubt. Es ist gleichgültig, welchem Konzept sich dieser oder jener Künstler unterordnet. In jedem solchen Falle kann er nicht aussagen, was er möglicherweise aussagen wollte oder müsste, er kann sich seinem schöpferischen Gestalten nicht so widmen, wie es seiner individuellen Anschauung entspricht.

In der Kunst hat also das Engagement nicht immer die gleiche Bedeutung. Es kann dem geistigen Wesen des Komponisten entspringen, demnach spontan und echt sein, ungeachtet der inhaltlichen Seite des thematischen Materials und der Gestaltungsweise seines Werkes. Doch kann das Engagement von aussen her aufgezwungen sein und von den bereits erwähnten Faktoren geleitet werden. Die Leistungen sind dann meistens problematisch, wenn schon nicht künstlerisch unbedeutend. Davon legen zahlreiche Werke Zeugnis ab, solche, die dem künstlerischen Bedürfnis entsprangen, und solche, die von anderen Wirkungskräften angeregt worden waren. Untereinander unterscheiden sich wohl all diese jedenfalls.

Die Fragen, die sich bei solchen Betrachtungen erheben, sind in zwei Richtungen gestellt und können verschiedene

Antworten ergeben. Man muss sie aus dem Gesichtspunkt der Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Musik und Gesellschaft behandeln, die ihrer Funktion und Bedeutung nach proportional und voneinander unzertrennbar sind.

#### POVZETEK

Vloga, ki jo ima glasba v družbi, v življenju človeka in ljudstev, je nedvomna. Naj bo te ali one vrste, poudarjena bolj ali manj, v vsakem primeru bistveno posega v formiranje človekove osebnosti. Pri tem je še treba upoštevati, da zajema širok prostor, ki ga zapolnjujejo vse človeške plasti. Družba, naj bo ideološko tako ali drugače usmerjena, se tega zaveda. Izkazuje ji pozornost in včasih celo več, prisvaja si pravico, da glasbi določa njeno funkcijo. Za to ima na voljo dovolj sredstev in možnosti, po svoji presoji ji more odmeriti neko pomembnost in stopnjo pomembnosti. Po svojih kriterijih neposredno ali posredno vpliva na to, kar je za umetnost najobčutljivejše, na svobodo ustvarjanja. Primeri konkretno potrjujejo, da daje prednost neki stilni smeri in kompozicijski zvrsti, da odloča, česa naj bi se umetnik izogibal in kam bi naj krenil. Na ta način usmerja ustvarjanje in predpisuje skladatelju, čemu naj se posveča, kako in kam naj se angažira. Jemlje ali oži mu torej svobodo. Če je ta tudi sicer relativna, je s tem še bolj omejena in še v večji meri odvisna od izvenumetnostnih komponent.

Podobna je situacija, če ravno gledano z vidika drugačnih izhodišč, ko ustvarjalec enostransko sledi nekemu umetnostnemu konceptu, ki vanj verjame, da je edino pravilen. Tudi po tej poti ni mogoče doseči oblikovanja lastne osebnosti.

Tako kaže, da ni vseeno, čemu se podredi oblikovalec. Če se v svojem ustvarjanju ne angažira tako, kot bi odgovarjalo njegovemu individualnemu nagibu, se v nobenem primeru ne more izpovedati, kakor bi se moral.

Angažiranost v umetnosti nima vedno enakega pomena. Lahko je spontana, izhajajoča iz skladateljevega duhovnega bistva, pristna ne glede na tematično gradivo in način oblikovanja. Lahko pa je tudi od zunaj narekovana, vsiljena od principa, ki se deklarira kot umetnostno dominantno upravičen. Ustvarjalni rezultati so v tem primeru sporni, dostikrat umetniško čisto nepomembni. To potrjujejo številna dela, ki so jih spodbudili vprašljivi umetnostni ali izvenumetnostni faktorji. V primerjavi se zaznavno razlikujejo od del, ki jih je narekovala svobodna oblikovalna volja.

Vprašanja, ki jih postavljajo taka razmišljanja, so potemtakem dvosmerno zastavljena in je nanje mogoče različno odgovarjati. Vselej pa jih je treba obravnavati z vidika odvisnosti med glasbo in družbo oziroma obratno, torej z vidika dveh komponent, ki sta si po funkciji in pomenu sorazmerni ter med seboj v praksi neločljivo povezani.





UDK 784.15:59:929 Gallus J.

Danilo Pokorn  
Ljubljana

ŽIVALSKÉ PODOBE V GALLUSOVÍH MORALIJAĤ

Živalski svet je, predvsem s svojimi glasovi, razmeroma zgodaj postal za skladatelja izziv in vir ustvarjalnega navdiha. Od srede 13. stoletja, od rote *Sumer is icumen in*, najstarejše skladbe, ki jo je mogoče imenovati v tej zvezi, če pustimo ob strani osemnajst stoletij starejši pitijski nomos auleta Sakadasa iz Argosa, ki do neke mere tudi že sodi sem, se ta snov pojavlja v glasbeni literaturi vse do današnjega dne. Izrazitejša je v nekaterih obdobjih, med njimi, pač zaradi prebujenega zanimanja renesančnega človeka za naravo, v vokalni glasbi 16. stoletja. Najbolj znane primere te vrste je tedaj ustvaril v svojih šansonah Clement Jannequin, a ob njem še nekateri, tako Claudin de Sermisy, Nicolas Gombert, Tiberio Fabrianese, Antonio Scandello, Giuseppe Caimo, Gioseffo Biffi in drugi.

Za Gallusa, če naj je pred očmi njegov opus v celoti, ta motivika ni značilna. Njegove nazore sta oblikovala popolna poklicna odvisnost od cerkve in dolgoletno življenje za samostanskimi zidovi in na škofovskih dvorih. Daleč pretežni del njegovega skladateljskega dela pripada duhovni glasbi. Ko je v zadnjih letih svojega kratko odmerjenega življenja le posegel v posvetno glasbo, si je tudi za ta svoja dela izbral latinščino, nadnacionalni jezik humanistov, in njihov vsebinski razloček nasproti madrigalom nakazal z nazivom *harmoniae morales*, *moralia*, v svobodnem prevodu *zlati nauki*. Značilni za te Gallusove skladbe sta slej ko prej moralna resnoba in etična misel, v dobršni meri gre za - dostikrat trpke - resnice o življenju in za življenjske napotke, so pa med njimi tudi drugačne, lahkotnejše in vedrejše kompozicije in med temi je nekaj podob iz živalskega sveta. Ni jih sicer veliko, vseeno pa toliko, da jih kot posebno tematično skupino omenja skladatelj sam tako v podnaslovu svoje zbirke *Harmoniae morales* ("... quibus heroica, facetiae, *naturalia* ... admixta sunt"), kot tudi v njenem uvodu ("... quae ex artibus, *ex natura ipsa* haurire ..., quicquid poetice conflare possum, nunc committere incipio ...").

Skladb, ki jih lahko štejemo sem, videli pa bomo, da se med seboj nekoliko razlikujejo, je osem: šest v zbirki *Harmoniae morales*, in sicer tri v njenem prvem (1589), ena v drugem (1590) in dve v tretjem zvezku (1590), dve pa v skladateljevi posmrtni zbirki *Moralia* (1596). Skladbe v

*Harmoniae morales* so, kot vseh triinpetdeset v tej zbirki, štiriglasne, obe skladbi v zbirki *Moralia*, le-ta vsebuje sedeminštirideset kompozicij za osem, šest in pet glasov, sta šestglasni. To, kar je vsem skupno, je posnemanje raznih značilnosti živali, največkrat njihovih glasov, se pravi tonsko slikanje, za kakršno avtor v svojih duhovnih delih ni imel priložnosti. V mašah - razumljivo - sploh ne, v motetih le izjemoma in mimogrede, tako kot n. pr. v motetu *Erravi sicut ovis* (Opus musicum I, 75), v katerem melizmi ob besedah *Erravi sicut ovis* ponazarjajo tavanje izgubljene ovce, ali v motetu *Ecce, ego mitto vos* (Opus musicum IV, 77), kjer je z melizmi ob besedi *serpentes* nakazano zvijanje kač in ob besedi *columbae* zamahovanje golobjih peruti. Toda to so samo drobci, ki za celoto niso bistveni. V moralijah, o katerih je tu beseda, pa je tonsko slikanje te vrste veliko bogatejše in bolj izrazito, njihova najočitnejša poteza. V njem je nedvomno bil poglavitni mik teh kompozicij tako za skladatelja samega, kot je bil in je pač še danes tudi za poslušalca.

V tem okviru je osnovna motivika skladb precej različna. Prva med njimi, *Currit parvus lepulus* (Harm. mor. I, 3), je bridko-šaljiva tožba zajčka, ki beži pred lovci in njihovimi psi. Besedilo je nekoliko spremenjena in na vsega dve štirivrstični kitici skrčena verzija daljše vagantske pesmi iz druge polovice 16. stoletja, ki jo je Gallus morebiti poznal iz študentovskega petja na praških ulicah.<sup>1</sup> Zajček ni žival s tako značilnim glasom, da bi ga bilo mogoče posnemati v glasbi. Zato skladatelj slika njegov tek in prejkone odtod tudi sprememba začetnega stiha, ki se v izvirni pesmi glasi *Flevit lepus parvulus*. Dolgouhčev beg izraža vse občutje te žive, lahkotne, imitacijsko grajene kompozicije v dorskem modusu in to bi lahko bila anticipacija znanega Beethovnovega gesla *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*. Vendar skladatelj na začetku drugega dela - skladba je ena od petih, ki so v zbirki *Harmoniae morales* oblikovane dvodelno - slika zajčkov tek povsem realistično. Pri besedi *ascendo* vodi v hitrih sekundnih postopih vse glasove navzgor, sopran in tenor v obsegu none, alt in bas v obsegu septime (Pr. 1);<sup>2</sup> pri besedi *descendo* pa na enak način v smeri

#### Primer 1

Cantus " Quando montem a scen - do,"  
 Altus " Quan - do mon tem a scen - do,". fa  
 Tenor " Quando montem a - scen - do,"  
 Bassus " Quan - do mon tem a scen - do," fa mi

navzdol, sopran in tenor spet v obsegu none, bas tokrat v obsegu decime in alt celo undecime. Tu gre za tipičen primer ponazoritve gibanja z usmerjeno melodiko, za splošno razširjeno glasbeno figuro, ki jo je Athanasius Kircher nekaj desetletij pozneje (1650) označil s terminoma *anabasis* in *katabasis*. Gallus jo na široko uporablja tudi v svojih motetih in mašah. Slikovito je v skladbi podan še zadnji stih, ki govori o zajčkovih kozolčkih (ta verz je sad predelave in ga v izvirnem besedilu vagantske pesmi ni, mogoče je Gallusov), in sicer z ritmično izrazitim padajočim motivom, ki se v vsakem glasu ponovi na več stopnjah. Gotovo zato, ker ni imel možnosti, da bi posnemal zajčkov glas, je skladatelj za vsakim od osmih stihov besedila vpletel še solmizacijske zloge (fa mi re, mi sol) in to svobodno, brez upoštevanja njihovih funkcij, zgolj kot zvočno gradivo, vendar v glasbeni postavitvi, ki je enaka ob koncu drugega in četrtega verza prve in sad enakave za drugim in četrtem verzom druge strofe, s tem pa že blizu refrenu.

Docela drugam, na kmečko dvorišče in v svet domače perjadi, nas vodita naslednji dve kompoziciji. Prva od njiju, *Gallus amat Venerem, cur?* (Harm. mor. I, 6), je glasbena podoba petelina. Gallus se je sam večkrat poigral s svojim priimkom, še raje in s pesniškimi izrazi pa seveda tisti, ki so zlagali stihe za uvodni strani izdaj njegovih del. Vendar v tej skladbi očitno ne gre za besedno igro te vrste. Petelin, o katerem govori njeno besedilo, ni ptič, ki "naznanja rdečkasti somrak jutranje svetlobe" in "s svojim petjem prebuja srca in jih dviga iz lenive zaspanosti",<sup>3</sup> tudi ni ptič, "ki ga peruti nesejo zmerom više k zvezdam",<sup>4</sup> ta petelin stoji na tleh in je neutrujen dvorjan ter nenasiten ljubimec.<sup>5</sup> Po nekaterih tekstih, ki jih je uglasbil v svojih moralijah, lahko s precejšnjo gotovostjo sklepamo, da je bil Gallusov odnos do ženske distanciran, neprijazen, kar sovražen, seveda pa je težko reči, ali zaradi vzgoje ali zaradi osebne izkušnje. Kakorkoli že, skladatelj je tu ustvaril barvito tonsko miniaturo radoživega gospodarja kmečkega dvorišča. Postavljena je v vedri jonski modus, polifono tkana in oprta predvsem na besedici *cucuri currit*. Ta onomatopoetični element se v besedilu pojavi dvakrat, v skladbi pa - variiran in izrazno stopnjevan - nič manj kot po trinajstkrat v sopranu in altu ter po desetkrat v tenorju in basu. Avtor tako ustvari prepričljiv vtis zmerom živahnejšega petelinjega dvorjenja in kikirikanja (Pr. 2).

- 1 *Besedilo skladbe se v izvirniku glasi: Currit parvus lepulus / clamans altis vocibus: / "Quid feci nobilibus / quod me fugant canibus? / Quando montem ascendo / nullum canem timeo / quando montem descendo / bis terculum perverto." / Vagantska pesem, ki je služila kot predloga, je - z letnico 1575, a brez navedbe vira - objavljena v: Doroghy Z., Blago latinskog jezika, Zagreb 1966, 438-439. O tem, da so to pesem peli praški študenti, Cvetko D., Jacobus Gallus, Ljubljana 1984, 32.*
- 2 *Ta in vsi naslednji glasbeni primeri so navedeni po izdajah Harmoniae morales in Moralia D. Cvetka in L. Zepiča, Ljubljana, 1966 in 1968.*
- 3 *Gl. pesnitev Ad authorem, Opus musicum I.*
- 4 *Gl. pesnitev Ecclesiae, Opus musicum III.*
- 5 *Besedilo skladbe pravi: Gallus amat Venerem, cur? Cucuri currit ad illam / et post confectum cucuri currit opus. / Odkod skladatelju ta tekst, še ni ugotovljeno. S svojim realizmom je v njegovih moralijah izjema.*
- 6 *Izvor besedila ni znan, glasi se: Quam gallina suum parit ovum, gloccinat*

Primer 2

Cantus  
-ctum cu-cu-ri cu - rit, o - pus cu-cu-ri cu -

Altus  
-fe - ctum cu-cu-ri cu - rit o - pus,

Tenor  
8 - ctum cu-cu-ri cu - rit o pus,

Bassus  
-ctum cu-cu-ri cu - rit

rit o - pus, cu - cu-ri cu - rit o - pus, cu - cu-ri

cu - cu-ri cu - rit o - pus, o - pus,

8 cu - cu-ri cu - rit o - pus, o - pus,

o - pus, cu - cu-ri cu - rit o - pus,

cu - rit o - pus, cu - cu-ri cu - rit o - pus,

cu - cu-ri cu - rit o - pus, cu - cu-ri cu - rit cu - cu-ri cu - rit o - pus,

8 cu - cu-ri cu - rit o - pus, cu - cu-ri cu - rit o pus

cu - cu-ri cu - rit o - pus, cu - cu-ri cu - rit o - pus,

Druga kompozicija tega para, *Quam gallina suum parit ovum* (Harm. mor. I, 7), govori o kokoši, ki kokodaka preden in po tem, ko znese jajce.<sup>6</sup> Gre za razmeroma pogost motiv v programsko naravnani glasbi raznih dob. Tudi iz druge polovice 16. stoletja sta znani na to temo vsaj dve skladbi, ki sta morali biti v tistem času precej priljubljeni, prva od njiju je *Canzon della gallina*, katere avtor je Tiberio Fabrianese, druga pa *Ein Hennlein weiss* iz zbirke *Neue und lustige weltliche deutsche Liedlein* (1570) dresdenskega dvornega kapelnika Antonia Scandella. Očitno je, da je Gallus Scandellovo kompozicijo poznal, kajti njegova kaže že na prvi pogled opazne podobnosti z njo. Enako kot Scandello slika Gallus kokošje kokodakanje s hitrimi ponovitvami akordov. Razlika je v melodiki, ki je pri Scandellu izrazito pesemska, pri Gallusu pa deklamacijska in vezana na akorde.<sup>7</sup> Prvi od dveh verzov besedila je komponiran v dvodelni meri, pri drugem pa glasba preide v tridelni metrum in v plesno pesem, ki izraža veselje kokoši nad znesenim jajcem ter se s svojimi kadencami že domala povsem odmika iz modalne harmonije v novo tonalno občutje (Pr. 3).

Primer 3

Musical score for 'Primer 3' showing four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are 'glo-glo - glo-glo-glo-cci - nat, glo-glo - glo-glo-glo-cci -'.

Continuation of the musical score for 'Primer 3', showing four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are 'nat, glo-glo - glo-glo-glo-cci - nat, glo-glo - glo-glo-glo-cci -'.

ante / et positum post grave rursus onus gloccinat.

<sup>7</sup> O podobnosti Gallusove in Scandellove skladbe: Lanzke H. W., Die

nat et po - si-tum post gra-ve rur - sus o - nus,  
 nat et po - si-tum post gra-ve rur - sus o - nus,  
 nat et po - si-tum post gra-ve rur - sus o - nus,  
 nat et po - si-tum post gra-ve rur - sus o - nus,

Skupna značilnost teh treh skladb je šaljiv razpoloženski ton, ki v Gallusovih podobah živalskega sveta nasploh prevladuje. Nič tega pa ni v kompoziciji *Dulcis amica, veni* (Harm. mor. II, 21). Ta je hvalnica slavčku. Za besedno podlago ji je pesem *De Philomela* iz 11. stoletja.<sup>8</sup> Sestavljata jo dva elegična distiha, slavček v njih ni predstavljen kot glasnik ljubezni kot v Prešernovi pesmi *Orglar*, ampak kot ptica brez primere, ki pozna tisoč odtenkov glasov in lahko zapoje tisoč različnih melodij.<sup>9</sup> V skladu s tem je skladatelj dal v uglasbitvi največjo težo besedi, v kateri se kaže ta raznolikost in bogastvo slavčkove pevske umetnosti. To je beseda *mille*, tisoč (Pr. 4). Izražena je z množico not, z motivom v sicer različnih, a pretežno drobnih notnih vrednostih, ter z mnogokratno ponovitvijo tega motiva.

Primer 4

Cantus  
 - le, mil-le,mille, mil-le po - tes, mille,mille,  
 Altus  
 - le, mil-le, mille, mille pot - es mille,mille,  
 Tenor  
 - le, mil-le, mille, mille pot - es mille,mille,  
 Bassus  
 - le, mil-le,mille, mil-le po - tes, mille,mille,

*weltlichen Chorgesänge ("Moralia") von Jacobus Gallus, disertacija, Mainz 1965, 112-113. Pri tej Scandellovi kompoziciji se ni zgledoval le Gallus*

mil-le pot - es, mille, mille, mil-le pot - es mille, mille, mil-le pot - es

mil-le pot - es, mille, mille, mil-le pot - es mille, mille, mil-le pot - es

mil-le pot - es, mille, mille, mil-le pot - es mille, mille, mil-le pot - es

mil-le pot - es, mille, mille, mil-le pot - es mille, mille, mil-le pot - es

To seveda ni posebnost te skladbe, ampak tipičen prijem iz poglavja o glasbenem ponazarjanju števil. Zelo podobno, vendar z drugačnim umetniškim učinkom, interpretira Gallus besedo *mille* v kompoziciji *Archipoeta facit versus* (Harm. mor. III, 36). V tem primeru gre za pikro šalo - morebiti iz samostanskega refektorija - o arhipoetu, ki dela verze za tisoč drugih poetov in za tisoč drugih tudi pije, kompozicija *Dulcis amica, veni* pa je izrazito lirična, med skladateljevimi podobami živalskega sveta najbolj nežna. Sodi med slavospeve, kakršnih ima Gallus med svojimi posvetnimi zbori še več, tako na čast svobodi (*Libertas animi*, Harm. mor. II, 31), umetnosti glasbe (*Musica noster amor*, Mor., 28; *Musica Musarum germana*, Mor., 29), srečnemu življenju (*Vitam quae faciunt beatioorem*, Harm. mor. II, 30), latinskemu jeziku (*Linguarum non est praestantior ulla*, Harm. mor. III, 49) in vrtu (*Adeste Musae, maximi proles Iovis*, Mor., 9). Vredno pozornosti je v skladbi *Dulcis amica, veni* avtorjevo ravnanje z besedilom, posebno še, ker pogojuje njeno obliko. Prvi distih je prenesen v glasbo zelo jedrnato, na kratko. Drugi, ki govori o slavčkovi pevski umetnosti, je komponiran bistveno bolj na široko, s poudarkom na vsebinsko najbolj pomembni besedi, in ves ta odstavek se vrh tega še enkrat dobesedno ponovi. Kompozicija dobi s tem jasno obliko s shemo ABB, pri čemer je del B skoraj trikrat obsežnejši od dela A.

Ptica, ki jo v glasbeni literaturi - vse od rote *Sumer is icumen in* iz trinajstega do *Pomladne simfonije* Benjamina Brittna v našem stoletju - srečamo največkrat, gotovo zaradi njenega zelo značilnega pa hkrati tudi lahko posnemljivega petja, je kukavica. Njej je posvečena Gallusova skladba *Permultos liceat cuculus* (Mor., 27). Besedilo, zloženo v dveh verzih, je skladatelj vzel iz antologije *Carmina proverbialia*, ki je izšla leta 1576 v Baslu in po doslej zbranih podatkih predstavlja glavni tekstovni vir njegovih moralij.<sup>10</sup> Kukavica je prikazana

ampak tudi Johann Hermann Schein v svoji *Musica boscareccia oder Waldliederlein III* (1628); prim. Härtwig D., *Scandello Antonio*, MGG 11, 1478.

8 Gl. Skei A. B., *Jacob Handl's Moralia*, *The Musical Quarterly*, Vol. LII, No. 4, 1966, 437.

9 Tekst skladbe v izvirniku: *Dulcis amica, veni, noctis solatia praestans* /

kot popolno nasprotje slavčka v prejšnji kompoziciji. Slavček j bil nekakšen glasbeni vseznal, kukavica pa je ptica, ki poje sicer že mnogo let, a kljub temu zna eno samo pesem, svoj ku-ku.<sup>11</sup> Ptica naj bi bila torej neuka, a Gallusova skladba o njej je, kot bomo videli, visoka umetnost.

Sodi v skupino tistih devetnajstih skladb v mojstrovih posmrtni zbirki *Moralia*, ki so zložene za šest glasov, in v tej skupini je ena od štirinajstih, v katerih so podvojeni svetli glasovi. Pojo torej dva soprana, alt, dva tenorja in bas. Začne skupina štirih glasov - oba soprana, alt in tenor I, na zadnjem zlogu uvodnega heksametra pa se jima pridružita še tenor II in bas, tako da drugič odpoje ta verz ves zbor. Slog je homofon, deklamacija jasna, poudarjena je beseda *cantaverit*, prvič s punktiranjem, drugič še z oktavnim skokom navzgor v soprano I. Tudi drugi stih zapoje prvič štiriglasna skupina, vendar nekoliko drugačne sestave - ob dveh sopranih in altu je tokrat četrti glas tenor II. Slog je v bistvu enak kot v prvem odstavku, deklamacija silabična, le sopran II in alt obarvata besedo *cantum* vsak s svojim melizmom. Nato se ta stih ponovi v variirani obliki in polni glasovni zasedbi. Tu skladatelj dvigne zapornice svoje umetnosti. Začeta tenor I in bas, in sicer povzame tenor melodijo soprana I za decimo, bas pa melodijo tenorja II za kvinto nižje. Tenor si razen tega pri besedi *cantum* izposodi še melizem, ki ga je prej imel alt. Neposredno za tema glasovoma vstopita sopran I in tenor II, sopran ponovi svojo melodijo v spodnji kvinti, tenor pa, prav tako v spodnji kvinti, melodijo soprana II. Sopran II in alt ne pojeta teksta, pač pa v petje drugih štirih glasov vpletata klic kukavice, z zlogoma ku-ku - v izvorni izdaji gug-gug - v intervalih male terce, ki je za kukavico značilna, ter čiste kvinte in kvarte. Na koncu se vseh šest glasov združi v živahnem posnemanju kukavičjega petja (Pr. 5). Ves ta odstavek

Primer 5

The image shows a musical score for six voices: Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics are Latin: "- nos, psal - le - re ne - scit adhuc a - li - um can -". The score is written in a single system with six staves. Cantus I and II have the same lyrics. Altus has the same lyrics. Tenor I has a rest for the first part of the phrase. Tenor II has the same lyrics. Bassus has the same lyrics. The music is in a single system with six staves. The lyrics are written below the staves.



tum ni - si cu - cu cu - cu - cu - cu, psal - le - re ne - scit adhuc a -

tum ni - si cu - cu cu - cu - cu - cu, cu - cu

tum ni - si cu - cu cu - cu - cu - cu,

psal - le - re ne - scit adhuc a -

tum ni - si cu - cu cu - cu - cu - cu, psal - le - re ne - scit adhuc a - lium

psal - le - re ne - scit adhuc a - li -

li - um can - tum ni - si cu - cu, cu - cu cu - cu - cu - cu, cu - cu - cu - cu,

cu - cu cu - cu cu - cu, cu - cu cu - cu - cu, cu - cu cu - cu,

cu - cu cu - cu cu - cu cu - cu - cu, cu - cu cu - cu

li - um can - tum ni - si cu - cu cu - cu, cu - cu, cu - cu cu - cu,

can - tum ni - si cu - cu - cu - cu - cu - cu - cu, cu - cu cu - cu,

um can - tum ni - si cu cu, cu - cu cu - cu, cu - cu cu - cu,

z besedilom drugega stiha se potem še enkrat dobesedno ponovi. Skladatelj obravnava torej tekst enako kot v skladbi *Dulcis amica, veni* in enaka je tudi glasbena oblika. Prva, zanj očitno manj pomembna polovica besedila je kljub ponovitvi uglasbena na kratko, druga širše in bolj umetno, s poudarkom na kukavičjem petju kot vsebinsko najvažnejšem in muzikalno najznačilnejšem elementu. Oblikovna shema je tudi tokrat ABB.

Vse obravnavane skladbe so čiste živalske podobe, ustvarjene iz veselja nad snovjo in iz nje izvirajoče tonske igre. Preostale tri so nekoliko drugačne. Te so prave moralije, se pravi življenjske resnice s primesjo poučnosti, ki pa uporabljajo prisposode iz živalskega sveta. Nekatere so glede tega tako bogate, da po glasbeni strani sploh ni videti razlike. Najbogatejša med njimi je v tem pogledu skladba *Anseris est giga* (Harm. mor. III, 47). Njeno besedilo, elegični distih doslej še ne pojasnjenega izvora, pravi, da je gosi lastno gaganje, kukavica kuka in krokar kraka, vsakdo da se pač oglašata tako, kakor mu je dano.<sup>12</sup> Tokrat je tisti del teksta, ki je za skladatelja bolj zanimiv, prvi in ne drugi verz distiha, kajti daje mu priložnost, da posnema ne le eno, ampak kar tri ptice. To stori virtuozno in tako na široko, da mu verza ni treba ponavljati. Najkrajši, vendar dovolj izrazit je uvodni odstavek, ki oponaša gosje gaganje (Pr. 6). Več prostora je zatem

#### Primer 6

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/4 time. The lyrics are: "An - se - ris est gi - ga, gi - ga, gi -". The Cantus part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The other parts follow the same key signature and time signature. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across notes.

*inter aves etenim nulla tibi similis. / Tu, philomela, potes vocum discrimina mille / mille potes varios ipsa referre modos.*

- 10 Celotni naslov antologije se glasi: *Carminum proverbialium totius humanae vitae statum breviter delineantium, necnon utilem de moribus doctrinam iucunde proponentium. Loci communes: In gratiam iuventutis selecti addita plerumque interpretatione Germanica.* V obeh Gallusovih zbirkah posvetnih zborov je 100 skladb, identificiranih je doslej 80 tekstov in od njih jih iz zbornika *Carmina proverbialia* izvira 37, torej skoraj polovica. Z vprašanjem besedil v Gallusovih moralijah sta se bavila zlasti H. W. Lanzke in A. B. Skei. Poleg njunih že citiranih del gl. še uvod v Skejevo izdajo zbirke *Moralia* v dveh zvezkih, Madison 1970.
- 11 Besedilo se glasi takole: *Permultos liceat cuculus cantaverit annos / psallere nescit adhuc alium cantum nisi gug-gug.*
- 12 V izvorniku: *Anseris est giga, cuculi cucu, crocro corvi / cuique quod est proprium, vociferare solet.*

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 4-part setting. The lyrics are:   
 Soprano: ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga,   
 Alto: gi - ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga,   
 Tenor: ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga,   
 Bass: ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga, gi - ga,   
 The score is in 4/4 time and features a simple harmonic structure with a mix of eighth and quarter notes.

odmerjeno petju kukavice, največ pa na koncu krakanju krokarja. To je ptica, ki jo Gallus, kot bomo še videli, v teh skladbah posnema največkrat in to prepričljivo, s ponavljajočimi se toni na zlogih *cro-cro* (Pr. 7). Drugi verz distiha vsebuje sicer živiljenjski nauk, kljub temu je komponiran na kratko, čeprav ga skladatelj v variirani obliki ponovi in ob koncu tudi nekoliko razširi. Oblikovna shema skladbe je tako spet ABB, a razmerje med A in B je glede obsega tokrat obrnjeno.

Kompozicija *Linqo coax ranis* (Harm. mor. III, 46) je zanimiva že zato, ker uvaja v živalski koncert novega solista - žabo. Besedilo, spet v obliki elegičnega distiha, je Gallus našel v zborniku *Carmina proverbialia*, gre za sentenco o pomembnosti besede, pravi namreč: Prepuščam žabam kvakanje, krokarjem krakanje in puhoglavcem prazne marnje, sraka je s svojo

Primer 7

A musical score for four voices (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in a 4-part setting. The lyrics are:   
 Cantus: cu, cro - cro cor - vi, cro - cro, cro - cro, cro -   
 Altus: cu, cu - cu, cro - cro cor - vi, cro - cro, cro - cro,   
 Tenor: - cu, cu - cu, cro - cro cor - vi, cro - cro,   
 Bassus: cu, cu - cu, cro - cro cor - vi, cro - cro, cro -   
 The score is in 4/4 time and features a simple harmonic structure with a mix of eighth and quarter notes.

- 13 V izvorniku: *Linqo coax ranis, cro corvis vanaque ranis / pica sibi propria garrulitate placet.*  
 14 Izvornik: *Qui cantum corvi cras imitatur et usque / cras canit, haud animo fata caduca notans / semper aget fatuum, nam confidentia stulta*

cro, cro - cro cor - vi, cro - cro, cro - cro, cro - cro, cro - cro, cro - cro,  
 cro - cro - cro cor - vi, cro - cro, cro - cro, cro - cro - cro cor -  
 cro-cro, cro - cro cor - vi, cro - cro, cro - cro, cro, cro - cro, cro - cro - cro cro -  
 cro, cro - cro cor - vi, cor - vi, cro - cro, cro cro, cro -

blebetavostjo sama sebi najbolj všeč.<sup>13</sup> V tej skladbi obravnava skladatelj oba verza z enako pozornostjo. Uvodni heksameter mu da priložnost, da posnema najprej žabje kvakanje (Pr. 8); nato - s podobnimi sredstvi kot v kompoziciji *Anseris est giga* - še krakanje vrana. V uglasbitvidruega verza je podrčrtana blebetavost srake, in sicer z ostro ritmizacijo besede *garrulitate* ter z njeno nič manj kot osemkratno ponovitvijo. Zanimiva je ta v jonskem modusu zložena Gallusova skladba še zaradi pri njem redke glasbene figure *mutatio toni*: pri besedi *pica* sledi tonu g v altu neposredno ton gis v sopranu, in to seveda usmeri harmonski potek naslednjega odstavka.

V skupino teh skladateljevih del šteje končno še, toda v občutno manjši meri, kompozicija *Qui cantum corvi* (Mor., 26). Ta šestglasna skladba v transponiranem jonskem modusu je pristna moraliija, njeno iz dveh elegičnih distihov sestavljeno besedilo uči, da je posnemanje drugih nespametno početje: Kdor trmasto

Primer 8

Cantus  
 Lin - quo co - ax ra - nis, co - ax,  
 Altus  
 Lin - quo co - ax ra - nis, co - ax, co -  
 Tenor  
 Lin - quo co - ax ra - nis, co - ax,  
 Bassus  
 Lin - quo co - ax. ra - nis, co - ax, co -

co - ax, co - ax ra - nis, co - ax ra - nis,  
 ax, co - ax ra - nis, co - ax ra - nis,  
 co - ax, co - ax ra - nis, co - ax ra - nis,  
 ax, co - ax ra - nis, co - ax ra - nis,

krokarjevo petje oponaša in ne pomisli na minljivost usode, bo vedno norec, upanje velikokrat goljufa z neumno zaupljivostjo.<sup>14</sup> Ves prvi ter prva polovica drugega verza v tem besedilu sta Gallusa spodbudila k - tokrat že tretjemu - posnemanju vranovega krakanja, hkrati morebiti še k igri z dvojnim pomenom besedice *eras*, ki pomeni jutri, a v kontekstu lahko tudi klic krokarja. Toda ves ta odstavek je razmeroma kratek, le duhovit detajl, ki v celotni skladbi nima večje teže.

Drugih skladb z motivi iz živalskega sveta v obeh zbirkah Gallusovih posvetnih zborov ni. Omeniti bi bilo vendar treba kompozicijo *Adeste Musae, maximi proles Iovis* (Mor., 9). V skladateljevi postumni zbirki je ena najobsežnejših, po vsebini hvalnica vrtu. Besedilo sestavlja petindvajset jambskih senarjev - njihov avtor je Asmenius<sup>15</sup> - in med njimi je dvakrat po dvoje takih, ki govore o živalih: prvi par o čebelah, ki brencijo nad cvetlicami in novo roso, drugi o ščebetavih pticah pevkah, ki božajo sapice s svojimi spevi.<sup>16</sup> Ti stihi, kakor so lepi in pristrčni, pa skladatelja niso zapeljali v slikanje s toni in jih je uglasbil v skladu s celotno glasbeno zasnovo te osemglasne, v dvozborni tehniki zložene kompozicije.

Če naj na kratko povzamemo osnovne poteze Gallusovih skladb, ki tako ali drugače posegajo v živalski svet, lahko rečemo, da so v glavnem kratke stvaritve svetlih razpoloženj, po svojih karakteristikah ponekod blizu šansonu. Zelo jasno se v njih kaže hotenje "dare spirito vivo alle parole", značilno tako za dobo kot tudi za skladatelja, posebno še za njegove posvetne zборе. V ta namen uporablja raznovrstna sredstva, ki jih je poznejša doktrina o glasbenih figurah poimenovala s skupnim izrazom *hypotyposis*.<sup>17</sup> Poleg spremembe dvodobnega v tridobni

*haec / dicitur, illustt spes ea saepe suos.*

15 Gl. Skei A. B., Uvod v zbirko *Moralia*, I. del, 17.

16 Ti stihi se v originalu glase: *Apes susurro murmurant gratae levi / cum summa florum vel novos rores legunt / ... / aves canores garrulae fundunt sonos / et semper auris cantibus mulcent suis.*

17 Nemški teoretik in skladatelj Joachim Burmeister opredeljuje *hypotyposis* kot "illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur ut ea,

ritem kot izraza radosti gre tu predvsem za vrsto melodično-ritmičnih tvorb, ki v skladbah izstopajo in dajejo besedam večjo težo, bodisi da ponazarjajo določene pojave - glasove živali in njihovo gibanje, bodisi da se vežejo z določenimi pojmi (*cantus, cantare, mille, garrulitas*). Avtor skuša vsak drobec v tekstu podati v glasbi slikovito, daleč najbolj pa izkorišča v teh kompozicijah onomatopoeične prvine, predvsem glasove domače in divje perjadi, njim odmerja tudi največ prostora in prav to daje tem njegovim delom svojsko barvitost in draž.

Videti je, da je tonska igra te vrste Gallusa bolj privlačila v prvem kot v zadnjem obdobju pisanja moralij. V njegovih prvi zbirki so namreč kar tri četrtine teh skladb in polovica od njih je že v prvem od njenih treh zvezkov. Njihovo število, vzeto v celoti, ni veliko, če upoštevamo, da je skladateljevih posvetnih zborov sto, celo zanemarljivo, če imamo pred očmi ves njegov opus z več kot pet sto deli. Kljub temu - ali prav zato - pa je treba poudariti, da Gallus šteje med tiste skladatelje v drugi polovici 16. stoletja, ki so po živalski motiviki posegli razmeroma dostikrat in umetniško prepričljivo.

Vprašajmo se naposled še, kako da je Gallus sploh komponiral take skladbe, saj je vendar nekoč zapisal: "Cerkev je mati, ki ji sledim, od njenih izkušenj, navad in reda nikjer ne odstopam",<sup>18</sup> ob njegovem portretu v zadnji knjigi *Opus musicum* pa stoje psalmistove besede: "Pel bom Gospodu v svojem življenju prepeval bom svojemu Bogu, kakor dolgo bom živel". Na to vprašanje odgovarja sam v uvodu zbirke *Harmoniae morales*, njegov brat pa v predgovoru zbirke *Moralia*. K pisanju posvetnih zborov so Gallusa spodbujali prijatelji, češ da naj kdaj pa kdaj prekine z zahtevno (to je duhovno) glasbo, stopi s kora v javno življenje in cerkvenim doda še prijetne posvetne skladbe. Gallus izrecno pravi, da jih je namenil v veselje prijateljem in pa da bi mu bili le-ti v obrambo, "kajti ne manjka se jih, ki s hripavimi glasovi vmes godrnjajo, ko Petelin poje".<sup>19</sup> Deloma ga je potemtakem vodila prijateljska ustrežljivost, deloma - in prejkone še bolj - pa globlji, osebni razlogi, morda ne toliko želja po sprostivni kot predvsem želja po samopodreditvi, občutek lastne moči in samozavest, ki tu in tam spregovori tudi v njegovih, sicer v konvencionalno ponižnem tonu pisanih uvodih, še bolj pa v nekaterih besedilih, ki jih je uglasbil v moralijah.<sup>20</sup> Iz istega hotenja so nastale tudi njegove skladbe s prizori iz živalskega sveta. Z njimi je

*quae textui subsun et animam vitamque non habent, vita esse praedita, videantur* (*Musica poetica*, 1606); faksimile definicije v članku *Rhetoric and music*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, zv. 15, 793-803. Gl. še Busch H. J., *Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja*, *Muzikološki zbornik V*, Ljubljana 1969, 40-53.

18 Uvod v *Opus musicum I*.

19 *Ves ta pasus se v izvorniku glasi: "Vobis autem eximiis atque assiduis amicis meis id destino, ut habeatis quod vos oblectet, ego qui me defendant. Nam qui interdum Gallo cantanti raucis vocibus immurmurent non desunt."* *Harmoniae morales I*, uvod.

20 *To so skladbe Pascitur in vivis livor* (*Harm. mor. III*, 53), *Quod mihi livor edax* (*Mor.*, 5), posebno pa *Livide, quare tibi* (*Harm. mor. III*, 50) v kateri si je skladatelj neusmiljeno privoščil svoje kritike.

razširil motivični svet svoje umetnosti s snovmi, ki so bile tisti čas v modi, obogatil je besednjak svoje glasbene govorice in izpričal nove razsežnosti svojega ustvarjalnega daru. Ne moremo reči, da so to najbolj značilne strani njegovih posvetnih zborov, gotovo pa, da so med očarljivimi. In videti je, da je Gallus cilj, ki si ga je zastavil s svojimi moralijami, tudi dosegel. Da so nasploh ugajale, vemo iz besed njegovega brata, a da so omehčale celo njegove nasprotnike, pričajo njegove lastne, prav nič skromne, če že ne kar samoljubne besede, s katerimi je pol leta pred smrtjo sklenil svoj zadnji tiskani tekst: "Svoje hripave Zoile pa kar pustim, saj vidim, da jim ob mojih moralijah že drevene čeljusti in zobje malone otopevajo."<sup>21</sup>

#### SUMMARY

*Gallus used also for his secular music the Latin language, indicating the contentual difference from madrigals by designations "Harmoniae morales", "Moralia", - in a free translation: "Golden Lessons". They are characterized by moral seriousness and the ethical idea, yet among them there are also a few pictures from the animal world. Their total number is eight, six in the collection "Harmoniae morales" (1589, 1590), and two in the posthumously-issued collection "Moralia" (1596). In these compositions the author reproduces the characteristics of various animals, mostly the voices of domestic and wild fowls. "Currit parvus lepulus" (HM 3) portrays the young hare trying to escape from the hunters, "Gallus amat Venerem" (HM 6) the cock's courting and crowing, "Quam gallina sum parit ovum" (HM 7) the cackling of a hen before and after laying an egg, and "Dulcis amica veni" (HM 21) is a song of praise of a nightingale, while "Permultos liceat cuculus" (M 27) is about a cuckoo, which can sing but its own cuck-oo, although it has been singing for years and years. These compositions are clearly pictures of the animal world, whereas the other three are clearly moralia, i. e. compositions treating facts of life with admixture of instructive suggestions drawing on pictures from the animal world. In this respect the outstanding one is "Anseris est giga" (HM 47), in which the composer renders imitations of the goose, the cocku, and the raven; "Linguo coax ranis" (HM 46) introduces beside the raven a new soloist - the frog; and in "Qui cantum corvi" (M 26) we again come across the croaking of the raven. All in all, these are brief compositions of bright moods, sometimes coming close to the chanson, but especially based on onomatopoeic elements which impart to them a peculiar colouring and charm. Even if the total number of them in Gallus' entire oeuvre is not big, the composer belongs among those composers of his time who explored motives from the animal world comparatively often and in an artistically convincing way. With such works he has expanded the motifs of his art by subjects that were in his time*

<sup>21</sup> V izvirniku: "Raucos meos Zoilos nihil moror, nam Moralibus meis eorum dentes iam stupore ac penè hebescere animadverto." Uvod v Opus musicum IV.

*in vogue, has enriched the vocabulary of his musical idiom,  
and thus demonstrated new dimensions of his creative talent.*



UDK 783.6.034

Jože Sivec  
Ljubljana"ECCE, QUOMODO MORITUR JUSTUS"  
J. GALLUSA IN NEKATERIH NJEGOVIH  
SODOBNIKOV  
(STILNOKRITIČNA PRIMERJAVA)

Primerjava kompozicij, ki so jih zložili na isti tekst različni avtorji, je lahko koristna, še zlasti tedaj, ko gre za dela istega obdobja. Prav ob tem se morejo pokazati v značilni luči določeni vplivi, stilne zveze in razlike. V tej smeri se odpirajo nove perspektive tudi za nadaljnje osvetljevanje ustvarjalnosti Jacoba Gallusa Carniolusa, enega od vodilnih skladateljev renesančne glasbe druge polovice 16. stoletja. Tu prihaja za stilno analitično raziskovanje v prvi vrsti v poštev mojstrova monumentalna zbirka motetov "Opus musicum". Ker ta temelji na številnih latinskih tekstih, ki so se stalno uporabljali po posameznih obdobjih liturgičnega leta pri bogoslužju, je gotovo, da so mnoge tekste komponirali še drugi skladatelji tistega časa. Kakor je doslej znano, je 58 besedil, ki jih vsebuje "Opus musicum", uglasbil tudi Palestrina.<sup>1</sup>

V naznačeni zvezi se mi zdi zanimivo vprašanje primerjave Gallusovega moteta "Ecce, quomodo moritur justus" z moteti istega naslova nekaterih njegovih pomembnih sodobnikov kot so Marc' Antonio Ingegneri, Ludovico Viadana, Orlando di Lasso, Tomás Luis de Victoria in Carlo Gesualdo da Venosa. Iz obsežne tvornosti našega mojstra sem izbral prav to delo, ker je "Ecce, quomodo moritur justus", ki je izšel leta 1587 v Pragi v drugem zvezku zbirke "Opus musicum", že stoletja v glasbenem svetu njegovo najbolj znano delo in sodi hkrati tudi med njegove najbolj popolne stvaritve.<sup>2</sup> Ob njem hočem upoštevati še nekaj istoimenskih kompozicij, ki so nastale v neposredni ali vsaj relativni časovni bližini. Da se pri tem oziram najprej na "Ecce, quomodo moritur justus" Ingegnerija in Viadane, je razumljivo, ker obstajajo med njunima uglasbitvama in Gallusovo določene skupnosti, očitne že takoj, ne da bi se spustili v podrobnejšo analizo. Za vse je značilna kompaktna homofonska struktura, njihova moč pa je prvenstveno v zvočnosti, akordiki, medtem ko je silabična in deklamativna melodika večinoma podrejenega pomena in izhaja iz harmonije. Kompozicijski

1 J. Bole, *Stilna primerjava nekaterih motetov, ki sta jih Gallus in Palestrina komponirala na ista besedila, dipl. delo, tipkops, Ljubljana 1967, 5-7.*

2 D. Cvetko, *Jacobus Gallus Carniolus, Ljubljana 1965, 137-138, 165, 201;*

stavek členijo pavze, ki nastopajo v vseh glasovih hkrati in tako ustvarjajo kot zareze kratke miselne in oblikovne enote. Razen tega opazamo sorodno osnovno razporeditev muzikalne materije. Povsod gre za isto zasnovu z refrenom (ABcB), ki pa je že podana v gregorijanskem rasponsoriju.

Od nazadnje omenjenih motetov zbudi pozornost predvsem Ingegnerijev, objavljen leta 1588 v Benetkah v avtorjevi zbirki "Responsoria Hebdomadae Sanctae, Benedictus, et Impropria quatour v. et Miserere sex. v.", saj kaže presenetljivo podobnost z znamenito Gallusovo istoimensko skladbo.<sup>3</sup> Posebno močan vtis sličnosti se nam zbudi ob poslušanju njunih začetkov. Tako Gallus kot Ingegneri sta komponirala besede "Ecce, quomodo moritur justus" v okviru muzikalnega stavka, ki obsega 6 taktov (Pr. 1/a, b). Obakrat izstopa uvodni klic "Ecce" od nadaljevanja z uporabo daljših notnih vrednosti in oddelitvijo po pavzi. Tudi harmonska zveza je pri tem analogna. Čeprav je Gallusov motet v jonski tonaliteti in Ingegnerijev v eolski, gre vsakikrat za zvezo T-D in kvartni postop basa navzdol. Še posebno važno je to, da sta si melodiji v okviru teh 6 taktov zelo podobni, le da je pri Ingegneriju na začetku g zvišan kot subsemitonium modi v gis, medtem ko je na koncu stavka še dodan fis. Melodično in harmonsko je ta kadenca povsem identična s kadenco tretjega stavka pri Gallusu (Pr. 2/a). Končno naj še opozorim, da so akordi sredi stavka v obeh motetih isti: F-dur, B-dur, F-dur (v notnem primeru so označeni z ležečim oglatim oklepajem). Navzlic navedenim podobnostim pa se seveda pokaže pri analizi vrsta razlik. Gallusov začetek zveni za naše občutje že povsem moderno: T D T S T T Tp6 D<sub>7</sub> DD D,

Primer 1  
Gallus

Ingegneri

*isti*, *Jacobus Gallus, sein Leben und Werk*, München 1972, 81, 82; *isti*, *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel-Maribor 1975, 65-66; L. M. Škerjanc, *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina-Gallusa*, Ljubljana 1963, 256-258; G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, 738; H. Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, 291.

torej je harmonizacija povsem v skladu s principi poznejše funkcionalne harmonije. Gallusova harmonizacija je preprostejša, trša in svetlejša, saj uporablja skladatelj z izjemo Tp same durove trizvoke. Zaradi kromatike in prevladovanja molovih trizvokov pa zveni Ingegnerijev harmonski stavek nekoliko barviteje in mehkeje. Zato občutimo ta pasus kljub omenjeni identičnosti akordov tudi kot otožnejši in temnejši. V zvezi s tem drugačnim izrazom so morda še določeni razločki v ritmu oziroma trajanju notnih vrednosti. Uvodni vzklik "Ecce" se zdi pri Gallusu odločnejši, izzveni bolj odrezano, ker je drugi zlog za polovico krajši od prvega. Pa tudi sicer je pri njem deklamacija zaradi punktiranega ritma pri "quomodo" ostrejša.

Besede "et nemo percipit corde" je Ingegneri uglasbil le v enem samem kratkem stavku treh taktov, medtem ko jih je Gallus oblikoval širše, in to v dveh stavkih po tri takte (Pr. 2/a,b).

#### Primer 2

Gallus

a

et ne - mo per - ci-pit cor - de, et ne - mo per - cipit cor - de:

Detailed description: This is a musical score for a vocal part, labeled 'a'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes. The score shows a phrase of six measures.

Ingegneri

b

et ne - mo per - cipit cor - de:

Detailed description: This is a musical score for a vocal part, labeled 'b'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F-sharp). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes. The score shows a phrase of three measures.

Vsekakor je Gallus dosegel učinkovit zvočni kontrast s tem, da je isti tekst ponovil z novo uglasbitvijo, ki jo je pomaknil v višji glasovni register. Ne glede na navedeno razliko teh pasusov pa je treba ugotoviti enake notne vrednosti v enem kot drugem motetu kakor tudi rahle sličnosti v melodični konturi soprana (gl. pri Gallusu drugi cit. stavek).

Kot Gallus je tudi Ingegneri muzikalno obdelal "viri justii tolluntur, et nemo considerat" v dveh stavkih po tri takte z vmesno četrtinsko pavzo, ki se točno ujema s sintaktičnimi zarezami v tekstu (Pr. 3/a,b). Medtem ko so notne vrednosti prvega stavka Gallusove in Ingegnerijeve uglasbitve spet iste,

3 Ingegnerija uvršča glasbena zgodovina med pomembne severnoitalijanske komponiste zadnje tretjine 16. stoletja. Deloval je v Veroni in Cremona, kjer je bil tudi učitelj Monteverdija. Med njegovimi duhovnimi deli je znanih predvsem 29 responsorijev za veliki teden, ki so dolgo časa

Primer 3  
Gallus

a

vi - ri ju - sti tollun - tur, et ne - mo consi - de - rat:

Ingegneri

b

vi - ri ju - sti tol - lun - tur et ne - mo con - si - de - rat:

pa se pasusa "et nemo considerat" melodično in harmonsko razhajata.

V nadaljevanju se začenjata moteta po svojem osnovnem konceptu drug od drugega vse bolj oddaljevati. Stavek "a facie iniquitatis sublatu est justus" je Gallus členil razločno v dve muzikalni enoti (Pr. 4), ki ju loči pavza in markantna kadenca (durov trizvok VI. stopnje s predhodno stransko dominantno).

Primer 4  
Gallus

a fa - ci - e in - i - qui - ta - tis sub - la - tus est ju - stus.

Zaključek druge zveni šibkejše, je na lahko dobo in harmonsko manj izrazit (zveza durovega trizvoka II. stopnje in tonike) ter tako nujno zahteva nadaljnji razvoj skladbe. Nasprotno je Ingegneri komponiral ta odsek (Pr. 5) v enem, brez predaha in zveze Tp-Sp v sredini ni občutiti kot kadenca. Pač pa je dal Ingegneri močan poudarek zaključku tega šesttaktnega stavka z

veljali za Palestrininu stvaritev. Še F. X. Haberl jih je vključil v 32. zvezek celotnih Palestrininih del, čeprav pod oznako "opus dubium". Ravno Haberl pa je pozneje odkril originalni tisk responsorijev in spoznal, da je njih avtor Ingegneri. Kot je nadalje dokazal R. Casimiri,

Primer 5  
Ingegneri

a fa - ci - e in - i - qui - ta - tis sub - la tus est ju - stus.

avtentično kadenco D-T. Ta sklep je tako krepak, da se zdi, da bi skladba lahko končala že kar na tem mestu.

Tako je refren B "Et erit in pace memoria eius" pri Gallusu (Pr. 6) logično nadaljevanje prejšnjega (a), nekaj, kar se s tem organsko spaja v višjo enoto (I. Pars), dočim občutimo refren pri Ingegneriju kot naknadni dodatek, ki stoji na tem

Primer 6  
Gallus

Et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - ius.

mestu skoro brez nujne zveze s predhodnim. "Et erit in pace memoria eius" je nedvomno ekspresivni višek Gallusove skladbe. Tu se melodija soprana široko razpne v značilnem krepkem postopu kvarte navzgor ( $c^2 - f^2$ ), nakar se polagoma spušča po tonih jonske lestvice vse do druge stopnje navzdol. Razen tega ima ta pasus tudi harmonsko nenavadno moč, ki je dosežena predvsem s smotrno uporabo dvojne subdominante. Res redek primer v glasbeni literaturi, da je zgoščeno toliko izraza v melodiji in harmoniji pičlih štirih taktov. Zato se zdi toliko bolj upravičeno, da jih je Gallus že takoj ponovil in s tem še stopnjeval moč zaključka prvega dela in tudi sklepa celotne kompozicije.

V primerjavi z Gallusovim je Ingegnerijev refren (Pr. 7) izrazno šibkejši in ne prinaša glede na prejšnji del (a) niti zvočnega niti melodičnega kontrasta. Kot poprej je tu melodija ozko stisnjena, razen tega pa tudi akordi ne učinkujejo močneje. Značilno je, da refren ne izzveni na toniki, ampak neodločno brez harmonske modulacije na dominantni, kar daje vtis v zraku lebdečega sklepa, ki je za naše občutje tuj, a za tedanji čas ni tako neobičajen.

*izključujejo posamezni kromatični postopi avtorstvo Palestrine, ker rimska šola ne pozna kromatike. Prim. MGG, VI, 1213-1215; H. Leichtentritt, ib., 191; G. Reese, ib., 491; O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, 188; R. Casimiri, M. A. Ingegneri, Note*

Primer /  
Ingegneri

The image shows a musical score for the phrase "Et erit in pace memoria eius." It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The music is written in a style typical of the late Middle Ages or early Renaissance, with square notes and a simple harmonic structure. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The melody in the treble staff starts on a G4 and moves generally downwards, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Kljub temu, da je torej po osnovnem muzikalnem konceptu stavek "a facie iniquitatus sublatus est justus" pri obeh skladateljih že tako različen, pa je vendar zanimivo, da sta si melodiji soprana na besede "sublatus est justus" ene kot druge uglasbitve kar precej podobni. Razlika se pokaže le v obravnavi besede "justus". Če ji je dal Gallus poudarek že takoj na začetku, z uporabo melizma v altu in tenorju (gl. pr. 1/a, takt 4-5), je to storil Ingegneri šele zdaj, ko je odel njen prvi zlog v krajši melizem (a-gis-a, gis kot subsemitonium modi), ki ga je dodelil sopranu.

Čeprav je doslej obema skladbama skupen tip melodične, ni težko opaziti, da je mestoma Gallusova melodična linija izrazitejša, spevnejša in se odvija v širšem loku. To velja še posebno za refren "et erit in pace memoria", pa tudi za pasus "et nemo percipit corde". Tu napravi melodija na začetku prve fraze korak gl<sup>1</sup>, od koder gre postopoma na kvarto navzdol, medtem ko se začenja druga fraza za kvarto višje (a<sup>1</sup>) z vzponom na c<sup>2</sup>, nakar sledi postopno spuščanje do fis<sup>1</sup>. Tako je v območju tega pasusa skrajni razmak melodije mala seksta, medtem ko je v refronu kar mala septima.

Če obstaja v oblikovanju vse do zaključka refrena vrsta bolj ali manj zaznavnih skupnosti, pa se skladbi zatem povsem razideta. Temu je vsaj deloma vzrok uporaba različnega besedila. Za komponiranje naslednjega c-dela je Ingegneri vzel enako kot pač drugi tedanji skladatelj respensoriju pripadajoč psalmov verz "Tamquam agnus coram tondente se obmutuit et non aperuit os suum: de angustia et de iudicio sublatus est", medtem ko ga je Gallus, ki sploh ni uglasbil kompletnega cikla respensorijev za veliko soboto, nadomestil s krajšim besedilom, izhajajočim iz 2. antifone 3. nocturna iste matutine. ("In pace factus est locus eius, et in Sion habitatio eius"). Zato je tudi razumljivo, da je Ingegneri ta del izpeljal muzikalno obsežnejše. Po strukturi kot tematiki predstavlja močan kontrast (Pr. 8). Grajen je preimitirano in je namenjen le trem visokim glasovom (I. in II. sopran in alt). V skladu s takšno zasnovo so zdaj prepletajoče se melodične linije izrazitejše, razvijajo se v širših intervalih in imajo večji ambitus. Tako učinkuje c tudi lahkotnejše nasproti prejšnji kompaktnosti glasbenega stavka. Za razliko od Ingegnerija in nekaterih obravnavanih skladateljev pa je grajen ta del pri Gallusu enako kot ostala kompozicija: je ostro členjen in akordski, a melodija je deklamativnega značaja.

d' Archivio III/1, Roma 1926.

Primer 8

Sopran1  
 Tam - quama - gnus

Sopran2  
 Tam - quama - gnus co-ram ton-den - te se ob -

Alt  
 Tam - quam a - gnus co-ram ton-den - te se

co - ram ton - den-te se ob-mu - tu - it

mu - tu - it, co - ram ton-den - te se ob - mu - tu - it

ob - mu - tu - it

Ob tej primerjavi se nam vsekakor zastavlja vprašanje, od kod omenjene podobnosti med eno in drugo skladbo. Res je sicer, da je Gallusov "Ecce, quomodo moritur justus" izšel leto prej kot Ingegnerijev. Vendar je ta časovni presledek premajhen, da bi bilo verjetno, da je Ingegneri spoznal znamenito Gallusovo skladbo v tisku drugega zvezka zbirke "Opus musicum", predno je morda začel komponirati svoj motet. Seveda je tudi možno, da je Ingegnerijev "Ecce, quomodo moritur justus" celo nekoliko starejši kot Gallusov, saj nikakor ni nujno, da je delo, ki je izšlo pozneje, mlajše. Doslej ni znano leto nastanka ne Gallusovega in ne Ingegnerijevega moteta, pa tudi njune stilne značilnosti ne dajejo nikakršne podlage za ugotavljanje njune morebitne majhne starostne razlike. Vse kaže, da sta skladateljka komponirala isti tekst v neposredni časovni bližini ali morda celo istočasno drug od drugega neodvisno in tako ne moremo govoriti o vplivu niti v eni niti v drugi smeri. Bila sta pač sodobnika, ki sta se stilno v določenem smislu stikala. Kot sem že omenil, je Ingegneri deloval nedaleč od Benetk, medtem ko je imela odločujoč vpliv na oblikovanje Gallusove skladateljske fiziognomije prav italijanska renesansa, in to še posebno beneška smer. Vsekakor pa izhaja največ sorodnosti med obema kompozicijama iz dejstva, da sta se skladateljka odločila za enak osnovni način uglasbitve istega teksta, namreč za preprosto akordiko in deklamativnost, kar je skoro nujno

moralo diktirati podobno razporeditev glasbene materije in oblikovno členitev ter sorodno melodično zasnovo. Koincidence, kot jih kažeta začetek Ingegnerijeve in Gallusove skladbe, lahko najdemo v glasbeni literaturi tudi v primerih, ko ne obstaja možnost določenega posnemanja.

Mlajši Gallusov sodobnik Ludovico Viadana, znan predvsem v zvezi z začetki zgodnjega baročnega cerkvenega koncerta, je sledil v svoji štiriglasni zbirki "Responsoria ad lamentationes Hieremiae prophetae" (Benetke 1609), iz katere izhaja tudi motet "Ecce quomodo moritur justus"<sup>4</sup>, še vokalni tradiciji 16. stoletja in tako tu, ustrezno liturgičnemu predpisu za veliko soboto, ni uporabil continua. Njegov vseskozi homofonski in homoritmični "Ecce, quomodo moritur justus", ki ima psalmov verz oblikovan kar kot zborovski recitativ s kratkimi melodičnimi obrati ob koncu vsakega polverza, je preprosta kompozicija in ne dosega Ingegnerijeve. Čeprav je tu stopnja sorodnosti med Gallusom in Viadano vsekakor manjša kot med Gallusom in Ingegnerijem, pa lahko najdemo med prvima dvema poleg že omenjenih splošnih skupnosti še nekaj sličnosti v posameznostih. Tudi pri Viadani, ki je sicer uglasbitev besed "Ecce, quomodo moritur justus" strnil v tri takte, se uvodni vzklik, harmoniziran spet kot zveza T-D, po daljših notnih vrednostih dokaj zaznavno loči od nadaljevanja, seveda pa je manj izstopajoč, ker je po trajanju realiziran namesto z dvema celinkama (brevis) z dvema polovinkama (semibrevis) in mu ne sledi premor (Pr. 9). Razen tega se Viadanin začetek v

#### Primer 9

sopranu (v notnem primeru označen z ležečim oglatim oklepajem) ujema z Gallusovim in kot naš mojster je Viadana zaostрил deklamacijo na besedo "quomodo" z uporabo punktiranega ritma. Končno še dodajmo, da je tudi Viadana v obravnavanem odseku z eno samo izjemo uporabil le durove trizvoke. Sicer pa odkrijemo v nadaljevanju Viadanine kompozicije samo še nekaj ritmičnih identičnosti z Gallusovo, tako punktiran ritem na besedah "percipit" in "faciem", ki pa ga na teh mestih najdemo tudi pri Ingegneriju.

Od pravkar obravnavanih motetov se po svojem značaju in gradnji močno razlikujejo "Ecce, quomodo moritur justus" Orlanda di Lassa, Tomása Luisa de Victoria in Carla Gesualda da Venosa. Lassoov "Ecce, quomodo moritur justus" je bil napisan v obdobju velike ustvarjalne intenzitete nizozemskega mojstra, ki je trajala od leta 1580 do 1585. Tedaj je nastala poleg

<sup>4</sup> *Le-ta doslej še ni bil izdan v sodobni ediciji in sem ga za pričujočo študijo spartiral po posameznih glasovih, ki jih hrani Centralna škofijska knjižnica (Bischöfliche Zentralbibliothek) v Regensburgu.*



nenatisnjenega himnarija in pasijonov še vrsta njegovih del za interno uporabo bavarske dvorne kapele, ki jih bržkone ni nameraval objaviti. Čeprav nenatisnjene, kompozicije verjetno ne dosegajo višine znanih motetov, ki so bili zasnovani v tistem času, nikakor ne gre za rutinske produkte, ampak za dela, ki se očitno razlikujejo od povprečnega stila münchenske kantorije.<sup>5</sup> Starejši Gallusov sodobnik je vzel za svoj "Ecce, quomodo moritur justus" le prvi del teksta responsorija istega naslova. Zato je razumljivo, da je njegova kompozicija znatno krajša. Kolikor je mogoče ugotoviti na podlagi zbirke liturgičnih napevov "Liber usualis", tudi Lasso svoje kompozicije ni gradil na koralnem cantusu firmusu.<sup>6</sup> Če je pri Gallusu, Ingegneriju in Viadani težišče na akordiki, stopa pri Lassu v ospredje melodija oziroma linija posameznih glasov. Kljub pretežno polifonski strukturi pa zveni glasbeni stavek še vedno dovolj polno in masivno, kar je skladatelj dosegel z uporabo popolnih trizvokov, ki nastopajo v osnovni legi. Lassov "Ecce, quomodo moritur justus" je oblikovan kot ena sama večja celota, pri čemer ni členjenje zdaleč tako pogosto in razločno. Vseeno pa je glede na kadenciranje in pavze mogoče skladbo smiselno razčleniti v tri stavke.

Nedvomno je izrazita melodična linija soprana, ki se vzhane v ambitusu sekste in vključuje poleg postopnega gibanja tudi terčni in kvartni skok, tisto, kar že takoj na začetku najočitnejše razlikuje prvi stavek Lassovega moteta od ustreznega pasusa Gallusove, Ingegnerijeve in Viadanine skladbe. Sicer pa je ta stavek tudi pri Lassu v bistvu homofonske strukture, le da učinkuje njegova homofonija manj kompaktno, ker so posamezni glasovi že vse od tretjega takta dalje ritmično diferencirani (Pr. 10).

Primer 10

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus.

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus.

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus

Začetek drugega stavka (Pr. 11) uvaja imitacijski postop med tenorjem in cantusom. Zdaj se melodična linija slednjega še bolj razpne, skladatelj pa je dosegel razredčitev zvočnega

- 5 W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, 658. Lassov "Ecce quomodo moritur justus" hrani Bavarska državna biblioteka v kodeksu 2749, v katerega je vključen poseben fascikel z naslovom "Responsoria 4 voci, pro Triduo Sacro in Nocturno II et III." Na koncu tega stoji tudi datum 28.III.1582, ki ga je pripisal kopist.
- 6 *Liber usualis*, Tournai 1964, 767-768.
- 7 R. Stevenson, *Spanish Cathedral Music*, Berkeley-Los Angeles 1961, 454 ss.
- 8 G. Watkins, *Gesualdo - The Man and His Music*, London 1976, 105-110.

## Primer 11

et ne - mo per - ci - pit cor - de et

stus et ne - mo per - ci - pit cor - de et

stus et vi -

vi - ri ju - sti tol - lun - tur

vi - ri ju - sti tol - lun - tur

ri ju - sti tol - lun - tur et ne -

a fa - ci - e in -

et ne - mo con - si - de - rat a fa - ci - e in -

et ne - mo con - si - de - rat a fa - ci - e in -

tkiva na ta način, da je dodelil basu daljši premor. Ta se pridružuje ostalim glasovom z ekspresivno melodično frazo šele na tekst "et viri justii tolluntur", kjer podpira proti kraju izraznost še kromatsko obarvana harmonija (sosledje akordov g-mol, A-D-G-dur). Po zasnovi je prejšnjemu podoben tretji stavek. Tudi tu je značilna na začetku razredčitev zvočnega tkiva, le da je tokrat premor v sopranu, na koncu pa harmonska okrepitev, ki je izvedena z avtentično kadenco na toniki dorske tonalitete (zveza akordov A-D-dur, gl. pr. 12).

Polifonsko je zasnovan tudi štiriglasni in nekoliko bolj trpko zveneči "Ecce, quomodo moritur justus" T. L. de Victoria iz njegove zbirke "Officium Hebdomadae Sanctae", ki je izšla leta 1585 v Rimu.<sup>7</sup> Seveda pa je v uglasbitvi španskega mojstra linearni princip dosti bolj izrazit zaradi stalne uporabe imitacije. Ta skladba je s svojim umirjenim melodičnim tokom ter skladnim medsebojnim prepletanjem in dopolnjevanjem linij lep primer rimskega stila. V njej ni mesta za močnejše kontraste in tako se tudi psalmov verz (c) po fakturi in izrazu, navzlic

Primer 12

i - qui - ta - tis sub - la - tus est ju - stus.

i - qui - ta - tis sub - la - tus est ju - stus.

zmanjšanemu številu glasov na tri, pravzaprav ne razlikuje od ostalih delov. Iz homogene celote nekoliko izstopata le imitacijski začetek z dolgimi notnimi vrednostmi in refren, katerega besede "Et erit in pace" je skladatelj odel v masivno akordiko (Pr. 13, 14).

Primer 13

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus

Primer 14

Et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus.

Et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus.

Nekaj povsem svojstvenega je "Ecce, quomodo moritur justus" deset let mlajšega Gallusovega sodobnika Carla Gesualda da Venosa iz njegove zbirke "Responsoria et alia ad officium hebdomadae sanctae spectantio sex vocibus" (Gesualdo 1611). Ta uglasbitev pravzaprav več ne sodi v območje tako imenovane klasične vokalne polifonije 16. stoletja, ampak že kaže značilnosti manierizma, stilne smeri, ki je odigrala pomembno vlogo med renesanso in barokom.<sup>8</sup> Tako je tudi za Gesualdov "Ecce,

quomodo moritur justus" bolj ali manj značilno fragmentiranje fature in pojavljanje ostrih kontrastnih elementov v ozkem prostoru. Tu je vseskozi prisotna razdiralnost Gesualdovega manierističnega načina izražanja, ki je odraz močne reakcije nasproti konstantnemu toku polifonije ars perfecta in se poslužuje kromatike in harmonskega presenečanja. Da pri tem skladatelj ne more pogrešati "prepovedanih" melodičnih intervalov, harmonskih prečij, kromatičnih terčnih zvez, menjavanja tonalitetne ravni oziroma tonalitetne ambivalence, je povsem razumljivo. Tako srečujemo harmonske postope, ki jih je enako težko razložiti z vidika modalnega sistema kot kasnejše funkcionalne harmonije. Za razliko od Gallusa in nekaterih drugih njegovih sodobnikov Gesualdov "Ecce, quomodo moritur justus" več ne označujeta zadržanost in plemenita preprostost, ampak močan afekt in dramatska vznemirjenost, kar še zlasti velja za prvi del. (a). Čeprav je tu podobno kot pri Gallusu, Ingegneriju in Viadani začetek akordsko deklamativen, je harmonsko bolj izrazit in napet: svetlim akordom C-dura sledita kromatska modulacijska odmika v A- in D-dur, ki sta vsakokrat izvedena z zmanjšanimi sekstakordom (Pr. 15). Seveda ima tudi

Primer 15

Cantus  
Sexta vox

Altus  
Quinta vox

Tenor  
Bassus

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur

et

ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et ju - stus, et

ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et ju - stus, et

ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et ju - stus, et

svojo težo ponovitev besedi "moritur justus", kjer gre ne glede na zamenjavo vloge quintusa in tenorja ter nastop sextusa ob premoru soprana pravzaprav za prestavitev celotnega zvočnega gradiva za kvarto navzgor. Zatem se zvočno tkivo polifonsko razprede, poudarek pa dobi beseda "percipit", zaznamovana s kratkim tritonskim motivom, ki se ponavlja in je voden skozi glasove (Pr. 16). V tej zvezi še ne pozabimo na vlogo disonance,

Primer 16

ne - mo per -  
 Cantus  
 Sexta vox  
 et ne - mo per -  
 Altus  
 Quinta vox  
 et ne - mo per - ci -  
 Tenor  
 Bassus  
 et ne - mo

ci - pit cor - de: et vi - ri ju -  
 ci - pit cor - de: et vi - ri ju -  
 8 pit cor - de: per - ci - pit cor - de: et vi - ri ju -  
 per - ci - pit cor - de: et vi - ri ju - sti

septimni zadržek med altom in basom. Ta se sicer regularno razveže navzdol, vendar njegov razvez prehodno disonira s sosednjim nižjim glasom (Pr. 17). Nadaljevanje, kjer je zlasti zaznavna fragmentarnost fature, je vsekakor zelo dramatično in predstavlja tudi močan izrazni vrh celotne kompozicije. V ozko odmerjenem prostoru le dveh taktov vnese nenavaden nemir v zvočno dogajanje koncizen, ritmično priostren motiv na "tolluntur", ki doživlja pri prehajanju iz glasu v glas različne spremembe. Sledeči homofonski člen učinkuje predvsem z zvočnostjo nekaterih apartnih akordskih zaporedij, kot so: d-mol-H-dur, e-mol-E-dur, G-E6<sub>2</sub>-Adur, pri čemer tudi ne prezrimo

9 G. Watkins, *ibid.*, 284.

10 Celotna izdaja Gesualdovih kompozicij je izšla šele v letih 1959-1966.

Primer 17

— — — sti tollun-tur, tol-lun tur,

Cantus  
Sexta vox

ju — — sti sti tollun-tur, tol-lun-tur, et

Altus  
Quint vox

8 et ju — — sti vi-ri ju-sti tol-lun-tur, et et

Tenor  
Bassus

tollun-tur, et

a fa — ci-e i — ni-qui-ta —

ne — mo consi — de rat: a fa — ci — e ci-e i ni-qui-ta —

8 ne — mo considerat: a fa — ci — e i ni-qui-ta —

ne — mo considerat: a fa — ci — e i ni-qui-ta —

tis sub-la est ju — stus

tis subla-tus sub-la - tus est ju - stus: ju - stus:

8 tis tis sub-la sub-la - tus est sub-la - tus est ju - stus: stus:

tis subla-tus est ju - stus, ju - stus:

izstopajočega melodičnega vodenja soprana in alta, ki napravita istočasno intervalski skok velike sekste navzgor. Medtem ko zaključne takte uvaja kopičenje imitacijskih vstopov s kratko, a vendar karakteristično temo, nas na samem koncu še preseneti razvez zmanjšane sekstakorda e-g-cis v G-dur, saj bi glede na njemu lastno tendenco pričakovali razvez v D-dur. Z začetkom refrena (B), ki predstavlja tudi tonalitetno (E-dur) izrazit kontrast, se dramatska vzbujenost pomiri. Skoro docela homofonski refren je najkrajši in najbolj kompakten del kompozicije, saj je v njem stalno prisotnih vseh šest glasov. Hkrati je tudi edini del, ki kaže tonalitetno zaokroženost: ista tonaliteta (E-dur) na začetku in koncu. V psalmovem verzu (c), ki je le štiriglasen, je torej Gesualdo podobno kot Ingegneri ali de Victoria zmanjšal število glasov in tako začasno izključil sodelovanje sextusa in quintusa. Za razliko od obeh sodobnikov pa je imitacijsko uglasbil le drugo polovico psalmovega verza. Seveda tudi tu ne manjka izrazito modernih potez in prekršitev pravil klasične vokalne polifonije 16. stoletja: kar na štirih mestih odkrijemo prečje, še očitnejša pa je uporaba zmanjšane kvarte v temi na besedi "de angustia" (Pr. 18). Nedvomno je

**Primer 18**

de an-gu-sti - a, et de ju - di - ci-o sub - la - tusest, et de ju-di -

de an - gu - sti - a, et de ju - di - ci - o, de

imel Gesualdo globoko utemeljen vzrok, da svoje kompozicije ni zaključil kot navadno drugi sodobniki z refrenom (B), ampak da je temu dodal še ponovitev dramatičnega prvega dela (a), saj je s tem dosegel izrazno najprepričljivejši konec in oblikovno najpopolnejšo zaokrožitev celote. Gesualdov "Ecce, quomodo moritur justus" je podobno kot vrsta drugih njegovih responsorijev glasbena umetnina polna tistega žara, kot ga cerkvena kompozicija dotlej skoroda ni poznala. Tu sta zajeta, kot pravi Glenn Watkins, patos in tragedija, ki nam odmevata iz liturgičnega besedila s takšno silo občutenja, kot še nikdar poprej.<sup>9</sup>

Čeprav smo se v našem razpravljanju srečevali le s kompozicijami umetniške vrednosti, se nam po izvedeni analizi in primerjavi motetov "Ecce, quomodo moritur justus", ki so jih napisali Gallus in nekateri njegovi sodobniki, ni težko odločiti, da postavimo glede tehtnosti skupaj na prvo mesto kompoziciji J. Gallusa in C. Gesualda da Venosa kot eminentna dosežka dveh velikih mojstrov svojega časa. V obeh primerih je čutili močno osebno prizadetost avtorja in veliko izpovedno moč, ki nas globoko prevzame in pretrese. Seveda je to doseženo vsakikrat s povsem drugačnimi izraznimi sredstvi in tako sta si kompoziciji po svojem značaju naravnost nasprotni. Gesualdova je emocionalno razgreta, nemirna, dramatsko vzbunjena

in razcepljena, hkrati pa je tudi bolj zapletena in umetelna v gradnji ter bogatejša v izraznih sredstvih. Tako je v svoji izpovedi manj neposredna, toda zahtevnejša za izvajalca kot poslušalca. Medtem ko je slava Gesualda da Venosa temeljila le na madrigalih, je ostal njegov religiozni opus, v katerem zavzemajo posebno važno mesto prav responsoriji, do nedavnega skoro docela neznan.<sup>10</sup> Navzlic osebni prizadetosti avtorja pa označuje Gallusov "Ecce, quomodo moritur justus" klasična umirjenost in hkrati neka stoičnost. Tu se združuje preprosta, logična in vseskozi napeta gradnja s presenetljivo intenziteto ekspresivnosti in globino izpovedi. Gallusova kompozicija je res vzoren primer tiste izredne umetnosti, ki doseže maksimum izraza z minimalnimi sredstvi. Tako je tudi vse bolj jasno, zakaj je med moteti "Ecce quomodo moritur justus" prav Gallusov tisti, ki je že stoletja deležen nezmanjšane slave. To je umetnina, ki je enako pri srcu glasbenemu strokovnjaku kot ljubitelju. Ob Gallusovem motetu deluje istoimenski in po strukturi sorodni motet M. A. Ingegnerija, ki pa je otožnejši, mehkejši in temnejši, skoraj blede. Še bolj velja to seveda za Viadanino uglasbitev. Lassov "Ecce, quomodo moritur justus", ki ga označuje objektivnost in svetlost izraza, kakor tudi tisti nekoliko trpkejši de Victorie pa sta ob prevladujoči polifonski gradnji po značaju že tako različna od Gallusovega, da tu ocenjevanje s skupnega gledišča spet ni mogoče.

Ker spada responsorij "Ecce, quomodo moritur justus" med splošno razširjene obredne speve velikega tedna, je razumljivo, da ga je v Gallusovem času komponiralo poleg že obravnavanih, še več skladateljev. Kot ugotavlja G. Watkins, so v 16. in 17. stoletju uglasbili v Italiji ciklus responsorijev za veliki teden tudi Bernardo Pisano (1520), Paolo Ferrarese (1565), Vincenzo Ruffo (1586), Pandolfo Zallamella (1590), Camillo Lombardi (1592), Mauro Panormitano (1599), Pompio Nenna (1607) in Marco da Gagliano (1630).<sup>11</sup> Glede na podatke, ki nam jih nudita Répertoire International de Sources Musicales in Eitnerjev Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon, pa cikli žal sploh niso ali pa so le pomanjkljivo ohranjeni, tako da bi tu za natančnejše preučevanje prišla v poštev le Lombardi in Nenna. Seveda so morali ustvarjati cikle responsorijev za veliki teden še skladatelji drugih narodnosti, in če že ne v celoti, vsaj posamezne speve kot npr. J. Gallus.<sup>12</sup> Nadaljnje iskanje v tej smeri bi lahko odkrilo še druge uglasbitve istega teksta,<sup>13</sup> kar bi utegnulo tudi dopolniti stilnokritično osvetlitev znamenite Gallusove skladbe.

#### SUMMARY

*In the comparative study presented here the author first concentrates on "Ecce, quomodo moritur iustus" by the composers M. A. Ingegneri and L. Viadana and on Gallus' motet with the*

*v Hamburgu in sta jo pripravila W. Weismann in G. E. Watkins. Obsega deset zvezkov, od teh vsebuje sedmi "Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae Spectantiae".*

<sup>11</sup> G. Watkins, *ibid.*, 261-262.



same text; the compositions have clearly features in common - compact homophony, syllabic and declamatory melody, clear articulation and formal disposition with refrain (aBaB). Especially interesting is Ingegneri's composition, with its melody within the first six measures being nearly identical with that by Gallus. It appears that the two composers set to music this text at almost the same, or even at the same time - but each independently of the other. Although the degree of relatedness between Gallus' and Viadina's "Ecce, quomodo moritur iustus" is smaller than that between the corresponding compositions by Gallus and Ingegneri, here there can be found also some similarities concerning detailed points.

Very different from the above mentioned motets "Ecce, quomodo moritur iustus" are in character and structure motets bearing the same title and composed by O. di Lasso, T. L. de Victoria, and C. Gesualdo da Venosa. Lasso's and Victoria's motets are written polyphonically, but the composition by the Spanish master assumes through the constant use of imitation a rather more pronounced linear aspect. Something wholly specific is "Ecce, quomodo moritur iustus" by C. Gesualdo da Venosa, which distinctly shows already signs of mannerism and which is characterized by fragmentation of texture and the use of sharply contrasting elements within the narrow space. That in this context emerge "forbidden" melodic intervals, cross-relations, chromatic third-relations and changes of tonality levels is perfectly understandable.

Although our discussion here relates to compositions of artistic values, it is not difficult to decide to put first the compositions by J. Gallus and C. Gesualdo da Venosa as two eminent achievements of two great masters of their time. In both cases we feel the author's strong personal affection and powerful expression which are deeply moving. This is of course achieved by perfectly different means of expression and so the two compositions are very contrary to each other. Gesualdo's is emotionally fervent, restless, dramatically agitated and split up, but at the same time more complex and artistic in structure as well as richer in means of expression. As such it is in its message less direct and both for the performer and the listener more demanding. In spite of the personal commitment of the author, Gallus' "Ecce, quomodo moritur" is marked by classical serenity and at the same time by a kind of stoicism. Here the straightforward, logical and throughout tense structure is combined with a surprising intensity of expressiveness and a deep intrinsic meaning.

- 12 Njegova druga knjiga "Opus musicum" vsebuje v prvem razdelku "De Passione Domini nostri Jesu Christi" še tele posamezne responsorije za matutine velikega tedna: "O vos omnes, qui transitis per viam" (dve različni uglasbitvi), "Sepulto Domino signatum est monumentum", "Recessit pastor noster".
- 13 Doslej mi je poleg obravnavanih motetov znan le še "Ecce, quomodo moritur iustus" salzburškega skladatelja Andreasa Hoferja, ki pa je deloval že kasneje, v drugi polovici 17. stoletja. Hoferjev motet je objavil S. Lück v zbirki *Compositionen für die Kirche*, V. Prim. še F.J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, IV, Paris 1874, 343.



UDK 782.1 Setaccioli (497.12 Mbr)

Manica Špendal  
MariborMARIBOR - PRIZORIŠČE DOGAJANJA V  
POGREŠANI OPERI "LA SORELLA DI MARK"  
ITALIJANSKEGA SKLADATELJA GIACOMA  
SETACCIOLIJA

V tedniku Slovenski gospodar, ki je v letih 1887-1914 izhajal v Mariboru, je v XIII. letniku, št. 25, z dne 25. julija 1896 natisnjen članek jezikoslovnega in slovstvenega publicista Frana Solčavskega iz Petrograda.<sup>1</sup> V njem avtor poroča o premieri opere "La sorella di Mark" (Markova sestra) italijanskega skladatelja Giacomo Setacciolija, ki je bila 6. maja 1896 v rimskem Teatru Costanzi. Solčavski piše med drugim: "Petrograjska akademija znanosti in umetnosti ima v Rimu vedno po nekoliko svojih gojencev, kateri, razun svoje stroke, sledijo tudi za drugimi pojavami kulturno-duhovnega življenja večnega Rima ter poročajo o njih svojim rojakom v razne petrograjske in moskovske liste. Eden teh gojencev piše v 'Novem Vremeni' o operni predstavi v gledališču Costanzi, katera se postranski tiče tudi vas, Mariborčanov, kar je tudi mene napotilo k temu poročilu. Opera, o kateri piše mladi akademik, imenuje se 'La sorella di Mark', je umotvor mladega pa že precej slovitega muzikanta - skladatelja Giacomo Setacciolija. Libretto za to operno skladbo je napisal pa tudi še kaj mladi rimski pesnik Golisciani,<sup>2</sup> in to po prošnji slavno znane pevkinje italijanske Bellincioni, a pravo izdanje vsega tega dela kupil je od skladatelja in pesnika svetovno znani tenor Stagno. Vsebina libretta vrši se leta 1848 v Mariboru."<sup>3</sup>

Iz besedila je razvidno, da je avtor libreta Enrico Golisciani izbral Maribor oziroma njegovo okolico za kraj dogajanja v operi "La sorella di Mark" v prvi polovici 19. stoletja, in to na prošnjo operne pevke Gemme Bellincioni. Zakaj je navedena pevka izbrala za prizorišče opere prav Maribor, še ne vemo.

Iz skromnega gradiva, ki je ohranjeno v rimskih knjižnicah in arhivih: Biblioteca Nazionale di Roma, L'archivio del Teatro dell' Opera ex Teatro Costanzi, La Biblioteca dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia, La Biblioteca dell' Ente teatrale della S.I.A.E., La Biblioteca Apostolica Vaticana, La

1 Fran Solčavski je bil psevdonim Franceta Štifterja (Fedor Matvejevič, 1846-1913). Več o tem glej SBL 1971, III, št. 11, 687. Na članek je leta 1963 opozoril novinar Branko Senica (7 dni, XIII, št. 25, priloga mariborskega dnevnika Večer).

2 Avtor libreta je Enrico Golisciani, ki ga sodobna leksikalna literatura

Biblioteca di Storia dell' Arte di Palazzo Venezia - sezione musicale, La Biblioteca dell' Università di Roma, La Biblioteca Baldini in iz razpoložljive leksikalne ter enciklopedične in druge strokovne literature, tega ni mogoče ugotoviti. Na prvi strani ohranjenega libreto je označeno, da se opera "La sorella di Mark, idillio drammatico in tre atti" dogaja v majhnem mestu pri Mariboru okoli leta 1840: "La scena e in una piccola citta presso Marburg (Stiria) verso il 1840".<sup>4</sup> Za katero majhno mesto pri Mariboru gre, prav tako iz gradiva ni razvidno. Da se operna zgodba odvija v nekdanjem Mariboru (Marburg) na Spodnjem Štajerskem oziroma v njegovi okolici in ne v mestu Marburg an der Lahn v današnji Zvezni republiki Nemčiji, kot bi morda lahko prvi hip domnevali, kaže oznaka dežele "Stiria". Poleg tega je tudi na začetku tretjega dejanja omenjena reka Drava. Zanimivo je, da je ime reke napisano v slovenskem jeziku - Drava in ne v nemškem - Drau. Podatki kažejo, da je pesnik Enrico Golisciani napisal libreto za opero "La sorella di Mark" po vsebini, ki jo je sestavila pevka G. Bellincioni. Libreto je naročil, skupno s pevko Bellincionijevo pri pesniku Goliscianiju tenorist Roberto Stagno,<sup>5</sup> ki je izdelal tudi režijsko zasnovo za krstno izvedbo opere "La sorella di Mark" 6. maja 1896 v Teatru Costanzi v Rimu.

V operi "La sorella di Mark" nastopajo naslednje osebe: Marka, mlado brezdomno dekle (sopran), Karl, študent prava (tenor), Il Borgamastro (župan) - Henrik Steinfeld, Karlov oče (bas), Max Mosenthal, lastnik predilnice (bariton), Rina, njegova hčerka (mezzosopran), nadalje lastnik igralnice, javni klicar, mešetar ter zbor (meščani, vaščani, prodajalci, kupci, študenti, bobnarji, godci, glumači, konjarji idr.).

Prvo dejanje. - Na trgu majhnega štajerskega mesta na sejmski dan proti večeru. Na trgu je množica ljudi; prodajalci ponujajo mimoidočim svoje blago, na levi strani so glumači, ki vabijo publiko k predstavi, na desni pa lastnik igralnice, ki ponuja loterijske srečke. Nenadoma se iz ozadja scene zasliši pesem deklice, ki ob spremljavi lajne poje "Dove la via mi porta?" (Kam me vodi pot?). V pesmi izpoveduje neznan deklica svoje brezdomno življenje, ki jo vodi iz mesta v mesto. Vsi postanejo pozorni na dekle, ki se jim približa z osličkom, vpreženim v majhen voz in z lajno. Vprašujejo jo, kdo je, odkod prihaja in kdo so njeni starši. Deklica jim odgovori, da ne ve, kje je doma, da nima staršev. Nato se obrne k osličku, ki ga poimenuje Mark in pove o sebi, da je njegova sestra in se zato imenuje Marka.<sup>6</sup> Vsi se zasmehujejo, skupina pobalnikov jo zasmehuje, deklica pa jih roti, naj se je usmilijo in je ne ubijejo, da nima drugega na svetu kot osliča Marka in lajno. Med množico je tudi županov sin Karl, ki je študent prava in ženin Rine, hčerke bogatega meščana Mosenthala. Marka se zaljubi v lepega Karla, vendar jo on zavrne, češ, naj ga pusti pri miru.

Drugo dejanje. - Na travnikih, zunaj mesta je ob prazničnem jutru zbrana množica prodajalcev, meščanov, vaščanov, lovcev

ne navaja.

3 *Slovenski gospodar* 1896, XXX, št. 26, 224.

4 Verjetno je F. Solčavski (F. Štiftar) zvedel za krstno izvedbo opere le ustnem izročilu in ni poznal libreto, ko je v članku navedel, da se dejanje odvija v l. 1848.

## PERSONAGGI

---

MARKA giovane boema . . . . . *Soprano*  
KARL studente in legge . . . . . *Tenore*  
IL BORGOMASTRO (HENRIK STEINFELD)  
padre di Karl . . . . . *Basso generico*  
MAX MOSENTHAL padrone di una filanda *Baritone brillante*  
RINA sua figlia . . . . . *Mezzo soprano*  
IL DIRETTORE D'UNA LOTTERIA }  
UN PUBBLICO GRIDATORE . . . } . . . *Seconde parti*  
IL PARANINFO . . . . . }

---

Borghesi — Paesani e paesane — Venditori e venditrici  
d'ogni sorta — Saltimbanchi — Avventori di birreria —  
Studenti — Fanciulle e garzoni della filanda — Monelli —  
Invitati — Tamburini — Fanfara — Suonatori — Uscieri  
— Palafrenieri, ecc.

*La scena è in una piccola città presso Marburg (Stiria) verso il 1840.*

— 36 —

itd. Tam sta tudi deklica Marka in študent Karl. Marka pove Karlu, da ga ljubi, vendar pa ve, da je njena ljubezen brezupna. Karl jo sočutno poljubi na čelo, kar v dekličinem srcu vzbudi še večjo ljubezensko strast do Karla. Svoje nagnjenje do njega izpove Marka v pesmi "Un bacio. Un bacio! il caro lungamente desiderato bacio suo!" (Poljub, poljub, en sam poljub dragi, dolgo zaželeni poljub). Ko pa Marka dojamе, da Karl ljubi Rino, ki je njegova nevesta, od obupa skoraj zblazni.

Tretje dejanje. - Slikovit trg pred predilnico Maxa Mosenthala izven mesta - ob Dravi. Množica spremlja ženina Karla in nevesto Rino k poroki v cerkev. Na trg pred predilnico pride tudi nesrečna Marka. Ko se svati s poročnim parom vrnejo s poročnega obreda v cerkvi na trg, poprosijo Marko, da jim kaj zaigra in zapoje. Marka jim zaigra in zapoje pesem po štajerskih motivih (sul motivo della Stiriana). Ob igranju vsi veselo zaplešejo. Marka pa potegne nenadoma iz žepa nož in se zabode v prsi. Ko plesalci opazijo, da je Marka padla, prihitijo k njej, toda deklica obleži mrtva na sceni. Karl se skloni k mrtvi Marki in reče zamišljeno: "Ona me je torej ljubila in je umrla zame".

Glavni izvajalci pri prvi izvedbi 6. maja 1896 v Teatru Costanzi v Rimu so bili: Gemma Bellincioni (Marka), O. Mieli (Karl), Checchi (Max Mosenthal), Bastia (Rina). Režiser je bil Roberto Stagno, opernemu orkestru pa je dirigiral G. Setti. Po ohranjenih poročilih sodeč, je bila izvedba uspešna. Pa tudi opero je večina kritikov ugodno ocenila. Ponovitve opere 10., 15. in 18. maja 1896 so imele enako dober odmev. Nenadna smrt režiserja Stagna (aprila 1897), ki je predstave verjetno tudi gmotno podpiral, je preprečila nadaljnje uprizoritve tega opernega dela.<sup>7</sup>

Kot kaže sinopsis opere, gre za enostavno, naivno in zelo sentimentalno romantično zgodbo, značilno za tisti čas. V središču dogajanja je tragična usoda neznane deklice Marke. Ta zaide v majhno mesto, kakršen je bil na primer Maribor proti sredini prejšnjega stoletja. Da gre za nekdanji Marburg, kaže poleg citiranih označb v libretu tudi struktura prebivalstva v operi. Nastopajo večidel bogati meščani-obrtniki ki so, kot pove zgodovina, sestavljali jedro mariborskega prebivalstva v takratnem času.

Domnevamo lahko, da je izrazito romantičnemu značaju operne vsebine ustrezala tudi stilno romantično obarvana glasba Giacoma Setaccioliya. O njej bomo lahko natančneje spregovorili če se bo našla partitura opere. Ta je bila namreč s številnimi drugimi skladateljevimi deli prodana na neki dražbi.<sup>8</sup> Zaenkrat se lahko opremo le na skromno ohranjeno gradivo: kritike v časopisih in druge strokovne članke in razprave, ki so izšle ob premieri opere ali ob času neposredno za njo.

5 *Roberto Stagno (pravo ime Vincenzo Andreoli, Palermo 1836 - Genova, 26.4.1897); italijanski operni pevec (tenor). Z uspehom je nastopal na raznih evropskih opernih odrih in v ZDA. 1881 je poročil pevko Gemma Bellincioni. Njuna hčerka Bianca Stagno-Bellincioni (roj. 1881), učenka svoje matere Gemme, je bila prav tako pevka. Prim. Riemann H., Musiklexikon 1961, 715.*

6 *V libretu jo imenuje avtor "Una giovane boema".*

7 *Prim. Zbornik "Giacomo Setaccioli", izdala ob 100-letnici skladatelja Občinska skupščina Tarquinia (Comune di Tarquinia), Roma 1969, 93.*

8 *Tako je povedala skladateljeva hčerka Alba Maria Setaccioli, ki živi v Rimu in je veliko let zbirala podatke za monografijo o svojem očetu.*

Ker je avtor opere Setaccioli pri nas verjetno povsem neznan, moramo najprej spregovoriti o njem. Rojen je bil 8. decembra 1868 v toskanskem mestu Tarquinia, študiral je flavto pri Filipu Franceschiniju in kompozicijo pri Cesaru de Sanctisu na glasbeni akademiji (Accademia di Santa Cecilia) v Rimu. Od 1896 je predaval harmonijo, od 1903 pa še kontrapunkt na srednji glasbeni šoli (Liceo musicale di S. Cecilia). Začasno je v letih 1916 in 1922 predaval tudi kompozicijo - v odsotnosti Ottorina Respighija na glasbeni akademiji S. Cecilije. 1922 je postal predavatelj na katedri za "fugo in kompozicijo" na konzervatoriju (Conservatorio di S. Cecilia) in od 1924 namestnik direktorja na omenjeni glasbeni šoli. 1925 je bil direktor konzervatorija (Conservatorio "Luigi Cherubini") v Firencah. Od leta 1921 je bil tudi umetniški vodja Kraljevske rimske filharmonije (Reale Filarmonica Romana); leta 1922 je postal prvi docent za predmete instrumentacija in orkestracija, ki jih je sam uvedel na glasbeni akademiji sv. Cecilije. Njegovi učenci so bili, med drugimi tudi znani italijanski dirigenti, kot Mario Rossi, Oliviero de Fabritis, Vittorio Gui, Carlo Zecchi idr. Setaccioli je umrl 5. decembra 1925 v Sieni.<sup>9</sup>

Italijanski muzikolog in skladatelj Guido Pannain, avtor številnih razprav in sestavkov o pomembnejših italijanskih, zlasti opernih skladateljih, je edini obširneje pisal tudi o G. Setaccioliu. V razpravi "Profilo musicale di Giacomo Setaccioli" piše Pannain takole: "Obuditi spomin na glasbenika Giacoma Setacciolija, zlasti na umetnika Setacciolija, je težavna in obenem boleča naloga, ker so neugodne okoliščine hotele, da se velik del njegovega opusa ni ohranil. Vendar pa osebnost Giacoma Setacciolija ne sme utoniti v pozabo, ker je preveč tesno povezana z italijansko glasbeno kulturo svojega časa. Obuditi spomin nanj, pomeni izpolniti sveto dolžnost. Če se vživimo v mlajšega raziskovalca, ki preučuje kako pozabljeno glasbeno osebnost iz preteklosti, se mora le-ta, če hoče zapolniti vrzel zaradi manjkajočih podatkov, dostikrat opreti na lastno intuicijo. Začel bom torej kot raziskovalec, ki gleda na Giacoma Setacciolija nepristransko, z distanco in menim, da bo to najboljši način, s katerim bom lahko počastil spomin nanj. Žal, torej ne poznam v celoti njegovega ustvarjalnega dela, kar je seveda velika pomanjkljivost. Kljub temu pa si drznem sklepati že po ohranjenih skladbah tako, kot da bi poznal celotni opus, da govorim o upoštevanem glasbeniku.

G. Setaccioli je izšel iz okolja ustvarjalcev, ki so se posebno v Italiji hoteli otresti okostenelega stilnega konvencionalizma in shematiziranih načel, po katerih naj bi umetnost sledila višjim, utrjenim in nespremenljivim principom. Bili so v nekakšnem sklenjenem obroču, iz katerega so hoteli izstopiti, vendar niso vedeli kako. Najbolj nadarjeni in vztrajni med njimi so iskali nove poti med teorijo in prakso, med pridobljenim šolskim znanjem in svobodnim, zdravim umetniškim občutkom. Med slednjimi je bil tudi Giacomo Setaccioli. Duhovno se je krepil ob zdravem publicističnem delu, kar kažejo njegove kritike, tehnično se je discipliniral kot skladatelj po rigoroznih kompozicijskih principih v šoli Cesara de Sanctisa. Te principe pa je poživil v nadaljnjem delu z lastnimi ustvarjalnimi prizadevanji.

*Ne ve, kdo je očetove skladbe s celotnim premoženjem kupil oziroma, če sploh še obstajajo.*

Bilo je v času, ko so ob izteku starega in ob vstopu novega stoletja nastopili glasbeniki, kot Richard Strauss in Claude Debussy. Izvršili so značilen preobrat v takratnih glasbenih naziranjih, vezanih na dediščino preteklosti, izhajajočo še od Beethovna, Wagnerja, Brahmsa, ki se je zdela nespremenljiva in dokončna. Na obe izraziti, vendar medsebojno različni osebnosti, kot sta bila Strauss in Debussy, je postal svet pozoren, še preden je vzšla zvezda Stravinskega. To pa zaradi njunih nazorov in osebnih spoznanj, ki so izzvala kritične pa tudi tendenciozne sodbe, prav tako pa jima niso bile neznane tuje tehnične pobude; predvsem pa glede pojmovanja tonalitete, ki je ne moremo razumeti kot zgodovinsko dejstvo, ampak kot absolutno danost in kot tim. abstraktno ,formo'.

Giacomu Setaccioliu, kot pristnemu, tehnično dovršenemu glasbeniku, ni bilo naloženo, da izpolni naloge rigorozne estetske kritike. Teh niso izpolnili tudi kvalificirani kritiki. S svojimi publicističnimi prispevki o obeh znamenitih skladateljih pa je Setaccioli dokazal poznavanje kulture in to ne le glasbene ...<sup>10</sup>

Med sestavki, razpravami in predavanji, ki jih je napisal Setaccioli o obeh citiranih skladateljih in v njih razodel svoje poglede na njuno delo, so na primer: "Debussy è un inovatore?" (Je Debussy novator?, estetsko - kritična študija, ilustrirana z 49 primeri iz različnih del C. Debussyja, 1910), "Riccardo Strauss" (časopis "Orfeo", 1913), "L' estetica e la tecnica nell' arte di R. Strauss e C. Debussy" (Estetika in tehnika v umetnosti R. Straussa in C. Debussyja, iz razprave "Studi e conferenze", 1923), "Riccardo Strauss e Claudio Debussy" ali "La scuola impressionista e il simbolismo letterario e musicale" (Impresionistična šola in literarni in glasbeni simbolizem, iz "Ciclo di dieci conferenze tenute all' Università degli Studi per Stranieri di Perugia", 1924) idr.

Poleg navedenih prispevkov je Setaccioli pisal še sestavke o Wagnerju, posebno pa o starejših in novejših italijanskih skladateljih: o Verdiju ("Il sentimento religioso di Giuseppe Verdi", 1923), o Pucciniju ("Il contenuto musicale del ,Gianni Schicchi', 1920 in "Intorno al trittico pucciniano", 1923), danalje o Marcu E. Bossiju (1916), Riccardu Zandonaiju (1915), ali Giovanniju Sgambatiju (1915) itd. Nekaj njegovih razprav pa je tudi s področja kompozicije, instrumentacije in glasbene vzgoje.<sup>11</sup>

V nadaljevanju svoje razprave sodi G. Pannain: "Giacomo Setaccioli je bil predvsem glasbenik, s tega vidika moramo presojati tudi vse drugo njegovo delo. Bil je odličen pedagog. Svoje pedagoško delo pa je obogatil in razširil z izkušnjami, ki so izhajale iz njegovega ustvarjalnega dela. Kompozicijsko delo je torej tisto, ki označuje osebnost Setacciolija glasbenika in prav to področje bi morali v največji meri

9 *Prim. Enciclopedia dello spettacolo, Roma 1961, III, 1873, 1874; Zbornik "Giacomo Setaccioli", ib., note biografiche, 89, 99; Damerini A., MGG 1965, zv. 12, 591, 592.*

10 *Prim. Pannain G., Profilo musicale di Giacomo Setaccioli, Zbornik Giacomo Setaccioli", ib., 9, 10.*

11 *To so razprave ali predavanja: "Sull' indirizzo dello studio della moderna composizione musicale" (Milano, 1908), "Intorno all' arte dell' orchestrare" (1916), "Il disordinato insegnamento musicale in*



raziskati. Vendar pa žal, kot sem poudaril na začetku svojega spisa, tega ne moremo, ker se njegova dela niso ohranila. Bil je verziran na vseh glasbenih področjih: gledališkem, komornem (instrumentalnem in vokalnem), simfoničnem."<sup>12</sup>

Na glasbeno odskem področju je Setaccioli zapustil štiri opere: "L'ultimo degli Abenceragi" (Zadnji med Abenceragi) v dveh dejanjih in 4 slikah (1893), "La sorella di Mark" (Markova sestra), dramatična idila v 3 dejanjih (1894), "Adriana Lecouvreur" (nedokončana), lirična drama v 4 dejanjih (1903) in "Il Mantellaccio" (Plašč), dramatična opera v 3 dejanjih in 4 slikah (1923).

Poleg opere "La sorella di Mark" je bila izvedena le prva opera "L'ultimo degli Abenceragi" leta 1893 v Teatro Drammatico Nazionale di Roma, medtem ko je "brodolom" preživela, kot pravi G. Pannain, le zadnja opera "Il Mantellaccio".<sup>13</sup>

Kot je razvidno iz gradiva, je žel Setaccioli večje priznanje s svojimi instrumentalnimi skladbami, simfoničnimi in komornimi. Te so bile tudi v večji meri izvedene. Vendar pa se je večidel teh skladb prav tako izgubil.<sup>14</sup>

Kot je bilo že omenjeno, so kritiki opero "La sorella di Mark" ob njeni prvi uprizoritvi 5. maja 1896 v glavnem pozitivno ocenili. Dobro pa jo je sprejela tudi rimska publika.<sup>15</sup> Recenzent v rimskem časopisu "La Capitale" piše o operi takole: "La sorella di Mark je med novejšimi operami eno redkih del, ki že takoj prepričljivo opozori na vrednote avtorja. Med deli zadnjih dveh desetletij je težko zaslediti opero, ki že pri prvem preizkusu razodeva v taki meri avtorjevo obvladanje situacije in poznavanje instrumentacije. Tam, kjer bi mnogi drugi skladatelji končali, je maestro Setaccioli komaj začel in prispeval dovršeno opero, ki kaže veliko avtorjevo znanje in njegovo sposobnost, da ustvari ravnovesje vseh elementov, sredstev in učinkov, kar je doslej uspelo samo velikim mojstrom."<sup>16</sup>

V publikaciji "Ricordi viventi di artisti scomparsi" (Živi spomini izginulih umetnikov, 1927), piše Gino Ronaldi: "La sorella di Mark skladatelja Setacciolija vsebuje tisto prisrčno dramatsko nvanjost, ki jo publika vselej rada sprejme", vendar pa tudi meni, da je skladatelj partituro "natrpal s številkami, večkrat nepotrenimi orkestralnimi odlomki, ki delu niso v prid. Čeravno se opera "La sorella di Mark" ni obdržala na repertoarju, pa vendar, dodaja avtor kritike, "vsebuje notranje vrline močne, lepe in izvirne glasbene vsebine in dokazuje spretnost in nadarjenost skladatelja".<sup>17</sup>

*Italia*" (časopis "Musica", 1910), "Insegnanti e insegnamenti negli Istituti Musicali (časopis "Musica", 1911); v zadnjih dveh razpravah nakazuje avtor, kot meni G. Pannain, kočljiv problem, ki še danes, po več kot pol stoletju ni rešen, nasprotno, še bolj je zapleten kot kdajkoli. Prim. Zbornik "Giuseppe Setaccioli", ib., 12, 91.

12 Prim. Pannain G., ib., 12.

13 Prim. Pannain G., ib., 12; pri zadnji operi "Il Mantellaccio" se je ohranila partitura in klavirski izvleček. Hrani ju arhiv ustanove Accademia Chigiana v Sieni.

14 Med ohranjenimi skladbami so še: Koncertni Allegro za klavir in orkester op. 17 (v rokopisu, 1908), godalni kvartet op. 18 v g-molu (1912), sonata za klarinet in klavir v Es-duru op. 21 (1921), Lirična pesnitev za 12 flavt, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota in klavir (v rokopisu, 1924), preludij in fuga za orgle (1913) ter cerkvene skladbe: 2 requiema

Noben pisec pa v svojih ocenah in razpravljanih o Setaccioliju - tudi ne v člankih v leksiki in enciklopedijah - stilno določneje ne opredeljuje skladateljevega ustvarjalnega dela. Vendarle moremo po pregledu razpoložljivega gradiva razbrati, da je skladatelj Setaccioli temeljito obvladal kompozicijsko tehniko. Stilno se je verjetno še najbolj orientiral v romantiko oziroma postromantiko; blizu so mu bili veristi, zlasti Puccini. Prav tako pa ni imel odklonilnega stališča do novejših stilnih naziranj, kar razodevajo njegove razprave in spisi. Verjetno pa so v njegovih skladbah tehniško oblikovalne zakonitosti obvladale njegova naravna ustvarjalna hotenja. Še najbolj določno je označil G. Setacciolija italijanski muzikolog Adelmo Damerini: "Večji uspeh kot s svojimi operami je imel Setaccioli s svojimi instrumentalnimi deli: orkestralnimi in komornimi. V svojih skladbah se je izkazal predvsem kot mojster tehnike, s katero je deloma kompenziral pomanjkanje izvirnosti..."<sup>18</sup>

Ustvarjalno delo Giacoma Setacciolija ima v razvoju italijanske glasbe nedvomno določen zgodovinski pomen. Posebno so njegove instrumentalne skladbe pomenile konec 19. stoletja in na začetku 20. stoletja dragocen prispevek k obnovi italijanske, za dolgo prekinjene intenzivne dejavnosti na instrumentalnem področju.

Da je do uprizoritve opere "La sorella di Mark" leta 1896 v Teatru Costanzi v Rimu sploh prišlo, je imela prav gotovo največ zaslug nekdanja slavna pevka Gemma Bellincioni.<sup>19</sup> V svoji pevski karieri, ki se je začela leta 1879 v Neaplju in zaključila leta 1911 v Berlinu z vlogo Salome v istoimenskem opernem delu R. Straussa, je G. Bellincioni poustvarila vrsto glavnih sopranskih vlog iz italijanskih pa tudi nekaterih nemških in francoskih oper. Nastopala je v vseh pomembnejših italijanskih oziroma zahodnoevropskih opernih gledališčih pa tudi v Rusiji in Južni Ameriki. Vidnejši veristični skladatelji so ji zaupali interpretacije glavnih vlog na krstnih izvedbah svoje oper: Pietro Mascagni (Cavalleria rusticana, 1890; Amico Fritz, 1891), Umberto Giordano (Mala vita, 1892; Fedora 1898 - v njej

(Messa da Requiem), prvi za zbor in orkester, drugi za zbor (v rokopisu, 1905, 1914), 2 štiri-osemglasna moteta (1915), nekaj samospevov in klavirskih skladb. Med deli, ki se niso ohranila, so poleg treh oper med drugimi še simfonija v A-duru, več simfoničnih pesnitev, suita za harfo in godala, nonet za pihala idr. Nekaj je tudi priredb skladb J. S. Bacha, D. Scarlattija, Clementija, Corellija, Couperina, Graziolija, Schumanna, Tartinija in Zipolija. Med naštetimi pogrešanimi skladbami je imela posebno ugoden odmev pri strokovni kritiki simfonija v A-duru (prim., Paribeni G. C., *Ecchi di una sinfonia italiana*, Zbornik "Giacomo Setaccioli", ib., 27-42.).

- 15 Tudi avtor članka v *Grove's Dictionary of Music and Musicians* 1954, VII, 725, trdi, da je "La sorella di Mark" Setacciolijevo najuspešnejše operno delo.
- 16 Prim. Zbornik "Giacomo Setaccioli", ib., 93.
- 17 Prim. Ronaldi G., *Ricordi viventi di artisti scomparsi*, Campobasso 1927, 180; izvedbo opere 6. maja 1896 pa natančneje ocenjuje Matteo Incaguati v publikaciji "Il Teatro Costanzi 1880-1907": "Nova opera je bila sprejeta z laskavim uspehom. Na koncu vsakega dejanja je poslušalstvo priklicalo avtorja in pevko G. Bellincioni na sceno". (Prim. Incaguati M., *Il Teatro Costanzi 1880-1907, Note e appunti della Vita teatrale a Roma*, Roma 1907, 146); ocene opere so izšle še v drugi

je pela z E. Carusom; Marcella, 1907) ali pa v operi "Istrska svatba" Antonio Smareglia (1895) idr. Laskave izjave o njej so dajali skladatelji Arrigo Boito, Jules Massenot in Richard Strauss. Po končani umetniški karieri se je G. Bellincioni leta 1911 posvetila pedagoškemu delu: poučevala je solopetje ter predavala osnove gledališke igre v Berlinu, Rimu, na Dunaju, v Sieni in Neaplju. Leta 1918 je osnovala svoje filmsko podjetje "Gemma Film" in se udejstvovala tudi kot filmska igralka. V sodelovanju s pesnikom E. Goliscianijem je poleg vsebine za libreto "La sorella di Mark" prispevala še besedilo za opero "Eros" skladatelja N. Massa (1895). Udejstvovala pa se je tudi publicistično. Posebno zanimivo bi bilo poznati njeno avtobiografsko delo "Io e il palcoscenico" (Jaz in gledališki oder, 1920), ki pa se ni ohranilo. Morda bi prav ta knjiga razkrila vprašanje, ki sem ga hotela razrešiti: zakaj je Maribor prizorišče dogajanja v operi "La sorella di Mark" Giacomina Setacciolija.

#### SUMMARY \*

*From the text of the article published in "Slovenski gospodar", July 25, 1896, by the philological and literary publicist Fran Solčavski (France Štiftar) it is evident that the author of the libretto Enrico Golisciani had chosen Maribor (Marburg an der Drau) for the scene of action in the opera "La sorella di Mark", by the Italian composer Giacomo Setaccioli (1868-1925). This scene was chosen at the request of Gemma Bellincioni-Stagno, a famous singer at the end of the century, who also sang the main role of Marka at the world premiere on May 6th, 1896, at Teatro Constanzi in Rome. Why the singer mentioned above wished that the action of the opera should take place at Maribor (former Marburg, towards the end of 1830's) is for the present still unclear. The libretto has been preserved, whereas the score is lost - and therefore nothing very specific about Setaccioli's music in this opera can be said. All that is at disposal is represented by brief, preserved materials: newspaper reviews and relevant articles published on the occasion of the premiere or immediately afterwards.*

- rimskih časopisih, npr. v "La Riforma", "Il Popolo Romano".
- 18 Prim. Damerini A., *ib.*, 591-593.
- 19 Gemma Bellincioni (pravo ime Matilda Cesira, Monza 1864 - Neapelj 1950), žena opernega pevca Roberta Stagna (*gl. op.* 5). Podrobneje o njej glej *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1961, 199-202; Riemann H., *Musiklexikon* 1972, 89.

\* Publishing this article, I wish to express my heartfelt thanks to Dr. Ivan Rebernik, who made to me available from Biblioteca Apostolica Vaticana precious material without which the article could not have been written.



UDK 78(497.12) Funtek

Primož Kuret  
LjubljanaSLOVENSKO-FINSKI GLASBENIK LEO FUNTEK  
Ob stoletnici rojstva

V letošnjem letu se glasbeni svet še posebej vneto spominja najrazličnejših glasbenih obletnic in tako praznuje "evropsko leto glasbe". V tem zapisu bi rad opozoril na violinista in dirigenta Lea Funtka, čigar stoletnica rojstva je minila 21. avgusta. Zanimivo je, da Funtka ne omenjata niti jugoslovanska Muzička enciklopedija niti novi Leksikon jugoslavenske muzike. Ne pozna ga tudi Slovenski biografski leksikon. Pač pa ga omenja L. M. Škerjanc v svojem Glasbenem slovarčku iz leta 1962. O njem piše tudi Dragotin Cvetko v tretjem delu svoje Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem kot o "muzikalno izredno nadarjenem sinu slovenskega pesnika Antona Funtka".<sup>1</sup> Razlog za naše slabo poznavanje dela tega sicer izjemno uspešnega glasbenika slovenskega rodu je vsekakor v tem, da se je po svojih zelo uspešno končanih študijah v Leipzigu preselil na Finsko, kjer je igral v glasbenem življenju te dežele vidno vlogo, kar potrjujejo ustrezni podatki v finskih glasbenih leksikonih in enciklopedijah.<sup>2</sup>

Že v času svojega študija v Ljubljani je pričel zgodaj javno nastopati in vzbujati pozornost. Na koncertih ljubljanske Filharmonične družbe je predstavil ljubljanskemu občinstvu vrsto pomembnih violinskih del.

Odraščal je v družini pesnika in prevajalca Antona Funtka. Oče je bil glasbeno izobražen in je med drugim prevedel tudi nekaj opernih libretov (čarostrelec, Prodana nevesta, Ernani itd.). Prvo glasbeno izobrazbo je tako lahko dobil že doma. Nato pa je bil njegov učitelj koncertni mojster in violinist Hans Gerstner (1851-1939) iz Luditz. Gerstner si je pridobil v Ljubljani posebne zasluge kot violinski pedagog, organizator rednih komornih koncertov in kot zadnji glasbeni ravnatelj Filharmonične družbe. Glasbo je študiral v Pragi, v Ljubljano pa je prišel že leta 1871, ko je prvič nastopil na filharmoničnem koncertu pod vodstvom Antona Nedvėda. V Ljubljani je dobil veliko delovno področje, saj je učil na več šolah, redno je nastopal bodisi kot solist bodisi v godalnem kvartetu. Med njegovimi številnimi učenci je zbudil pozornost kot čudežni otrok prav Leo Funtek.

Funtek je prvič nastopil že z dvanajstimi leti in igral

1 D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, III, Ljubljana 1960, 334, 448.*

2 *Prim. Otavan Iso, Musiikkitietosanakirja II, 323.*

Beethovnovo Romanco v F-duru ter Mazurko Alexandra Zarzyckiego. S štirinajstimi leti je igral (29.X.1899) na simfoničnem koncertu Filharmonične družbe Vieuxtempsov violinski koncert. Njegov nastop je tedanji glasbeni kritik Julius Ohm Januschowsky v časopisu Laibacher Zeitung takole ocenil:

"Mladi Funtek si je prisvojil vse odlike Gerstnerjeve šole in kaže pravo glasbeno naravo. Lok vodi s popolnim poletom, vse tehnične težave obvladuje z lahkoto in njegova tehnična izobrazba harmonira globoko občuteno in učinkovito z njegovim lepim glasbenim občutkom. Uspelo mu je celo odpihniti prah z močno zastarelega violinskega koncerta op. 10 H. Vieuxtempsa... Seveda nudi koncert zbirko vseh možnih tehničnih težav in je zato priložnost za popoln prikaz zunanjih strani glasbene individualnosti. Leo Funtek je razvil tehniko naravnost osupljive elegance in finosti. Ko se bo njegov sladki ton še polneje in močneje razvil ter se bo njegovo umetniško razumevanje poglobilo, se bo pojavil njegov bogati talent v še bolj intenzivni luči. Mladi umetnik je dosegel uspeh, kakršen že leta ni bil dan nobeni na novo se pojavljajoči zvezdi..."<sup>3</sup>

Leo Funtek je začel kmalu nastopati tudi na komornih koncertih, ki jih je posebno skrbno pripravljaval prav njegov učitelj Gerstner skupaj z glasbenim ravnateljem družbe, Josefom Zöhrerjem. Pomembni so Funtkovi koncertni nastopi, ko je predstavil velika dela sodobne violinske literature prvič v Ljubljani. Tako je 23.II.1982 prvič predstavil ljubljanskemu občinstvu violinski koncert P. I. Čajkovskega. Kritik Januschowsky je bil spet navdušen, "saj je znano, da sodi koncert med najtežja dela v svoji zvrsti ter ga zato igrajo zelo redko in samo najboljši umetniki. Funtek je z izvrstno izvedbo dokazal svojo eminentno nadarjenost in svojo občudovanja vredno prizadevanje, ki mu kljub mladosti omogoča tako visoko stopnjo umetnosti. Občinstvo ga je viharno nagradilo."<sup>4</sup>

Naslednje leto (1903) je Funtek igral Beethovnov violinski koncert, spet z velikim uspehom, saj beremo:

"Kakšno pošteno, veliko in čisto veselje nudi opazovanje, nastajanje in zorenje redkega, velikega talenta, ki živi med nami in je upravičen za najdrznejša upanja in katerega dosežke, čeprav tudi še niso dosegli najvišjega razsveta, že danes lahko označimo kot mojstrska. Vtis, ki ga je zbudila Funtkova interpretacija, je bil tako izreden, kakor je le pri velikih umetnikih. Predvsem učinkuje skromnost njegovega nastopa. Nič iskanega, na zunanji vtis preračunanega ni pri njem. Igra s tolikšno mirnostjo in vidi pred seboj le svoj cilj... Da ima osemnastletni mladenič svoje ideale, je naravno, kajti kdor jih nima, ne zasluži, da se imenuje umetnik... Funtek ima visoko razvito tehniko, razumljivo fraziranje, plemenit način podajanja, jasno nakazovanje motivov, prisrčno kantileno, lahkotnost in čistost igranja. Občinstvo mu je priredilo brezkončne ovacije. Oddolžil se mu je še z Bachovo gavoto."<sup>5</sup>

Po maturi je Leo Funtek odšel na študij v Leipzig. To nemško mesto je bilo sicer znano univerzitetno središče, vendar so se slovenski študenti v glavnem le redko odločali zanj. Vsaj tako kažejo matrike v leipziškem univerzitetnem arhivu. Od slovenskih študentov je bil na filozofski fakulteti vpisan v letih 1879 do 1882 Anton Krisper, ki je končal študij z disertacijo pri profesorju Oscarju Paulu o "glasbenih sistemih,

3 Laibacher Zeitung, 4.XI.1899.

4 Laibacher Zeitung, 24.II.1902.

njihovih principih, razvoju in konsekvencah". To je bila verjetno - sploh prva muzikološka disertacija kakega naše rojaka. Na visoki šoli za glasbo je bil vpisan pianist Ant Foerster, sin skladatelja Foersterja, ki je bil poleg Funt eden naših uspešnih glasbenih pedagogov in koncertantov v začetku 20. stoletja, znan tako v Evropi kot v Ameriki. Cenili so ga kot izvrstnega interpreta Lisztovih in Chopinov del. Tudi sam je komponiral in predeloval za koncertno rabo Bachova orgelska dela. Leta 1909 je odšel iz Berlina v Chicago, vendar je tam zbolel in se vrnil v domovino. Umril je v Trstu v začetku leta 1915.

Leo Funtek je prišel v Leipzig leta 1903 in se vpisal tako na univerzo kot na visoko šolo za glasbo. Gerstner mu je izdal posebno spričevalo, v katerem je opisal njegovo dotedanje šolanje, visoko glasbeno nadarjenost, vztrajno marljivost in hiter napredek. Prav tako je omenil njegove nastope na koncertih Filharmonične družbe (prim. priloženi nemški izvornik). Funtek je bil nadvse uspešen študent tudi v Leipzigu. Študij je zaključil z odličnimi ocenami svojih učiteljev 13. julija 1906.

Pred zaključkom študija je Funtek spet nastopil v Ljubljani (marca 1906) in igral Dvořákov violinski koncert. Časopis Laibacher Zeitung, ki je mnogo pisal o glasbenem dogajanju doma in po svetu, je redno spremljal tudi Foersterjeve in Funtkove glasbene uspehe v tujini. Ob koncertu v Ljubljani pa beremo:

"Leo Funtek zasluži že zaradi svoje umetniške resnosti simpatije vseh, ki jemljejo umetnost resno. Umetnik si je izbral najtežavnejši pot neumornega dela, naredil je genialen napredek, vzpon na Parnas je poln trnja, toda zdaj je prišel na vrh in nihče ga ne more spraviti navzdol... Naravno je, da se pri opisu njegove igre vedno znova vračamo na tehnične prednosti, saj so neizogibno sredstvo izvajanja. Funtek uporablja svojo tehniko mirno in zanesljivo, poslušalci komaj slutijo kakšne težave obvladuje, ko igra pasaže, dvojemke, akorde do najvišjih leg, na kratko ves repertoar modernega virtuoza je zanj nekaj vsakdanjega, običajnega. Toplina in prisrčnost, s katero izvaja Funtek spevna mesta, kažejo njegove prisrčne umetniške lastnosti."<sup>6</sup>

Nato je nastopil še na komornem koncertu, nekaj dni za simfoničnim, in igral prvo violino v Brucknerjevem godalnem kvintetu v F-duru. Kot solist je izvedel še Bachovo ciaccono.

Funtek je nato odšel iz domovine, ohranil pa je še pismene stike s svojim nekdanjim učiteljem in prijateljem Gerstnerjem. V Gerstnerjevi zapuščini<sup>7</sup> sta se ohranili dve pismi, obe iz leta 1918, ko je bil Funtek koncertni mojster v dvornem orkestru v Stockholmu. Pismi sta zanimivi pričevanji o tedanjem Funtkovem delu, razmerah, v katerih je živel, njegovih načrtih in željah za prihodnost. Tu sta objavljeni prvič v celoti in v slovenščini. Original je nemški.

"Dragi prijatelj, kako dolgo je že, kar sva si pisala? Seveda Te nisem pozabil, marveč pogosto mislim na stare čase z bridkim obžalovanjem, da se pač nikoli ne vrnejo. Denimo - kako smo igrali kvartet v Tonhalli (mišljena je današnja stavba Slovenske filharmonije, op.p.), domačnost v

5 Laibacher Zeitung, 9.II.1903.

6 Laibacher Zeitung, 7.III.1906.

7 Zapuščina Hansa Gerstnerja je bila v lasti njegovega sina na Dunaju.

8 Nekaj podatkov o Funtkovem delu na Finskem sta mi ljubeznivo posredovala

kazini. Leta se pač ne vrnejo, in tudi če bi zdaj lahko ponovili dogodke, bi bila vendar atmosfera povsem drugačna. - Zdaj gre za prav resno stvar o kateri Ti pišem in ki bi jo rad najprej opravil. Kot veš, je bilo moje bivanje v Stockholmu že od začetka mišljeno provizorično in moja pogodba z opero je tako formulirana - čeprav samo ustno - da lahko vsak hip izstopim in se vrnem v Helsinke. Tudi v Ilforsu so mi ohranili mesto in pri nastopu sem našel novo politično situacijo ter že resno premišljal o vrnitvi in o njej korespondiral. Pa je prišla na Finsko revolucija, o kateri si gotovo bral v časopisih, čeprav strahot niso mogli ustrezno predstaviti. Kar se mene tiče, sem trdno prepričan, da bo po nekaj mesecih red tam vzpostavljen, toda po koliko žrtvah in po kolikem razdejanju, saj kot je znano, začasno vladajo rdeči lopovi po vsej južni Finski, morijo in plenijo. In kdo ve, če bom še prišel do tega, ali ne bo vse kulturno delo za daljši čas ohromljeno. Ne ostane mi drugega, kakor da ostanem v operi; in to bi mi pomenilo isto kot da prekinem popolnoma svojo kariero in to še z neprijetno prekinitvijo! Služba v operi mi je v srcu zoprna, moje zanimanje pri tem enako ničli, izgledi na kakršnokoli kariero detto; tudi fizično nisem dorasel - zvečer preprosto ne morem delati. Tudi sicer se počutim v Stockholmu zelo neprijetno. Če se že moram pokopati, potem bi si rad izbral vendar bolj prijeten grob. Ali mi lahko pomagaš do znosne eksistence kjerkoli v Avstriji? Zaradi mene v Ljubljani ali v Gradcu, Celovcu, Innsbrucku, Linzu, Salzburgu, vse to so kraji, ki me mikajo. In možnosti priti naprej - če se temu povsem ne odpovem - so tam vsaj tolikšne kot v opernem orkestru majhne dežele, kjer so inozemcem poti zaprte. To lahko imaš za rekonstrukcijo, seveda pa veš bolje kakor jaz, kje je kakšno mesto prosto. Kakšno? Moj stari sen je dirigiranje, najsi bo za koncertno glasbo ali opero. Za zadnje seveda nimam posebnih izkušenj kot iz mesta koncertnega mojstra. Ali učitelj violine na glasbeni šoli s komorno glasbo? Ali kaj podobnega! Ti boš že vedel. Seveda se bo zgodilo tako, kakor mora biti. Toda vendarle sem hotel poskusiti s tem po svoje.

Sicer pa imam malo povedati. Majhno veselje sem zadnjič vendarle doživel. Pred sedmimi leti sem instrumentiral neko suito (Erkki Melartin), mišljeno za orkester, pa je izšel le klavirski izvleček, imenovan "Žalostni vrt". Preteklo poletje sem si dal poslati partituro iz Finske, jo predelal, zdaj so jo vzeli v operi in 29.I. izvedli na simfoničnem koncertu. S skladateljem so žal slabo ravnali, jaz pa kot instrumentator sem dobil sijajno kritiko. In to je vendar malo korajže, če nekdo kot jaz, naklada partituro za partituro brez možnosti, da bi kaj od tega slišal. Sicer pa se glasbenega življenja ne udeležujem. Resno sem v operi preveč zaposlen in če sem kdaj 1 - 2 krat na teden prost, igram raje karte ali grem zgodaj v posteljo kot pa da bi poslušal koncerte. Umetniška raven opere je tako lala, orkester zelo srednji, če porabiš kolikor toliko popolno merilo. Od obeh dirigentov je eden enostranski, pogosto ravnodušen in brez resnično konsekventne energije. Drugi precej nesposoben in brez avtoritete. Vodstvo - kakor je razumljivo - misli na zaslužek. Vse skupaj potrjuje Wagnerjevo trditev, da opera, ki igra vsak dan, producira umetniško manj vredne stvari. Seveda sem se mnogočesa naučil, kar mi bo, če se bo moja usoda ugodno razvijala, lahko v korist. Na splošno pa je tradicionalni rek resničen: 'Da, moj dragi, zdaj imaš svojo bodočnost za seboj!' Tako je namreč nekdo vstopil nekdo v tukajšnji operni orkester in mu je znani šaljivec na ta način izrekel dobrodošlico. No, zdaj moram končati. Dobro se imej in piši ob priliki, če lahko kaj narediš zame, predvsem z informacijo in priporočilom, Ti bom hvaležen kakor sem Ti že doslej. Pozdravi svoje in najine skupne znance. Tvoj zvesti Leo F.

Čim bolj premišljujem, tembolj se me loteva želja po jugu. Morda bo kaj? Djursholm, Schweden, Villa Deli, 12.II.1918.

*Jarmo Sermilä iz Finskega nacionalnega glasbenega centra in Sirpa Hietanen iz glasbene akademije Sibelius, oba v Helsinkih, za kar se jima ne tem mestu prisrčno zahvaljujem.*



Kaj mu je odpisal Gerstner, ni znano. Razmere v tem času sredi vojne nikjer niso bile posebno rožnate. Kot sledi iz drugega ohranjenega Funtkovega pisma (izvirnik zadnjega dela priložen), mu Gerstner ni mogel ustreči z željenimi informacijami o možnosti primernega prostega mesta glasbenika v tedanji Avstriji. Funtek odgovarja:

"Dragi prijatelj, Tvoje pismo ni bilo ravno ohrabrujoče - ni čudno v sedanjih časih. Vendar me je zelo razveselilo. Nekako izčrpno Ti danes ne morem pisati, ampak se bom omejil na bolj praktična vprašanja.

Zdi se, kot da ne bi mogel misliti na stalno preselitev. No ja, ni kaj. Mislim namreč: ko bom enkrat v Helsinkih - in tam bom, čim bo rdečega strahu tam konec, torej upam prav kmalu - v tej zvezi bom tja pisal - kar tako brez nadaljnjega ne morem stran. Tudi ni rečeno, da to hočem. Na drugi strani je bilo moje mesto tam resnično dobro in bo lahko tudi še naprej. Povratka tja tudi ne morem dolgo zavlačevati. Morda že v jeseni ali - ali - in ne morem riskirati, da zaradi meglenih izgledov obsedim v tem peklu. Seveda pa sem prepričan, da se bo vse uredilo po starem reflu 'človek misli....'.

Na drugi strani pa sem trdno odločen, da pridem - če ne že kot uradna oseba - vsaj kot turist obiskati svojo pravo domovino. Če se bodo poleti 1919 razmere v svetu in v mojem lastnem krogu uredile in si bom priskrbel denar za potovanje, bi prišel. Celo načrt za potovanje je končan: najprej obisk v Leipzigu, da osvežim stare vtise, nato obisk pri stricu na Češkem, 2-3 dni pri teti na Štajerskem, 2 tedna v Ljubljani. Nato povratek - če bosta čas in blagajna dopuščala - prek severne Italije, Tirolske, eventualno prek Salzburga direktno domov. Kot mladenič sem bil veliko govedo, da nisem izkoristil vsake priložnosti za izlete. Zdaj hočem to popraviti. Od prejšnjih obiskov moram vsekakor spet narediti pot skozi dolino Kokre na Jezersko, Škocjanske jame moram spet videti, belopeška jezera, Peričnik, Rabelj itd. in ob tem še marsikaj, kar doslej nisem poznal. Upam, da se boš počutil dovolj svežega in močnega ter boš šel z menoj. - Ob tem mi zvenijo Tvoje besede o Brucknerjevem kvintetu večkrat v ušesih. Ali ne bi bilo mogoče, da bi bil kot stari učenec Filharmonične družbe povabljen h komornem koncertu? Seveda v primernem času med sezono. Zame bi bil izjemen užitek spet igrati kvintet, tako zaradi dela samega, da o starih spominih ne govorim. Ob tem bi igrali še neko drugo komorno delo, ki ga poleg Brucknerjevega kvinteta še posebej ljubim. Toda katero, to je še moja skrivnost. Ko sem se pred leti pojavil kot dirigent, ni bilo možnosti, to sem uvidel. Toda ali naj tudi ta drugi, meni ljubi načrt propade? Premisli: stroški za filharmonijo ja ne bi bili preveliki; moja pot in malenkost za izdatke. Moj užitek bi dobil prav izjemne dimenzije in morda se tudi občinstvo ne bo počutilo ravno slabo.

Ne vem ali sem Ti pisal, da smo pričakovali še en baby št. 2? Vsekakor je prišla 9. marca v obliki srčkane dekllice. Dobila je ime Caritas Birgitta in je kot rečeno srčkana.

Zdaj želim Tebi in Tvojim vse dobro in posebej Tvojemu sinu, da bi ostal še naprej na dopustu. Pozdravi gdč. Schneideringer in ji povej, kar ve sama, da pri sedanjih razmerah v Rusiji ne morem prav nič storiti za njenega brata. Morda je celo že prišel domov? Prav tako Ti želim uspešno operacijo oči. Prisrčno Tvoj Leo F.

Djursholm, Villa Delli, Schweden  
12.IV.1918."

Razmere leta 1918 pa tudi leta 1919 seveda niso bile posebno ugodne za takšne načrte, kakor jih je razvijal Funtek v pismu Gerstnerju. Zlasti možnosti za Funtkovo nastopanje v Ljubljani so se bistveno zmanjšale. S koncem vojne je namreč prenehala z delom stara Filharmonična družba, ki je postala nato podružnica

# Leignis.

Herr Leo Teutek aus Laibach wurde dem Götterlichte vor etwa einem Jahre zur Erziehung in der Kunst, speziell der Kunst des Violinspiels übergeben; seine sehr musikalische Atonenlegung, sein ausdauernder Fleiß und sein ungewöhnlich frühes Fortschreiten, welche Vorzüge wir schon in einem früheren Briefe zu erwähnen das Mal in der Kongresse der Philharmonischen Gesellschaft durch die treffliche Wirkung der Romane in jeder von Beethoven und der Mercede von Lisztski mit Ausrufbegeisterung — im Alter von 12 Jahren — durch die Hergate von Niccolampi in Eder, von Tschickowsky in Eder und von Beethoven mit den Madenzen von Jos. Tsachin mit Orchesterbegleitung und von dem Grafen, sowie durch die öfteren gütigen Mitwirkung in den von dem Grafen veranstalteten verschiedenen Kammermusikübungen auf dem Götterlichte des in Wien, durch die gütigen Bemühungen zu dem Hofe, wo Herr Leo Teutek im russischen Orchester, im Lärchen der ersten Violin ist und sich bei seinen, den ersten Violin zu übernehmenden Tönen und bei aufzunehmenden weiteren Förderung seiner unübertrefflichen Fähigkeiten das gütigste Prognostikon auf seinem gewöhnlichen künstlerischen Lauf in diesem Briefe gestellt werden kann.

Laibach, 10. Februar. 1903.

Haus Gerstner  
Leibach der goldene, Alarion, Wien, 1903;  
Kongresse der Philharmonischen Gesellschaft,  
der Philharmon. Gesellschaft.

Jedenfalls ist es am 9. März in Form eines  
niedlichen Mädchens angekommen. Hat die  
namen Caritas Birgitta erhalten und ist  
wie gesagt sehr niedlich.

Nun wünsche ich Dir und den Dirigen  
alles gute und speziell Deinem Sohn, daß  
er auch weiterhin seine heile Haut be-  
halten möge. Grüße für Schmüdiger  
und sage ihm, was sie selber weiß, daß  
bei dem jetzigen drunter und drüber in  
Rußland für ihren Bruder nichts getan  
werden kann; oder sollte er gar schon  
nachhause gekommen sein? - Ebenso  
wünsche ich Dir Erfolg zur Augenoperation!

Herzlich Dein

Herz F.

Djursöholm, Villa deli Schweden

12. IV 1918

Glasbene Matice. Hansa Gerstnerja so 1919 upokojili, v ljubljanskem glasbenem življenju so nastale povsem nove razmere, ki jih Funtek ni poznal, kakor tudi verjetno ni imel z glasbeniki v tedanji Ljubljani posebnih stikov. Stara Filharmonična družba je organizirala svoje zadnje koncerte oktobra 1918. Z nastankom nove države SHS pa kot nemška institucija v Ljubljani v stari obliki ni mogla obstati. Ohranjeni viri v Gerstnerjevi zapuščini ne dajejo nobenih pojasnil več o stikih med obema umetnikoma, čeprav se zdi verjetno, da sta si še dopisovala. Hans Gerstner je z izredno skromno pokojnino ostal v Ljubljani do svoje smrti januarja 1939 in je nastopil javno samo še enkrat: leta 1928 ob koncertu v počastitev spomina na stoto obletnico Schubertove smrti v ljubljanski kazinski dvorani. Nove razmere v domovini so morale biti znane seveda tudi Funtku, ki se je že prej odločal in odločil za "svojo drugo domovino", to je Finsko.

Leo Funtek, ki je že pred vojno uspešno nastopal na Finskem, se je vrnil leta 1919 iz Stockholma v Helsinke in postal ena izmed najbolj vsestranskih glasbenih osebnosti svojega časa v finskem glasbenem življenju. Poučeval je na helsinškem konservatoriju do leta 1939, od tega leta dalje na glasbeni akademiji Sibelius. Ob tem je bil glavni dirigent finske nacionalne opere v času od 1925 do 1959. Kot koncertni dirigent je bil zlasti znan kot interpret Brucknerjevih del. Ukvarjal se je z glasbeno kritiko (Tidning för Musik, Dagens Press, Svenska Pressen, Nya Pressen) in se uveljavil kot muzikolog s temeljitimi analizami Brucknerjevih skladb. Med številnimi instrumentacijami je še posebej znana instrumentacija Musorgskega skladbe Slike z razstave, ki bi jo bilo zanimivo slišati enkrat tudi pri nas. Na akademiji je poučeval violino in dirigiranje ter bil zelo popularen pa tudi iskan pedagog. Poročen je bil dvakrat. Prva žena je bila pianistka Bertha Liljeström-Funtek, druga pa pevka Ingeborg Liljefeld.<sup>8</sup>

Stik s svojo slovensko domovino je Funtek očitno izgubil, najbrž pa tudi ni bilo pobud niti z ene niti z druge strani, da bi ga obnovil. Zato pa se je v svoji drugi domovini, Finski, uveljavil kot ena izmed vodilnih glasbenih osebnosti svojega časa. Tako se uvršča v že kar številno vrsto uspešnih slovenskih glasbenikov, ki so svojo glasbeno kariero uspešno začeli doma in jo nato še uspešneje nadaljevali v tujini. Leo Funtek je umrl pred dobrimi dvajsetimi leti, 13. januarja 1965.

#### SUMMARY

*The violinist Leo Funtek, son of the Slovene poet and translator Anton Funtek, aroused admiration of musical critics already with his initial performances with the orchestra of the Philharmonic Society in Ljubljana at the time when he was a pupil of Hans Gerstner. During the years 1903-06 Leo Funtek studied at the Musikhochschule in Leipzig, from which he graduated with distinction. Since then his artistic career took him abroad. Already before the first War he was a successful musician in Finland; when this country was reached by the turmoil of revolution, he went for a few years to Sweden, where he was a leading member of the orchestra of the Royal Opera House in Stockholm. In 1919 he returned to Helsinki and became there one*

*of the most outstanding musical personalities. Until 1939 he was teaching at the musical conservatory, and subsequently at the Sibelius Musical Academy. Additionally, from 1925 to 1959 he was the chief conductor of the Finnish National Opera House. As concert conductor he was particularly renowned as interpreter of Bruckner.*



UDK 78.036.7(497.12)

Ivan Klemenčič  
LjubljanaZAČETKI GLASBENEGA EKSPRESIONIZMA NA  
SLOVENSKEM

Razvitost slovenske glasbe v 20. stoletju je v vzročni zvezi z razvojem v 19. stoletju. Še zlasti stanja v obdobju do druge vojne ni mogoče razumeti brez upoštevanja bistvene razvojne novosti od srede prejšnjega stoletja, narodnostnega gibanja. To je s svojimi cilji povzročilo močno cezuro v prizadevanjih, ki so od srednjega veka in Gallusa dalje potekala znotraj evropske glasbe, pa čeprav ne v njenem osredju. Poglavitna naloga takratnega zgodovinskega trenutka je bila, iz lastnih moči in zavestno ustvariti slovensko glasbeno kulturo. To je pomenilo v naših razmerah začeti znova, tako pri organiziranju glasbenega življenja kakor tudi pri samem umetniškem ustvarjanju. Uresničitev je bila toliko težja zaradi hkratnega procesa nacionalnega formiranja, ob že relativni zakasnitvi glasbenega razvoja v prvi polovici tega stoletja in ob sprva skromnih skladateljskih osebnostih. V označenih okoliščinah je bila vloga glasbe sprva nujno omejena na povezanost z besedo za utilitarne namene prebujanja narodnostnih čustev. Šele postopno in delno se je do konca stoletja glasba kot umetnost iz čitalnic institucionalizirala, le deloma profesionalizirala, čeprav še malo z domačimi močmi, in proti koncu tega obdobja postopno pripomogla k oblikovanju slovenske publike. Razvoj se je osredotočil okrog Glasbene matice, ki je organizirala domala vse glasbeno življenje, izvzemši proti koncu stoletja opernega. Podobno se le polagoma dviga kompozicijskotehnična in ustvarjalna raven skladateljev, polagoma prihaja do kontinuitete nastajanja del, s katero se začne glasba od šestdesetih let naprej usmerjati v zgodnejše oblike romantičnega sloga, zgodnjo in deloma visoko romantiko, in pozneje sem in tja v pozno romantiko. Zakasnitev je razumljiva, a je tudi velika, saj so prvi skladateljski dosežki B. Ipavca, Gerbiča in Foersterja oddaljeni od evropskih začetkov dvajsetih in tridesetih let in še prej - od več kot pol do blizu tričetrt stoletja. Nastajajoča slovenska glasba je tedaj realni odsev narodovega razvoja in njegovih moči, podobno kot pri drugih slovanskih narodih: pri nekaterih, npr. Čehih in Poljaki se z narodnim preporodom ohranja kontinuiteta in visoka umetniška raven, začetki drugih, tudi nekaterih južnoslovanskih narodov, so od slovenskega skromnejši in potisnjeni v novejši čas.

Tako so bili šele nekako ob vstopu v novo stoletje ustvarjeni temeljni pogoji za vrnitev slovenske glasbe v evropske okvire. V

obdobju do prve vojne se je še nadaljevalo njeno institucionalno izpopolnjevanje, ob prizadevanjih Glasbene matice s prevladujočim vokalom in za operno je prišlo prvič do organizirane orkestrske reprodukcije; z delom je nadaljevalo glasbeno šolstvo in z njim se je resda polagoma širil profesionalizem ter večja razgledanost občinstva, kritičnejše spremljanje glasbenih prireditev, polagoma je napredovala glasbena publicistika, izdajateljska dejavnost, revijalno življenje. V ustvarjalnem smislu označujejo celotno obdobje do prve vojne Novi akordi, okrog katerih je urednik Krek zbral večino slovenskih skladateljev in načrtno spodbujal nastajanje nove, netradicionalne glasbe, kompozicijskotehnično neoporečnost in dvig umetniške kvalitete, ki je ponekod dosegla evropsko raven.<sup>1</sup> Dokaj številnim skladateljem starejše romantične generacije so se pridružili novi, pozni romantiki Lajovic, Ravnik, delno tako usmerjeni Adamič in še pred prelomom stoletja oblikujoča se novoromantika Savin in J. Ipavec. Razvijali so se tudi pripadniki starejše generacije, na nekatere mlajše pa je že nekoliko vplival s svojo barvitostjo impresionizem. V tej načrtnosti razvoja se je začel postopno manjšati zaostanek za Evropo, kjer segajo začetki nove romantike z Berliozom v trideseta leta in se njen vrh z Wagnerjem razteza daleč iz srede 19. stoletja, medtem ko se razvijajoči se slog te glasbe nadaljuje še prek začetkov impresionizma v devetdesetih letih. Vsaj približna meja zaostanka se tako z novo romantiko že deloma spušča pod pol stoletja, kar omogoča spet hitrejši nastop impresionističnih poskusov takoj po vojni, do katerih prihaja zdaj manj kot tri desetletja za svetovnimi.

Okvirni slogovnega razvoja v poldrugem desetletju do prve vojne so bili tako jasni: napredna pozna romantika - ta je v svetu že izzvenevala - in nova romantika, ki jo je ideolog Krek spodbujal kot takrat za slovensko glasbo najnaprednejšo možno smer.<sup>2</sup> Veljala je za moderno, a še dopustno v tedanji družbi, kjer pa se je morala ob vsem tveganju in nasprotovanju šele uveljaviti. Pri takšnem razvojnem zaostanku torej, ko se začenja postopno širiti slog nove romantike, katere načela pa so resda prevzemali tudi slovenski pozni romantiki, in ko o kakšnem izrazitejšem prodoru impresionizma še ne moremo govoriti, ni najugodnejši čas za v svetu že porajajoči se ekspresionizem. Tembolj seveda, ker je bil ekspresionizem kot estetsko-moralni pojav usmerjen proti meščanski institucionaliziranosti družbe in proti njenim vrednotam, slovenski narod pa se je začel v tem smislu šele nedolgo tega zavestno oblikovati. Zlasti njegova razvitost in rzslojenost v višje oblike premožnega meščanstva, ki bi umetnost podpiralo, ne vzdrži primerjave z razvito evropsko družbo. Da je šlo z uveljavljajočim se meščanstvom in

1 Prim. tudi D. Cvetko, *Vloga Gojmirja Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe*, Ljubljana 1977.

2 Prim. *Krekovo izjavo Iz. Cankarju v Obiskih iz l. 1911*, v: *Iz. Cankar, Leposlovje - eseji - kritike*, 1. knjiga, Ljubljana 1988, 171. Na *Cankarjevo vprašanje, ali bo "novejšja glasbena struja, ki jo vi zastopate v Novih akordih, smagala?"*, je Krek odgovoril pritrdilno: "Če vzamete staro šolo, ... kogarkoli naših starih, boste videli, da je melodija na besedilo le prilepljena. Moderni hočemo drugače: glasba in besedilo naj se medsebojno prenikneta, da sta kakor ena misel, ki bije v dveh srcih. Sicer pa to ni nič novega, ker je že Wagner vstal in smagal z istim načelom. Nekateri novih so sicer pustili Wagnerja glede harmonike in instrumentacije za seboj in porabljaajo mnogo kompliciranejši aparat, toč



z romantiko za skrajno točko razvoja v slovenski glasbi, potrjuje sam Krek kot predstavnik te družbe, ki je ob vsej glasbeni razgledanosti in kritični bistroidnosti ekspresionizem odločno odklonil: "Vendar pa ne gre zamenjavati pojma moderne glasbe z najnovejšo glasbeno šolo, zlasti dunajsko, katere glavni zastopnik je Arnold Schönberg. Ta struja ne pozna nobenih zakonov več in se drži načela, da mora biti vse lepo, kakorkoli umetnik čuti, in sicer ravno zato, ker tako čuti. Poštenosti teh ljudi ne sumničim, toda njihovih kompozicij odobravati ne morem, ker menim, da umetnosti brez zakonov ni. Dokler bom jaz urejeval Nove akorde, je gotovo, da v to strujo ne bodo zašli."<sup>3</sup>

Kajpada z ekspresionizmom ni šlo za glasbo brez zakonov, marveč za glasbo, ki je podirala večstoletni red, da bi uveljavila novega. To pa je bilo za Kreka in še celo takratne umetnostne razmere nesprejemljivo. Toda kakor ni bilo mogoče dvomiti v navedena stališča, je bil vendarle prav urednik Krek tisti, ki je v Novih akordih prvi objavil nekaj skladb, ki so deloma že presegale njegov koncept in segle proti ekspresionizmu.<sup>4</sup> Tako se je novi slog vendarle že pojavil na Slovenskem, čeprav še sporadično in omejeno. Ti in še nekateri drugi poskusi pred prvo vojno in med njo namreč ne dopuščajo, da bi lahko govorili o enotnem toku začetnih pojavov ekspresionizma ali o povsem strnjjenem obdobju zgodnjega ekspresionizma pri nas. V opisanih razmerah ob že tako pospešenem razvoju slovenske glasbe smemo govoriti bolj o posameznih in delno necelovitih primerih, ki se pojavljajo največ v okvirih romantike, pozne ali nove. Poleg nenaključnih primerov Ravnika, Bravničarja in Kogoja je zadnji že tedaj izpričeval tudi enotno in konstantno hotenje ustvarjati novo, nekonvencionalno izrazno umetnost, čeravno sprva še romantično ali s postopnim preseganjem te romantike. Zato smemo vendarle utemeljeno govoriti o posebnem obdobju v razvoju ekspresionističnega sloga na Slovenskem.

Seveda je treba pri presoji tega pojava upoštevati, da tudi evropski zgodnji ekspresionizem ne nastopa povsem koherentno in enovito. V slogu, ki je zanimiv za primerjavo s slovensko glasbo še po prvi vojni, je vsekakor romantična lepota močno ublažena ali enakovredna podajanju notranje resničnosti in pomeni z začetnim poduhovljanjem in disharmonijo prvi odmik od stvarnosti. Glasbo označuje zdaj okvirna tonalnost v sicer svobodnem poteku s pogostnimi ali stalnimi odmiki, namesto modulacije kromatika in alteracije, prekrivanje posameznih harmonijskih funkcij ter funkcionalna raba kvartnih akordov ter uvajanje celotonske lestvice. V tem novem kontekstu se uporabljajo še stara sredstva, občasne konsonance, kratko razvidna tonalnost, ponavljanja, motivično delo. Toda s tem slogom odstopa od romantike in njene začetne deformacije se lahko še družita romantični napon čustva in impresionistična čutnost. Zato obdobja zgodnjega ekspresionizma od ok. 1905. ali nekaj let prej ni mogoče tipološko reducirati na preprost model; skozi to razvojno stopnjo so šli individualno tako Schönberg kot Skrjabin, pa R. Strauss ali G. Mahler in drugi.<sup>5</sup>

*princip je vedno isti. Zato ne dvomim o bodočnosti moderne glasbe."*

<sup>3</sup> *Op. cit.*, 171-172.

<sup>4</sup> Prav tako v Novih akordih (NA) 11/1912, 10 je bilo brez komentarja objavljeno tudi prvo nestrinjanje s stališči G. Kreka glede razvoja glasbe in posebej ekspresionizma. Z zgodovinskega stališča utemeljeno je ugovarjal M. Lubec, češ "pred leti skladbe Richarda Straussa marsikdo ni mogel kot 'lepe' upoštevati; morda se nam godi pri omenjenem Arnoldu Schönbergu ravno tako. Razvoj vsake umetnosti opazujemo v šolah, in zato

V slovenski glasbi je ta slogovni prehod manj frontalen. Prvi, ki ga je verjetno intuitivno zaneslo čez rob tedaj naprednega, je bil Janko Ravnik. To potrjujejo njegovi izraziti romantični začetki, med katerimi odstopa za študija v Pragi nastala klavirska skladba Čuteči duši (Nokturno),<sup>6</sup> s katero se Ravnik leta 1912 navezuje na prvi vrh visokega evropskega ekspresionizma, na Schönbergov Pierrot Lunaire in Stravinskega Posvetitev pomladi. Okvirna pozna romantika z okvirno periodizacijo in vmes svobodnejše variiranje dvotaktne glasbene misli z dvema močnima viškoma so skladatelju izhodišče za poglobitev izraza. Nekoliko ob strani pušča zanj sprva neobhodno romantično lepoto in skladnost, kot jo vsebuje precej še leto starejša Večerna pesem, bodisi da je tu več ne poudarja ali jo ponekod z disonanco razbija, pri čemer močno izstopi njegov težkokrvni, introvertirani izraz. Sam začetek skladbe, ki naj bi izhajala iz romantične ubranosti nokturna, je bolj v znamenju disharmonije kakor harmoničnosti (Pr. 1, J. Ravnik, Čuteči duši - Nokturno, t. 1-3).

Primer 1

The image shows a musical score for 'Primer 1'. It consists of two staves: a piano (piano) staff and a bass (basso) staff. The piano staff is in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The bass staff is in bass clef, with the same key signature and time signature. The piano part begins with a melody in the right hand, marked 'pp legato sempre'. The bass part provides a steady accompaniment of eighth notes, marked 'con Ped.'. The score is divided into three measures. The first measure shows the initial melodic line and accompaniment. The second measure features a fermata over a chord in the piano part. The third measure continues the melodic and accompanimental lines.

V sicer okvirnem f-molu se skladatelj z opustitvijo vodilnega tona v dorskem smislu z basovskim gibanjem odmika od romantične konkretnosti. Podobno pri akordiki, kjer z napolitanskim akordom na prvo, težko dobo ustvarja z basom ostro disonanco male none in isto še na peto dobo. K tako bolj duhovno naravnemu občutju pripomore tudi z melodiko, saj sklence polstavke na tonični paraleli z disonantnim postopom zmanjšane kvinte. Kakor se ta melodični postop pri variiranju še večkrat ponavlja (Pr. 2, J. Ravnik, Čuteči duši - Nokturno, t. 18-19) pa ostaja siceršnja melodika in z njo še posebej urejena ritmika - izvzemši sam petdelni metrum - ter oblikovna gradnja v mejah klasično romantičnega. Nasprotno je pri Ravniku že izpričana nekonvencionalna harmonika. Na splošno jo označujejo stalne kromatične spremembe in tonalni odmiki, tu v srednjem delu v oddaljeni e-mol, posebej pa močno zmanjševanje vloge kadenc in posebej toničnih akordov na koncu osemtaktnih period v uvodnem

5 *nikakor ne morem sedaj, ko še nimamo prav nobene distance od Schönbergove 'šole', smatrati jo kot zgrešitev pravega pota." Schönberg kot "konservativni revolucionar" sprva ni povsem tipičen primer zgodnjega ekspresionizma. Prvi odmik sicer še v trdnih novoromantičnih okvirih izpričuje simfonična pesnitev Pelleas in Melisanda (1903). Od 1905 je zmerom, še v okvirni tonalnosti, a tudi z izdatnimi odmiki, bolj poduhovljen kot disonančen; disonantnost stopnjuje v samospevih op. 14 (1907), manj v Dveh baladah op. 12, pa tudi v opusih 6, 9, 10. Pri Skrjabinu je še precej navzoč impresionizem, med katerim se od ok. 1905 uveljavlja zgodnji ekspresionizem (npr. op. 48,*

Primer 2

espr.  
mf  
cresc. sempre

in sklepnem delu skladbe s hkratnim dodajanjem izrazito subdominantnih basovskih postopov, uvajanje celotonske akordike in prvih naključno uporabljenih kvartnih akordov. Toda novo dejstvo je že raba sozvočnih kvart namesto terc, kot se vidi iz zadnjega primera, tej postromantični estetiki pa se pridružuje ostra ekspresionistična disonanca (B - ces<sup>2</sup>).

Dokaz, da skladateljev prodor v duhovno in disharmonično, čeprav še ob tradicionalnem romantičnem, ni naključen, potrjuje s svojim očitnim nagibom k ekspresiji leto starejši Preludij. V Novih akordih objavljena skladba s prvotnim naslovom *Dolcissimo*<sup>8</sup> z disonantnimi zadržki in kromatičnimi odmiki od temeljne tonalitete prav tako zanikuje zgolj romantično pojmovanje svojega prvotnega naslova. V uvodni bolj radikalni harmonizaciji variirane dvotaktne misli se tonika izkaže šele na zadnjo dobo kot precej poljubno izbrana tonaliteta. S tem "dolcissimo" skladatelju ni več romantično naturalistična vrednota, marveč duhovno doživetje v svoji začetni formulaciji, ekspresija brez idealizirane duševne harmoničnosti (Pr. 3, J. Ravnik, Preludij, t. 1-2).

Primer 3

Lento espressivo  
pp  
molto rit.

Ravnikovo slogovno ambivaletnost potrjuje pozneje nekoliko drugače klavirski Grande valse caractéristique iz leta 1916.<sup>9</sup>

št. 1, opusi 47, 52, 53 idr. do opusa 60). 5. klavirska sonata je razpeta med ekspresionistično naznačenim začetkom in značilno čutnostjo sledečega hitrega dela. Dramatično napet zgodnji ekspresionizem in še romantično čustvo se mešata v Straussovi Salomi (1904-05), še več novega izraza pa je v Elektri (1905-08). Pri Mahlerju so razvidne prve spremembe že zgodaj, v 5. simfoniji (1902), nov slog pa uveljavlja 6. simfonija (1908) že z neromantično razbitostjo prvega stavka.

6 Objavljena v NA 11/1912, št. 6.

7 Glasbeni primer je povzet po izvorniku v Novih akordih in ne po izdaji Ravnikovih klavirskih skladb, Društvo slovenskih skladateljev (DSS), 573, 1973, kjer je skladatelj od t. 18 dalje disonanco še stopnjeval z uvajanjem četrtninskega gibanja v altu.

V poznoromantični celoti je le šestnajst taktov srednjega dela ob romantični melodiki pisanih z iskano disonanco v smislu ontološkega ekspresionizma (Pr. 4, J. Ravnik, Grande valse caractéristique, t. 55-58 in 65).

Primer 4

Za skladateljev nevelik, a tehten opus so ti primeri zgovorni. Potrjujejo nas v sklepanju, da kakor je bil Ravnik v letih pred vojno, pa tudi še nekaj časa pozneje v izhodiščnem risu pozne romantike ter čustvene izpovednosti in kakor je že kmalu delno težil v impresionistično barvitost in čutnost, ki jo je precej zmanjševala romantika, tako je občasno, a nedvoumno prehajal tudi v disharmonijo ekspresionizma. Bila je to močna kal v bujni in barviti lepotnosti romantike, ki se je pozneje razrasla v skladateljevo novo umetnostno prepričanje.

Omeniti kaže tudi Bravničarjev zaenkrat še osamljeni poskus prehajanja v ekspresijo iz leta 1913. Ker ne poznamo izvirnika njegove Elegije, je treba jemati ohranjeno priredbo resda s pridržki<sup>10</sup> in le kot orientacijo. Vendar harmonske napetosti že tu napovedujejo zgodnjega Bravničarja kmalu po prvi vojni in zlasti s harmonskim elementom dokazujejo občasno preseganje okvirne romantike (Pr. 5, M. Bravničar, Elegija, t. 8-9). Temeljna romantično občutena elegika, že z naturalistično primesjo, z napetostjo narašča v izraz bolečine, kjer skladatelju ne zadošča več romantična izraznost; zadržke s

Primer 5

- 8 NA 12/1913, št. 2. Preludij je v izdaji klavirskih skladb J. Ravnika, DSS 537, 1973, datiran z letnico 1912, medtem ko nosi isti notni tekst v rokopisu *Dolcissimo* (arhiv NA v NUK M) datum 28.IX.1911 v Pragi. - Prve poudarjene disonance prim. še v sicer harmonično ubrani Večerni pesmi (1911), tako dvakrat v sklepu scherzando odstavka (sozvočne male sekunde in none), preseganje romantike pa še v harmonski postavitvi tega srednjega dela z intervalom zvečane kvarte in v srednjem delu klavirske skladbe *Moment* (1912) z vezavami oddaljenih tonalitet.
- 9 DSS 147, 1963.

sozvočnimi intervali velike septime in zmanjšane oktave iz čutne lepčnosti stopnjuje do disharmonije tu in prav tako še v svobodnejšem variacijskem drugem ter v sklepem delu. Tudi sicer je poznoromantična oblikovna shema skladbe A B A<sub>1</sub> že precej zabrisana, tako z razmerjem tonalitet krajnjih delov v intervalu male sekunde, kot zlasti s svobodnim harmonskim potekom, z disonantnimi prehajalnimi toni ter s prvimi metričnimi spremembami. Vse to vodi skladatelja že takrat občasno v zgodnjeekspresionistični izraz.

Začetki Marija Kogoja iz goriškega obdobja,<sup>11</sup> ko se je že razgledoval v glasbenoteoretični literaturi,<sup>12</sup> izpričujejo drugačno, a spet največ intuitivno pot v nov, izviren izraz. Ta je bila pogostoma manj radikalna, zato pa celostna. V skladateljevi prvobitni zvestobi samemu sebi sta še prevladovala romantično občutje in intimizem, prav tako v letih 1913 in 1914, ko se je izoblikoval kot skladateljska osebnost z nekonvencionalnim izrazom, a tudi že razvidno potrebo po preseganju romantike v ekspresionizem.

Ta začetni razvoj v subjektivistični in lepотно hrepeneči romantizem dobro označuje mešani zbor Trenutek.<sup>13</sup> Za slovensko glasbo nov je še posebno zato, ker je vsebinsko individualiziran, naravnani v določne izrazne odtene. Takšno ustvarjalno hotenje je skladatelja vodilo v močan odmik od periodizacijskih modelov, čeprav zadrži tridelno oblikovno shemo a a<sub>1</sub> b, vodilo ga je v svet alteracije in kromatike, pri čemer učinkujeta dve očitni kadenci že nekoliko anahronistično, v oblikovanje motivike ne glede na taktnice in ob začetkih spreminjanja metrike. V tako dobljenem svobodnem in kontroliranem poteku se intenziteta izraza smiselno razvija, raste, se stopnjuje in upada. V zgoščenem gibanju, ki kaže na skladateljevo izvirnost v horizontalnem smislu, se pojavljajo občutnosti nonakorda tudi prehodna trdota, napetost zvečanega kvintakorda ali že prva poudarjena disharmonija (Pr. 6, M. Kogoj, Trenutek, t. 20-23).

Primer 6    lep                    tre - nu - tek zbeži    in    ne    ve -    mo,

*mp* lep    tre -    nu -    tek zbe -    ži    in    ne    ve - mo,

Kot se vidi iz primera, pri Kogoju zaenkrat ni sporna harmonska funkcionalnost. V taktih 22 in 23 gre za dominantno funkcijo na orgelpunktu d-mola, toda presenetljiva je radikalnost rabe disonance, še posebno za takratni zborški stavek. Predhodna takta označujeta skladateljevo izhodišče, eksaktno pripovednost z doživetjem in melanholijo lepega.

10 *Elegijo v priredbi A. Neffata za angleški rog in klavir je objavil urednik Adamič v Novi muziki (NM) 2/1929, št. 2, s pripisano letnico 1913, po skladateljevih besedah "seveda temeljito predelano ..."* (Bravničarjev intervju s S. Škerlom v Slovincu (S) 58/1930, 91, 13.IV.).

čep rav najbrž več kot pol leta starejši, sodi samospjev iz leta 1913 Stopil sem na tihe njive<sup>14</sup> časovno najbrž na prvo mesto med zreli in značilno osebnoizpovednimi deli,<sup>15</sup> pa tudi na prvo, kjer Kogoj utemeljuje vrsto radikalnih kompozicijskih novosti. V nesporno romantičnem okviru obsežne skladbe, ki poteka prizadeto v čustveni razpetosti med življenjem in smrtjo, občuti skladatelj še posebej potrebo po vnašanju disharmonije, kakršne ne pozna v takšni meri večidel vse do črnih mask. Oblikovna zasnova samospjeva je pri tem dovolj svobodna, z neperiodizacijsko motivično gradnjo večidel prekomponirana, zato je ponovitev začetnega A, skoraj dosledno tudi s pevskim glasom, le na drugo besedilo, s to zasnovo že neskladna. Kmalu po romantičnem začetku v e-molu, s patosom in s trpkostjo, ki se občasno obnavljata, uvaja skladatelj svobodnejšo interpretacijo (Pr. 7, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 5-12). Tonaliteto že megljijo kromatični prehodi in

Primer 7

oddaljenejšje akordične zveze, ni razvidnega kadenciranja, marveč le stalno gibanje in zlasti z alteracijami in prehajalnimi toni ter z zadržki nastajajo ostre disonance (npr. h-c2, F-fis1 na težko dobo). V tem klavirskem uvodu uporabi skladatelj pri nas

- 11 V zadnjem času ga je bilo treba razširiti za eno leto navzdol, v leto 1910, ko je skladatelj pod psevdonimom Veslav objavil zbora Ko poje zvon in Naše geslo (prim. kopije gradiva v NUK M in B. Loparnik, Kogojevi ustvarjalni začetki, MZ, XX/1984); ob tem zgornja meja, poletje 1914, ostaja.
- 12 Prim. navedbe S. Koporca o študiju kompozicijskih učbenikov v spisu Kogojeve akordne permutacije v Koporčevi mapi (gl. kopijo/v NUK M).
- 13 Objavljen v NA 13/1914, št. 4. Rokopis v arhivu uredništva NA v NUK M z datumom sprejetja 8.VII.1914.
- 14 Rokopis v skladateljevi zapuščini pri sinu Mariju, z žigom uredništva Novih akordov 29. december in brez letnice. Pri sklepanju o času nastanka leto 1914 ne pride v poštev, ker so Novi akordi takrat že prenehali ishajati, zaradi zasnove skladbe glede na Kogojev razvoj še

prvič zavestno kvartne akorde, tonalno v subdominantni funkciji, torej funkcionalne, kot jih je prvič uporabil deset let prej Schönberg v simfonični pesnitvi Pelleas in Melisanda. Ta Kogojev hoteni umik od zemeljske težnosti romantike in v disharmonijo se med drugimi neredkimi primeri kvartne gradnje stopnjuje v zaostrenost do krika, se pravi že tudi do kriznega stanja jaza med prvo vojno (Pr. 8, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 42-43). Seveda se ti poudarki vključujejo še v

Primer 8

deloma ohranjeni romantični potek, kot drugje, pri uvajanju kvintnih akordov, uporabi akordov z dodanimi sekundami ter višjih terčnih akordov, kjer si stojita romantika in njeno preseganje neposredno drugo ob drugem ali v drugem (Pr. 9, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 65-66). Že tu prihaja do

Primer 9

pozneje za Kogoja tako značilnega prekrivanja funkcij akordov, še posebej tudi s pomočjo pedalnih tonov in sozvočij, kakršno zasledimo kratko na samem začetku samospeva ob uvedbi žalnega motiva, ki se v romantični dikciji s tem in z utemeljevanjem melodičnega postopa zvečane kvarte začenja izmikati klasičnim načelom gradnje (Pr. 10, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t.1). V izpeljavi samospeva stopa bolj v ospredje ekspresionistični

*manj sprejemljiva pa je letnica 1912. - Samospev je v redakciji J. Ježa izšel v zbirki Kogojevih Samospevov, Ljubljana (Prosvetni servis) 1964 (Samospevi 17).*

- 15 *Za krstno izvedbo na koncertu Kogojevih skladb v Unionu 6.XI.1920 ga je skladatelj uvrstil za sklep prvega dela večera, najbrž zaradi pomena, ki ga je pripisoval tej skladbi, čeprav bi kronološko sodila najverjetneje na prvo mesto.*

Primer 10

Počasi (adagio)

izraz njegove poudarjeno stopnjevane napetosti (Pr. 11, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 50-52) ali introvertiranosti (Pr. 12, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 60-61). Disharmonija se pojavlja sem in tja tudi v sicer razgibanem in dinamično moč

Primer 11

Primer 12

kontrastnem pevskem glasu, v uveljavljajočih se skokih zvečane kvarte in manjkrat velike septime, v sekundnih postopih, celotonskih aluzijah in podobnih odmikih v duhovno ekspresijo (Pr. 13, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 26-28).

Primer 13



Neklasično odmerjena pozornost velja v poteku sami poanti sporočila pred koncem samospeva: kot bi ga hotel skladatelj nenadoma povečati z lečo, ga pripravi s kar štirikratno ponovitvijo besedila "da bi rajši šel", zatem pa ekspresivno širi in podaljšuje ob ponovitvah besedila "ko pridem zadnjikrat" v intenzivno duhovno-deformativno stopnjevanje.

V celoti gre za značilne in ponekod skrajno radikalne postopke zgodnjega ekspresionizma v okvirih svobodne tonalnosti. Mladi Kogoj je tu nemara edinkrat v vlogi jeznega mladeniča, ki si drzno išče novih izraznih možnosti, ne kot eksperimentator, marveč kot izpovedovalec. Toda kakor s tem resnično zanikuje staro estetiko, tako ji po drugi strani ostaja zvest in ji bo ostal zvest še nadaljnjih petnajst let. Ob tem kajpada naravno se postavlja vprašanje, od kje skladatelju leta 1913 te novosti? Zlasti ker je težko verjeti, da bi že takrat poznal Schönbergovo Harmonielehre, ki je prvič izšla 1911 in v kateri avstrijski skladatelj utemeljuje ista kompozicijska načela, disonanco, neterčno akordiko ipd., kot jih v praksi uvaja Kogoj. Ali pa je to delo vendarle že dotlej spoznal? Ali so bile še kakšne druge možnosti, posebno ob težje sprejemljivi domnevi, da bi še večidel samouk in v svojih skladateljskih začetkih sam odkrival nova kompozicijska sredstva? Manj verjetno je tudi - čeprav spet ne povsem izključeno - da bi že takrat poznal slogovno podobne Schönbergove skladbe, zlasti samospeve okrog 1904, npr. Ghasel, ki ga Kogoj s svojim delom slogovno že presega, ali še nekatere iz 1903, pa tudi poznejše, kjer pri tako velikem slogovnem razponu samospeva Stopil sem na tihe njive ustrezajo njegovi radikalnejši deli Schönbergovemu ustvarjanju po 1904 do začetka 1908.<sup>16</sup>

Nasprotno še bolj v območju romantike, z umirjanjem in manj poudarjenimi novostmi je prva skladateljeva zbirka samospevov.<sup>17</sup> Sem in tja jo označuje disharmonija z delnim opuščanjem romantične skladnosti ter uveljavljanjem zmerne poduhovljenosti in ekspresije, kot ponekod v Istrskem motivu na besedilo Ivana Preglja in posebej v bolj svobodno obravnavanem pevskem glasu samospevov. Druge nakazane spremembe v pevskem glasu in v spremljavi se bolj osredotočijo v samospevu Letski motiv, ki je nastal 1916. na Dunaju.<sup>18</sup> Kljub temu, da ga je očitno neposredno spodbudila skladateljeva velika revščina, je v izrazu bolj objektiviziran in prehaja iz osebnega intimizma v distanco in na občečloveško raven. Se pravi, romantična idealizirana čustvenost se v njem nekoliko umika stvarnosti, upodabljanje te

16 *Za Schönbergov samospev Ghasel je še povsem razvidna okvirna romantika in tonalnost, vendar z nekaj novostmi in svoboščinami, ki jih vsebujejo tudi drugi samospevi tega opusa 6 (ok. 1903-05). Nov duh z več poduhovljenosti se kaže v št. 2 iz istega opusa (1905) in v Dveh baladah op. 12 (1907), ob še nekaj romantike in z okvirno tonalnostjo. Izrazito uvaja Schönberg kvartne akorde v svojih samospevih šele v op. 14 (drugi dat. febr. 1908). - Zbirka 8 samospevov op. 6 je izšla 1905, naslednji samospevi pa šele začenši z l. 1920, če izvzamemo eventualne revijalne objave. Prim. J. Rufer, Das Werk Arnold Schönbergs, Basel (itd.) 1959 in Arnold Schönberg, Sämtliche Werke: Lieder mit Klavierbegleitung, Mainz, Wien 1966.*

17 *Troje solospevov s spremljevanjem za glasovir (Jaz se te bom spomnila, Sprehod v zimi, Istrski motiv), samozaložba 1919. Nastali so verjetno še v goriškem obdobju ali najpozneje do 1916, ko jih je najbrž skladatelj predložil uredništvu Doma in sveta (DS). V Kritiki Kogojev koncert, DS 33/1920, 315 jih namreč omenja Fr. Kimovec kot tri Kogojeve*

pa zadobi simboličen pomen (Pr. 14, M. Kogoj, Letski motiv, t. 1-5). Stvarnost in hkrati simbol poseblja tu motiv padajočih kromatičnih tonov v levici klavirskega dela; motiv je torej

Primer 14

Zmerno (lahko, otožno)

Glas

Ne — po — to — žil

Klavir

*p*

obenem že tudi iracionalna posplošitev v smislu tožbe, z rahlim odmikom v duhovni svet. Ta tožba ni naravnost izražena z neslikovitim, neprogramskim ali abstraktnim čustvom, nasprotno izhaja iz razvidne pojavnosti, ki je pozneje pri Kogoju še bolj ugotovljiva in ima simboličen pomen. Gre za nov slogovni element, ki se razlikuje od samega ekspresionizma ne le zaradi večjega upoštevanja konkretnega sveta, saj šele odtod vnaša s simbolom duhovno posplošitev, marveč tudi zaradi še harmoničnega občutenja sveta. Poznamo ga tudi pri nekaterih drugih slovenskih ekspresionistih po prvi vojni, npr. pri bratih Kraljih ali pri pesniku Antonu Vodniku. Medtem ko ga slogovna sistematika likovne in literarne vede uporablja enakovredno z drugimi slogovnimi označbami, v glasbeni znanosti in posebej pri nas ni v rabi, dasiravno bi sem in tja bolje razložil slogovne poteze.

Vendar se tej še lepotni, elegantni secesijsko simbolistični potezi motiva pridružuje tudi zmerna ekspresionistična disharmonija, ki jo skladatelj vzpostavlja od vsega začetka z intervalom zmanjšane kvinte oz. enharmonično zvečane kvarte, nadaljuje pa občasno z drugimi še izdatnejšimi disonancami. Ob deloma secesijsko nakazani melizmatiki pevskega glasu se prav v njem namesto napona romantičnega čustva uveljavlja

*skladbe, ki mu jih je izročil urednik Cankar. Čeprav navaja poimensko le samospjev Istrski motiv, ki ga je Dom in svet objavil naslednje leto, 1917, na str. 77-80, sklepamo, da gre najverjetneje za to zbirko.*

18 Objavljen v NM 1/1928, št. 1.

nesentimentalno svež ali ekspresionistično napet izraz, še posebej v disonantnih skokih velike in male septime, zvečane kvarte in v sekundnih postopih. Prekomponirana oblika prvega dela in svobodna, a dosledna motivična obdelava omogoča skladatelju veliko izrazno prilagodljivost, medtem ko je drugi del še izhodiščno vezan v pesemsko zasnovo. Prvega podpira harmonsko funkcionalna, vendar precej svobodna in največ nekadenčna izpeljava. Tako je samo drugi del razvidno zastavljen v subdominantni funkciji, medtem ko se pojavi tonika okvirnega C-dura skladbe le v sklepu kot secesijsko barviti trdoveliki nonakord in še enkrat samkrat, kot razvez v šestem taktu. Pettaktni začetek s tem potrjuje harmonsko funkcionalnost, a tudi oddaljitev z zmanjšano zmanjšanim septakordom k dominantni, iz katerega je skladatelj hote vzel že obravnavano zmanjšano kvinto namesto preostale zmanjšane kvinte z vodilnim tonom. Očitno slogovno neenotnost obeh delov je izvala vsebina: negativnost čustva tožbe in obupa prvega dela simboliziranje in zgodnji ekspresionizem, poudarek na upornosti in optimističnem obratu drugega harmoničnost sicer stvarnejše prevladujoče romantike. Težkokrvnost in tehtnost samospeva Stopil sem na tihe njive sta zamenjala fluidnost in svežina.

Tako vidimo, da se prizadevanje Kogoja po izvirnem izrazu duševnosti ne podreja slogovnim normam. Smer teh prizadevanj, ki združuje posamezne kompozicijske poskuse do 1918, podpira Kogojevo teoretično spoznavanje v Gorici ter med leti 1914 in 1918 neposredno in intenzivno glasbeno šolanje na Dunaju. Potrjuje jo že odločitev za študij pri Franzu Schrekerju, še zlasti pa pri Arnoldu Schönbergu.<sup>19</sup> V tem skladatelju in glasbenem ideologu, ki ga je najbolj cenil med živečimi, je videl svojega vzornika, čeprav ga je hotel tudi realno presojati.<sup>20</sup> Naposled je skupni imenovalc teh prizadevanj Kogojeva nazorska usmerjenost, njegovi pogledi na glasbo kot so se izoblikovali za študija v spisu O umetnosti, posebno glasbeni. Objavljeni so bili med leti 1918-1919 v Domu in svetu in programsko označujejo izhodišče skladateljevemu delovanju po vojni.

19 Kot navaja S. Kopore v spisu Kogojeve akordne permutacije (gl. opombe 12), je Kogoj zvedel za Schönberga že v Gorici in se je že tam odločil za študij pri njem. Ker Schönberg prva leta vojne ni živel stalno na Dunaju, se je Kogoj vpisal na Akademie für Musik und darstellende Kunst k Franzu Schrekerju, kjer je študiral kontrapunkt in končal letnika 1914-15 in 1915-16 ter verjetno samo začel še naslednjega (prim. I. Klemenčič, K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja, MZ XIV/1978, 89-92 in Slovenski glasbeni večer na Dunaju, S 46/1918, 40, 18.II.). Ko se je Schönberg 1917. vrnil na Dunaj in znova organiziral v letih 1917-20 privatne kompozicijske seminarje na šoli Eugénie Schwarzwald, Wallenstrasse 9 (prim. H. H. Stuckenschmidt, Schönberg, Zürich 1974, 224 ss.), je Kogoj pri njem študiral instrumentacijo. O tem je sam kratko pisal Francetu Bevku z Dunaja 15.II. /1918/: "Študiram instrumentacijo pri Arnoldu Schönbergu. - Sem dosedaj zelo zadovoljen." (Ob stoletnici kanalske čitalnice in odkritju spomenika Mariju Kogoju, Kanal 1967, 51. Prim. tudi S. Kopore, Arnold Schönberg (1874-1924), Cerkevni glasbenik 48/1925, 11.) V sestavku Kogojeve akordne permutacije, str. 2 in 3, navaja Kopore, da je Kogoj mnogo bolj cenil predavanja pri Schönbergu kot "šolsko pedanterijo" pri Schrekerju. Tudi ta res "ni bil vsakdanji skladatelj, vendar se je vsaj meni doždevalo, da je bilo v njem le nekoliko preveč romantike za tisti čas". "Pouk pri Schönbergu je bil popolnoma drugačen. Tu sem slišal stvari, ki bi jih nikoli. Vse

Tako se je torej navkljub vsemu - družbenim in razvojnim možnostim slovenske glasbe do konca vojne - nedvoumno in zaokroženo izoblikovalo začetno obdobje ekspresionizma na Slovenskem. Njegovi rezultati resda niso zelo številni, so še kompozicijsko nekoliko fragmentarni, toda mimo njih ne moremo iti. Če upoštevamo dotedanji razvoj slovenske glasbe, ko je pospešeno nadomeščala zamudo po nacionalni prebuji, vidimo, da so se ti prvi znaki ekspresionizma pri nas pojavili relativno zgodaj. Bili so še deloma vzporedni s prebijanjem nove romantike in precej sočasni s prvimi znamenji impresionistične barvitosti. Za sicer hitrim evropskim razvojem v letih 1903-08 zaostajajo deset let in manj, ko se hkrati navezujejo na prvi višek evropskega ekspresionizma in posebej dunajske šole z atonalno glasbo. Z evropskim razvojem zlasti med leti 1905-08 jih družijo prvi odklon v predatonalno ekspresijo. Enotnost in utemeljenost v tem nekako sedemletnem obdobju daje tem dosežkom Kogoj s prizadevanjem ustvariti novo in nekonvencionalno glasbo. Njen skupni okvir sta še delno prevladujoči pozna ali nova romantika, lahko s primesjo impresionistične čutnosti ali naturalizma, odtod pa prizadevanje po bolj ali manj občutnem preseganju. Imperativ skladateljevega izraza - še bolj neposredno kot v Evropi - je največ intuitivno vsebina in pod njenimi pritiski lahko prihaja do odmikov v postromantiko, v uporabo novejših kompozicijskih sredstev, delno v simbolne prvine, posebej pa v bolj duhovni in disharmonični izraz odstavkov zmernejšega ali že tudi zaostrenega ekspresionizma. Najizrazitejši zgled manifestacije slovenskega zgodnjega ekspresionizma daje takrat radikalna zasnova Kogojevega samospeva Stopil sem na tihe njive z vlogo prvega, anticipiranega avantgardnega estetskega prevrednotenja.

Tako se razvitost slovenske družbe in glasbe v njej, ob razpoložljivih ustvarjalcih, reflektira v stilistični obliki, ki je možna kot združitev romantičnega z zgodnjeekspresionističnim. Narava in izvor te nove glasbe - kljub stikom, učenju in tudi poznavanju evropskih dosežkov - je sicer težje določljiva domača, slovenska izraznost, pri kateri že tako ne moremo določno govoriti o neposrednih tujih kompozicijskih zgledih; navkljub temu, da Ravnik študira klavir v Pragi in se Kogoj kompozicijsko izobrazuje na Dunaju, kjer moramo dopuščati vplive simbolizma-secesije in nemara ekspresionizma Schrekerja ter zmerne Schönberga. Prodore slovenskih skladateljev v novo označuje subjektivizem z zmerno neharmoničnostjo in poduhovljenostjo in tudi večjimi zaostritvami, ki še ne poznajo atonalnosti, pač pa v okvirih svobodnejše pojmovane še funkcionalne harmonije višjo terčno akordiko, kvartne akorde, celotonsko gradnjo in z njimi melodično ekspresijo ter večjo ritmično-metrično sproščenost in tematično ali motivično bolj svobodno usmerjeno obdelavo. Tako nastali izraz je večidel introvertiran, osebnoizpoveden, spodbujajo ga čustva eksistenčne narave. Manj in malo je v njem vedrine in pozitivnega doživljanja in več usodne razpetosti med življenjem in smrtjo, elegike intimne izpovedi, prve socialne motivike ter še romantično poudarjene ljubezenske lirike, kadar se njen zanos preoblikuje v duhovno doživetje.

*je bilo čudovito razpoloženo, poslušal sem Schönbergova (seminar za kompozicijo) predavanja in izvedbe modernih skladb iz rokopisov, debate o atonalnosti, sociologiji, dirigiranju, preosnovi partiture in še mnogo drugih, glasbe tikajočih se zadev. Koncerti so bili v 'Verein für musikalische Privataufführungen' in so bili zanimivi in prav meni*

## SUMMARY

The stage of development of the more recent Slovene music is directly related to the nationalistic movement from the mid 1950's onwards. Conscious efforts for the creation of a Slovene musical culture, which had been since the Middle Ages developing as a part of the European music, represented for the current Slovene circumstances a new beginning, both in the institutional and in the compositional-creative sense. The re-established contact with Europe, approximately from the beginning of the 20th century onwards, was marked by increased endeavour to update the situation - in the journal "Novi akordi" (1901-14), promoting, not without some risk, modern neoromanticism and the incipient colourfulness of impressionism. Thus the most favourable time for expressionism, already emerging in Europe, had not yet come; all the more so because expressionism was directed against the bourgeois institutionalization of the society and its values, whereas the Slovene nation had only recently started consciously to develop in this respect. Lack of readiness for the new style was also confirmed by the editor of "Novi akordi", Gojmir Krek, the ideologist of the neoromanticism of Wolf and others, who rejected the Viennese school as an art of subjectivistically conceived beauty and without any laws.

Notwithstanding the existing situation, there come up during the 1911-1918 years the first period of Slovene expressionism. This is a parallel to the early expressionism of Schönberg, Strauss or Mahler during the 1905-08 years and already slightly earlier within free tonality. Slovene representatives - Ravnik, at that time not quite yet as much Bravničar and particularly Kogoj - can not as yet create a fully coherent and also not a stylistically unified period for they still write within the framework of the late and new romanticism with some symbolic traits of secession. This lagging behind is now diminished to approximately a decade or even less. The increased development is evident also from the fact that some of the compositions are published in otherwise differently oriented "Novi akordi". The first to espouse, probably intuitively, the new style was Janko Ravnik, at that time studying piano in Prague, in his disharmonic spiritual music with a free tonal concept, even if he definitely decides for expressionism not until the beginning of the second War. For the time being the expressively powerful Marij Kogoj finds the romantic or symbolistic harmony more congenial and does not betray as yet any atonal abstractions. Despite his fundamentally romantic tonality he achieves in the lied "Stopil sem na tihe njive" (I stepped on quiet fields) (1913) a most radical expression so far, reaching by the use of functional chords of the fourth in places up to the sharp sounds of cry. As the founder of the Slovene expressionism and of the musical avant-garde after the second War Kogoj imparts a unity to this initial period through his endeavours for creating a new, non-conventional expression. During the first War he studies composition with Franz Schreker in Vienna and

potrebni."

- 20 Podatek iz razgovora z Josipom Vidmarjem 26. septembra 1961. Prim. tudi I. Klemenčič, Marij Kogoj - Črne maske, diplomatska naloga 1962, 3. - Pozneje je Kogoj zapisal, da Mahler in Schönberg kot "potenci doslednega in neizprosnega značaja ... gojita vero v človeka." "Schönberg je doslej

after that orchestration with Arnold Schönberg, who is despite all the compositional idiosyncrasy for him a master to be followed. Also under the influence of Busoni and his aesthetic ideas he publishes towards the end of the War the study "On Art, especially on Musical Art", which represents for him a kind of aesthetic and programme point of departure in his activity after the first War in Ljubljana.

Current developments in the Slovene society and in its music are thus in the existing musical production reflected in the stylistic duality of the romantic and early expressionist trends. Despite the influences enriching the production the newly created music is characterized by original expressiveness. This is subjectivism with moderate disharmonies and spiritualisation and also with more expressive tonal material multichords of the third and the fourth, whole-tone structure, melodic expression and increased rhythmic and metric leasure, and a freer thematic and motivic treatment. The lied "Stopil sem na tihe njive" anticipates already the first aesthetic revaluation of the tradition in the sense of avant-garde. The expression in the new compositions is for the most part an introverted personal statement, stimulated by feelings associated with man's existence. Less, or even little, does this expression convey of the brighter and positive sides of existence, but more of the fateful situation between life and death, of the elegy of personal statement, of initial social motifs and of still romantically underlined love poetry when in it the enthusiasm turns into a spiritual experience.

---

*izmed živečih največji duh v hramu glasbene umetnosti. Njegova glasba je goli izraz njegove osebnosti." (M. Kogoj, Smer glasbe v zadnjem desetletju, Ljubljanski zvon 42/1923, 322 in 323).*

UDK 78(497.12)"19":929 šturm

Katarina Bedina  
Ljubljana

NOVA NAJDBA IZ PISEM FRANCU ŠTURMU

Nedavno je bila v zapuščini skladatelja Franca Šturma (1912-1943) najdena še sicer nepopolna, vendar zanimiva in zgovorna zbirka desetih pisem Ivana Pučnika. Za zdaj o piscu še ni mogoče podrobneje govoriti, ker pisma, ki tu doživljajo objavo, šele razkrivajo, da je bil s svojim skladateljevanjem precej bolj globoko pripisan slovenski glasbi med svetovnimi vojnama, kot je bilo doslej znano o tem človeku oziroma pozabljenem dopisnem kritiku glasbenih dogodkov na straneh Jutra sredi tridesetih let.

O življenjski poti Ivana Pučnika vemo le toliko, da izvira iz Slovenske Bistrice, da je bil sprva glasbeni samouk, ki se je zgledoval pri R. Straussu in Wagnerju in da se ni mogel vpisati v Osterčev kompozicijski razred, ker ni imel formalne glasbene izobrazbe. S Francem Šturmom sta se verjetno spoznala jeseni 1934 v Pragi, kamor je Pučnik prišel študirati pravo, pozneje še kompozicijo pri Aloisu Hábi, ki ga je poprej privatno pripravil za sprejemni izpit na konservatorij. Iz pisem je razvidno, da mu glasba in skladateljevanje nista pomenila stranskega življenjskega cilja, vendarle je iz povojnega glasbenega življenja vsaj za javnost popolnoma izginil.

Iz pisem je prav tako razvidno, da je Pučnik veliko komponiral, se z lahkoto odločal za uresničitev različnih idej, kakšno usodo je dočakala njegova zapuščina, je pa še zavito v temo. Spričo tolikih neznank, ki zadevajo glasbeno in siceršnjo podobo tega moža, še ni mogoče smiselno in zanesljivo komentirati najdenih pisem. Priobčena so kot točen posnetek izvirnikov, izpuščeni pa so vsebinsko nezanimivi izseki. Tudi če odštejemo mladostno zaletavost, iz te korespondence marsikaj preseneča, med vsem morda najbolj vtis, kako so se nra vstvena in v marsičem umetnostno-nazorska nasprotja med Šturmom in Pučnikom družila v prijateljstvu. Tema je vredna pozornosti in podrobnejše proučitve tudi z vidika nadaljnje muzikološke interpretacije Osterčevega kroga.

I.

Dragi Bobi,

Slov. Bistrica, 16. jun. 35

/.../ čas imam in ljubi se mi, zato Ti takoj odpišem. Veseli me, da je

bil Osterc še s tem obupno zafuranim Stravinskijem zadovoljen.<sup>1</sup> Očividno je bil dobre volje, ko ga je bral. Če ga vidiš, namreč Osterca, ne Stravinskija, reci mu, da ga pozdravljam in da se veselim, da se bom z njim spoznal. To mimogrede: kakor hitro bom zdrav, se prifuram v Ljubljano. Torej, tako približno čez deset dni. Mislim, da boš takrat še Ti tam - vsaj rekel si mi v Pragi, da Te pred julijem noben hudič ne spravi iz Ljubljane. Svoj prihod Ti seveda slovesno naznanim - in Ti dalje žebretu, če bo takrat še doma.

In komponiranje? To Ti moram povedati! Jaz sem med Scilo in Karibdo: tovariš v Mariboru mi je napisal od hudiča fajn tekst, freh in divji - in sam sem si že naredil celo ekspozicijo za "velikansko" orkestralno fantazijo "človek nad živaljo", kjer hočem rešiti problem človek : žival. Mislim, da sem Ti o tem že pravil. Veselim se v Ljubljani na Tvoje "Trbovlje",<sup>2</sup> glej, da ga boš že kaj imel!

Bodi pozdravljen,

Tvoj Ivan.

## II.

Slov. Bistrica, 26. jun. 35

Kar od začetka, dragi Bobi: ne smeš mi zameriti. Ne morem priti pred 1. julijem v Ljubljano. Vsa stvar z mojimi palci se je strahovito razvlekla in bil sem več kot deset dni v postelji - včeraj sem prvič vstal iz postelje in se peljal k zdravniku v Maribor. /.../ Toda vsaj to je sedaj, da lahko že hodim - v postelji bi menda na koncu še znorel. Prekletu je pusto! Sicer sem bral in komponiral in igral na harmoniko in študiral Janačka in Wozzecka in bil siten - toda saj veš. Torej, dragi Bobi, pred julijem nikakor ne morem v Ljubljano. Kolni - toda res ne morem. Morda pa se Tebi tudi tako silno ne mudi v Litijo. /.../ Sicer pa je za to moje ljubljansko romanje še čas v jeseni - v septembru, ali ne? Piši mi, kako misliš.

Veseli me, da si tudi Ti prikolovratil v poročevalske vrste.<sup>3</sup> Se vsaj lahko na koga nemoteno jeziš. Potem - živijo Osterc! Potem - pravcat Reiner (ne iz ne vem kakega stališča, le iz stališča figa-moža).<sup>4</sup> Kar ponosen sem, da si moj prijatelj, Bobi, sedaj ko si diplomiran! (Sicer pa ne odobravam Tvoje lenobe, čeprav je diplomirana).<sup>5</sup> - Prosim Te, ne postani sodoben v slovenskem smislu. Prosim Te, začni Trbovlje. (Jaz imam že 150 taktov - 5/4 - fantacije).<sup>6</sup> Se veseliš evharističnega kongresa /.../? Jaz tudi. Ne pozabi mi odpisati! Povej žebretu, da sem včeraj dal razviti film. Kakšen uspeh je imel kvartet?<sup>7</sup>

Pozdrave,

Tvoj Ivan.

- <sup>1</sup> *Mišljena je verjetno knjiga Igorja Stravinskega Chronique de ma vie (Paris 1935), ki je takrat krožila po Ljubljani in odmevala še v nekaterih drugih virih.*
- <sup>2</sup> *Delo, ki ga je Šturm načrtoval in pozneje opustil.*
- <sup>3</sup> *Šturm je bil v letih 1935-1937 glasbeni kritik revije Sodobnost.*
- <sup>4</sup> *Karl Reiner je bil pianist, ki je krstil številne skladbe avantgardistov med svetovnimi vojnama; bil je prijatelj in zagovornik Aloisa Hábe, pri nas pa je znan predvsem zaradi izvedb slovenskih novitet iz kroga slovenskih skladateljev, ki so izšli iz Hábove šole. - Kam meri Pučnikova zamera Ostercu in Reinerju v tem pismu, ni jasno.*
- <sup>5</sup> *Verjetno je mišljeno Šturmovo pogosto nezadovoljstvo s samim seboj, ki je znano iz pisem materi v letih 1932-1940 in jih hrani sestra, Vida Šturm.*
- <sup>6</sup> *V Šturmovi zapuščini je ohranjen osnutek za simfonično delo (za tretji stavek je bil predviden naslov Delo); gl. op. 2.*
- <sup>7</sup> *Mišljen je verjetno koncert Ljubljanskega godalnega kvarteta, ki ga je ustanovil in vodil Leon Pfeifer.*



III.

Slov. Bistrica, 7. jul 35

Ljubi, ljubi moj Bobi,

vidiš, zopet nič. Hudo mi moraš zameriti - in jaz bi rad, da bi si bila vedno tako dobra kot sva si. (Poglej, da sem napisal "ljubi" dvakrat!) Tokrat Ti ne bom govoril o teh trotlih-palcih, kajti drugače bodo res vsa moja pisma polna teh neumnosti.<sup>8</sup> Toda rečem Ti to: enkrat pridem gotovo in Ti pišem preje. Danes Ti ne morem dati obljube, ker se resno bojim, da me boš imel nazadnje res za figa-moža./.../

Sedaj nisi več jezen name: hvala lepa za pismo. Nekoč si mi dejal, da ne znaš biti obširen - toda tokrat Ti je očitvidno pognal kri v glavo kongres!

In sedaj ta nesrečna argentinska zadeva: ravno sem pisal Ostercu, če ni ta deseti julij prav nič elastičen. Zasnoval sem suito v petih stavkih za violino in klavir - sredi fantazije za orkester - in sedaj ne morem biti gotov. Imam šele dva in pol stavka, in zadnji je najdaljši. Kaj Ti boš gotov? Hudičevo je to. Toda mislim, da sta Osterc in datum uvidevna in se me, oziroma naju - predrzno, kaj? - usmilita!

Pozdrave Tebi in Tvoji familji,

Tvoj Ivan.

IV.

Slov. Bistrica, avg. 35

Dragi Bobi,

sedaj sem doma in to je dolga storija; strašansko dosti Ti imam pisati - čisto nasprotno s svojo željo, da bi ti čim hitreje, torej z majhno pisarijo - vse povedal. V sili žre hudič muhe, to je prav tako kot moram jaz sedajle storiti kompromis : na štirih straneh naj Ti povem vse.

Evo: najprej z našo ljubo Argentinijo. Ti misliš seveda najboljše o meni. In to je prav. Toda jaz svojih not, dokomponiranih in z največjo muko prepisanih - nisem odposlal. Ni treba iskati za vzrok: bilo mi je žal. Imenuj me hohštapljerja, toda zdelo se mi je, da se mi ni še nobena stvar tako posrečila kot ta. Nisem hotel, da v Argentiniji ne bi bila izvajana. Mislim sem na tehnične težkoče. In garancije za izvedbo mi Osterc ni dal nobene.<sup>9</sup> Naj vse odloči Paz. In slednjič - misli si, kar si hočeš - nič me ne mika biti izvajan, če noben hudič ne ve, da sem bil izvajan. Razen zamorci v Argentiniji. Evo, to so bile moje misli. In veš, da sem se odločil v petih minutah. Takrat še niti naslova nisem imel. Napisal sem ga včeraj, ko sem se vrnil iz Raba. Klavirska suita se mi je zdelo premalo. Hotel sem originalen naslov. Se Ti zdi? B (črka, ki pomeni Bodočnost in Brezpogojno Borbo). Vse to je naslov. Meni čisto ugaja - kakor mi vsa suita ni zoprna. Naj je torej tako. Ni mi žal. In Ostercu tudi, ker "ne pozna nobene note od mene". Brez zamere. Bobi, v prvi polovici septembra pridem v Ljubljano; Ti boš gotovo takrat tam; suito prinesem s seboj. Lahko bi jo izvajali v Ljubljani na kakšnem koncertu. Bodi pomirjen: tukaj me ne moti zveza tehnične težave : Argentina, ker nismo v Ameriki. Konec.

Bog mi pomagaj: drugi del. Prosim Te, Bobi, da se spomniš svojih misli šele na koncu. Torej: stvorili bomo grupo, socialistično grupo na jugoslovanski osnovni ideji. Gotovo si za to. Vkljub temu, da še grupe ne poznaš in ne veš, kaj z vsem skupaj hočem. Grupa so Ti neznanca imena, moji sošolci, toda sijajni fantje, izključno v levo orientirani: Ser nec, Cestnik, Žižek (stop!) in jaz. Torej grupa petih. Treba je, da pridemo enkrat v kolektivu ven in nismo blokirani vsak v svoji lajni - temveč da

<sup>8</sup> Za zdaj ni mogoče pojasniti, koga je imel pisec v mislih in zakaj naj bi se bil zameril Šturmu.

stvorimo nek pokret. Če pravim revolucionaren, vem, da si za to. Pazi: morda veš, da izhaja v Ljubljani bedasta politična revija s programom JNS "Misel in Delo". Res je brez-pomembna in strankarska, toda to bo drugače: dobil sem ponujeno, govoril sem - itd. S prihodnjim letom bi se vanjo zasidrati. Edini pogoj, ki nam je dan, je jugoslovanska baza. Na to edino, naravno, vsi pristanemo. Treba nam je torej samo začeti pisati, pisati o vsem, kar vsak pozna in se upa govoriti. Vem, Ti se bojiš, da nas razglase za komuniste, morda celo za fašiste! Moramo se braniti, moramo biti pokret, brezosebni in ne strankarski. Samo tako je mogoče osnovati strujo. V tej reviji boš lahko sekal kamor boš hotel - jaz se veselim na vse odgovore Rupnikom, Lajovicom in svinjam klerikalcem. Tudi Ti se veseliš. Evo, to je vse v par besedah!<sup>10</sup>

Nekoč v jeseni se bomo dobili, Ti moraš, Bobi, spoznati te fante! In enkrat v jeseni, predno odidem v Prago, moraš priti k meni. Na vsak način! V pismu ne morem povedati ničesar.

Bodi pozdravljen in misli mnogo na vse in bodi navdušen. Komponiraš? Da! Sijajno!

Tvoj Ivan.

V.

Praha, 23. okt. 35

Dragi Bobi,

To je zadnji list pisalnega papirja, ki ga imam; vem, Ti misliš, da je to izgovor, da mi ni treba napisati dveh. Morda. Manjka mi sto izgovorov. Cel mesec Ti nisem odpisal, potem -- da, preteklost mi je antipatična in na zadnji list vendar ne morem napisat samih romantičnih in sentimentalnih reminiscenc. Še to ne vem od kdaj: hvala za dopisnico. Torej: misliš, da sem Ti kritiko v Jutru napisal iz prijateljstva.<sup>11</sup> Tudi Mito tako pravi.<sup>12</sup> Ne rečem, da ni vmes prijateljstva, dragi Bobi, in naše skupne borbe, misli o kolektivu nas treh - ne maram tega tajiti. Toda -- o tem me ni volja govoriti. Bobi, saj veš, kaj mislim. Pišeš mi, naj Ti povem mnenje oz. sodbo ljudi: ta je zate slaba. /.../ Aplavza nisi imel. Sploh ne priznanja ljudi (častne izjeme). Ampak to je /nečitljiva beseda/. Tudi večina kritik Ti ni naklonjenih. Sicer pa Ti jih prilagam. Mito jih je zrezal, pa ne vseh, ker so jih ljudje prej pokradli s /nečitljiva beseda/. Sicer pa je ena kakor druga. Ena pravi, da je kvartet tematičen ....-

Praga: radoveden sem na Tvoj (nečitljiva beseda) v 2. številki Rhythma. (Sicer pa si postal kar odličan publicist). Hába je že cel mesec na dopustu /.../. To si lahko misliš, kakšen je red v šoli. Letos je nekaj novih poslušalcev /---/. V tem mesecu, ko ni Hábe, sem napravil 1/4-tonski kvartet s sopranom. Vzel sem tri pesmi iz Župančičeve zbirke Na plan: Gozdna idila, Srečanje ter Mati in sin. V petek sem bil z vso stvarjo gotov. Vsem sem dal naslov Konec jednogo života; (nekaka avtobiografija). Vmes sem skomponiral majhno klavirsko poltonsko stvar: atematično fugo, strogo kontrapunktično - nekako moderno klasično; to za /nečitljiva beseda/, ki jo priredi revija Tempo; upam častno in moderno propasti. Sedaj sem se vrgel z vso silo na neko stvar, ki jo hočem v enem zamahu končati. /nečitljivi besedi/, človek nad živaljo spi. Od tega ne odneham. Imenuje se Uporniška simfonija in je za dva klavirja, pihala, tolkala in mešan zbor. Tekste sem si napisal sam. Izredno me stvar vleče in upam, da se bom sprostil vse svete jeze /.../. Evo momenta iz teksta: Kino, variete, opereta, sreča -- mademoiselle, vaše telo! O, komfort, luksuz, ko bi ga imel, moja edina želja! Tvoja sužnja bom! Bogami, dravec, kaj si že čul o sufražetkah? Haha,

9 Skladbo naj bi poslal mednarodni žiriji, ki je bila zadolžena za izbor dospelih del za festival sodobne glasbe v Buenos Airesu v organizaciji skladatelja in Osterčevega dobrega znanca Juana Carlosa Paza.

10 Šturm se gotovo ni ne razveselil ne navdušil nad tem nedodelanim

emancipacija! ... In v pozavnah, tubah, trompetah in paukah in klavirju divje neobrzdane male sekunde in tritoni. -- Govorim na žalost samo o sebi.

Ljubljana: Torej, Bobi, delaš? Sodeluješ pri Sodobnosti?? pri Cerkvenem glasbeniku??? Sakra, Bobi! - Kako je s 1/4-tonskim Capriccem? - (Žal mi je za Argentino). Pisal sem Ostercu za podatka za Barcelono. Mislim poslati svojo Suito tja. In Mito "Tek". - Kako je kaj v Ljubljani s koncerti? Eno stvar, Bobi, mi moraš spraviti v Ljubljano. Samo piši mi, kakšno, da se bom vedel ravnati! Sploh mi piši o ljubljanskem glasbenem življenju, seveda bodočem. Pretekli me ne zanima. Čez eno uro grem na abonentski koncert: Honegger, Roussel, d'Indy, Franck. Postal sem pesimist - Pazi: /prečrtan znak za paragraf/ con canctione patris familias. Razumeš? Saj se razumeva vedno.

Tvoj Ivan.

VI.

Praha, 23. nov. 35

Dragi Bobi,

hvala Ti lepa za pismo. Padlo je kar tako iz neba./.../ Za barcelonski festival sem skomponiral simfonični stavek za vel. orkester. Naslov: Revolucionarne ideje (Mladina 1936). Imel sem cel mesec - od 24. okt. - posla z dokončevanjem in najhujšim prepisovanjem. Včeraj sem vse skupaj - vezano v rdeč papir - poslal Ostercu. Radoveden sem na njegovo sodbo. Sicer pa si ne delam prevelikih iluzij. Toda zadovoljen sem z vsem. Posebno srednji stavek, torej srednji del, se mi je zelo posrečil. /.../ Pravzaprav Ti moram danes pisati o mnogih stvareh. To se pravi, mnogo stvari ne razumem. Prvič: kako je bilo s tem intimnim koncertom. Nepojmljivo mi je, da je bil tako slab komponist kot je Švara, za 3 skladbe pred Teboj na programu. Moral bi se Ti vriniti s kakšnim večjim delom ali z večjimi deli. Povsem umljiv mi pa je Tvoj spopad z Ostercem.<sup>13</sup> Dam Ti prav in sedaj poslušaj: ločimo se mi trije: Mito, Ti in jaz čimpreje od starejše grupe Osterc-Švara in ustanovimo svojo grupo. Že spet grupa, kajne? Toda mislim, da je to potrebno. Treba se je ločiti. Kako si za to navdušen? Mito je zelo. Mimogrede: on je poslal svoj "Tek" Ostercu. Tretja stvar: Bobi, ne smeš biti hud, toda govorimo odkrito: mislim, da nisi v Ljubljani preveč agilen. Vpisal si se na filozofijo, v komponiranju prihajaš do svojevrstnih nazorov - neumljivo mi je, da komponiraš sedaj v teh svojih letih otroške skladbe!? Da si v tem oziru tako malo revolucionaren, in se Ti ne gnusi vsa ta starejša komponistovska banda in ne črtiš vsega, kar je preko leta 1900. Res ne smeš biti hud. Toda vraga, to Ti moram povedati! Treba je torej, da ustanovimo svojo grupo in začnemo iskati svoje smeri. Bobi, absolutno neumljivo mi je, da se ne spraviš na kakšno večje delo, kajti vkljub vsem čisto umetniškim kriterijem je potrebno, da se uveljavimo. Da se ne kompromitiramo. Zakaj ne aranžiraš v Ljubljani kvartet! Bože mili, s kakšnim programom so začeli. Premalo si agilen, Bobi. Morda je to Ljubljana, vrag vedi. O Božiču pridem čisto, čisto sigurno v Ljubljano. Strašno rad bi govoril s Teboj. In končno ta Tvoja filozofija!

*predlogom, ki je bil očitno plod trenutne in nepremišljene vznemirjenosti. Žal ne vemo, kako je šturm reagiral nanj, glede na poznejšo korespondenco pa je sklepati, da o njem ni več tekla beseda in da je ostalo le pri Pučnikovi prenašljivi kulturno-politični ambiciji.*

11 Pučnikova kritika koncertnega večera, ki je bil v okviru praškega festivala sodobne glasbe posvečen avtorjem iz kompozicijskega razreda Josefa Suka. Takrat je doživela krstno izvedbo prva verzija šturmovega godalnega kvarteta. Jutro, št. 236, 11.10.1935. Prim. K. Bedina: List nove glasbe. Ljubljana 1981, str. 102.

12 Demetrijev žebre.

Ne vem, ce li je tako krvavo potrebna. Pa to je Tvoja stvar. Za vruga, delaj Trbovlje! In piši strašno freh članke. Jaz že cela dva meseca nisem ničesar poslal v Jutro, ker sem imel na vratu te "Ideje". Toda včeraj sem napisal kar dvoje poročil. Mislim, da bom kmalu s tem nehal. Rad bi pisal eseje o *naših* problemih. Poiskušal bom v "Zvon". S poročili se kmalu izčrpaš in se nazadnje pričneš ponavljati. No, tega ne bi hotel. - Pravkar sem vzel v roke Tvoje pismo, da odgovorim na vse in česa ne pozabim. V tem imaš prav, da se je treba vežbati v malih stvareh, v detajlih, toda producirati je treba večje stvari. Z manjšimi se človek, če že ne osmeši - no, ničesar ne doseže. Pri tej točki - švarov odgovor v Jutru je pravzaprav sitna hohštaplarija; ne misliš? - Pri Hábi se je letos začelo šele oktobra. Sploh se mi zdi, da se mu letos toliko ne ljubi. Nekateri ure so še kljub vsemu sijajne. V šestinotonu bom delal fantazijo za solovu violu, v 1/4 tonu pa za klavir /nečitljiva beseda/. Odgovori mi na vse, Bobi. Ne bodi jezen. Delaj "Trbovlje". Bodi freh. Piši! Komponiraj! Z Mitotom se kolosalno razumeva. Če boš videl mojo stvar pri Ostercu, mi piši svoje mnenje in kaj - zakulisnih stvari. Ahoj! pozdravlja te Mito.

Tvoj Ivan

VII.

Praha, 30. nov. 35

Dragi Bobi,

/.../ Tvoje pismo pomeni zame kup novih stvari. Dozdaj sem videl samo lepo poštrihane kulise. Sijajno - torej vidiš, kakor si neodločen, Bobi, naša grupa je nujnost, če se hočemo oprostiti Osterčevega samovoljnega despotizma. Imaš prav, prava slovenska moderna še pride (G 36). Saj se razumeva? Zdaj sem skoro tudi že prepričan, da z mojimi Revolucionarnimi Idejami, ki sem jih poslal Ostercu za barcelonski festival, ne bo nič. Pritekle bodo nazaj v Prago (da kapiraš: to je kombinirana katastrofa Mitotovega "Teku" in mojih "R.I."). Toda eno: silno sem radoveden na Osterčevo kritiko. R.I. sem napisal enkrat in nikoli več. To je absolutno miselna muzika. Danes sem za čisto druge. (Vmes so bile 4 ure - sijajne ure - pri Hábi). To je čudovito, kako hitro se spreminjam. Ampak vem: te blodnje, recimo da so blodnje, so potrebne. Vem, da sem z vsakim poskusom bližje cilju. Sicer točno si tudi cilja ne morem predstavljati --- Sedaj sem se spomnil, da naredim paralelo Tvoji filozofiji, muzikologiji in docentu, Bobi: jaz sem absolutno na drugi strani; sem proti vsemu, kar me odvaja od *bistva* komponiranja in ustvarjajoče muzike, in stoprocentno sem proti šolam. Rad bi bil svoboden človek, ki živi zgolj za svojo ustvarjalno silo. Nikdar se ne bom boril za naslove - no, si bral Rollandovega Krištofa? Tako si predstavljam idealnega človeka. Seveda je to čisto moje stališče in nimam, Bobi, niti najmanjšega namena kritizirati Tvoj štandpunkt... Gotovo si se postavil nanj čisto zavedno in iz določenih razlogov. In to je prav. Čim bolj raznorodna si bova oba, si bomo vsi trije, tem bolj bo mogoče naše skupno delovanje na vseh poljih. Res, ne smeš me napak razumeti, Bobi; na tem mi je zelo veliko, da sva si odkrita in se napačno ne razumeva. Nekaj groznega je nesporazum. Sicer si pa Ti dal povod s svojim načrtom. Torej, basta! Hotel sem v prvi vrsti govoriti o naši grupi. To je za enkrat sklenjena stvar. Strinjam se seveda z vsemi Tvojimi predlogi, ki se tičejo specialno našega glasbenega življenja. Zdaj nimam v to toliko vpogleda, kot ga imaš Ti. Pravzaprav ga sploh nimam. Zadnjič si bil, dasi mi tega /nisi dal/ vedeti iz Tvojega prijaznega pisma, malo hud, ker sem Ti očital neagilnost, da nisi prišel na program s kako večjo stvarjo etc. No, to so baš tiste kulise, ki jih

13 Med Ostercem in Šturmom je nastal nesporazum zaradi Šturmove ustne, "entre nous" kritike Osterčevega polifonskega stavka v Passacaglii.

samo vidim. Zatorej, oprosti. Ampak veš, da me vsekakor popade jeza, kadar mislim, da je bil ta usrani hohštaplarski švara zastopan na programu s 4 skladbami. To je res nesramna privatna politika Osterčeva. Samo - dasi je to samo nekak kompromis - vseh vezi z Ostercem za enkrat še ne smemo pretrgati. To bi bilo prokletno tvegano. On kljub vsemu drži danes v svojih rokah precej vezi. Sicer pa se mi zdi, da si kos diplomata. In Mito dovršen, praktičen, izkušen človek. Vidiš, to mi manjka. Ogoljufa me lahko vsak tepec in vita reale. Toda to ne spada sem. - To si mislim, da je sedaj v Ljubljani vladar papeški Frtančkov Gusl /?/. /.../ Začel sem tri pesmi (češke) za visoki alt in klavir od Kolmana Cassia, mlajšega sijajnega (sarkastičnega) pesnika.

Tvoj Ivan.

VIII.

Praha, febr. 36

Dragi Bobi,

gotovo več ne čakaš na to moje obljubljeno pismo. Tega se tudi zavedam, da sem velikanski falot. Toda verjemi, te Kocbekove pesmi, ki sem jih napravil za Osterca, so me imele vsega v oblasti in niti misliti nisem mogel, da bi delal kaj drugega ko komponiral /.../. Torej, da Ti povem. O božiču mi je prišla v roke Kocbekova zbirka Zemlja. Mislim, da je to prva večja vrednota za Župančičem. In ne vem: pri meni so našle te pesmi velikanski odziv. Vidim v njih veliko originalnost in globoko misel, dasi jih /je/ urkšajt krležijanec Brnčič v Zvonu nesramno raztrgal. Zato je stavil Mileta Klopčiča nad Kocbeka. To je čisto tipična slovenska gesta, ki jo imamo žalibog v krvi. No dobro, treba se je postaviti na neslovensko stališče. Kocbek pravi v pismu, ki mi ga je pisal, da je katolik-revolucionar. To nič ne dé; mi vsi smo pet milijonov kilometrov od njega, vendar njegova umetnost je nova in prava. Mislim, da ima prav, če pravi, da pomeni nov, miren in globok klasicizem bodočnost. Torej - skomponiral sem štiri pesmi, ki so mi v vsej zbirki najbolj ugajale.<sup>14</sup> Hvala bogu, sedaj je že tudi prepisovanje za mano in danes bom poslal note Ostercu. Tam jih boš tudi lahko videl. Ansambel je: alt, klavir, čelo: potem takem bo program z naše strani čisto dober (G 3)<sup>15</sup> : Mito capriccio za violino in klavir, Ti suite za klavir (Bobi, veš, ta je sijajna!) in jaz ta ansambel in enoličnosti ne bo. No, sem radoveden. Momentano je položaj tale: Mito dela toccato za veliki orkester, jaz fantazijo za mali orkester in Ti, Bobi - o tem mi na vsak način kmalu odpiši! /.../ Vse mi moraš pisati, kako živiš, kje si (kam si prišel). Moramo iti skupno naprej. Jaz Ti odkrito povem, da sovražim vse šole in me drži v Pragi in na Konservatoriju edinole Hába, ki mi z vsako uro dá nekaj ogromnega. /.../ Včeraj mi je Rascher igral Osterčevo sonato. Meni se zdi, da je Osterc precejšen larpurlartist. Mito je to definiral pravilno: flákaní gor in dol brez kakega globjega smisla. Medtem ko je melodika ena sama kromatika, so akordi durh diatonični. Najbolj pa mi je ugajal zadnji stavek, ki ima res v sebi nekaj zdravega humorističnega. Sploh ne vem, kako bi se z Ostercem /sporazumeval/. Zamolčati vse, je najbolje. Navdušeno pisati ne morem, ker nisem navdušen. In govoriti resnico ne smem, ker sem od njega odvisen in si ne maram že takoj na začetku zapreti vse poti, ki vodijo pri nas izključno preko Osterca! - Na festival in rdeče vezano partituro sem že pozabil in me sploh več ne briga. Zemlinsky je dirigiral prejšnji teden *edinstveno* Mahlerjevo IX. /.../ Kako je uspel varšavski koncert? Nimam pojma, in sploh oba z Mitotom ničesar ne veva. To vem, ubogi Bobi, da si bil na argentinskem programu "stari mojster".<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Navedba je hkrati izpričanje o prvi uglasbitvi Kocbekove lirike.

<sup>15</sup> Program za koncert nove komorne glasbe, ki ga je načrtoval Šturm, do

Misli dostikrat na G 3, ki bo postala šele takrat naravna, ko bo kolikor toliko stala na svojih nogah. Pozdrave

Tvoj Ivan.

IX.

Praha, 25. marca 36

Dragi Bobi,

/.../ Torej poslušaj predvsem radi Kocbekovih pesmi. Morda me boš razumel, da nikakor *ne morem* pustiti spreminjati alta v bariton; prvič ne radi splošne karakteristike neke *polne žvljenske naturnosti*, ki mislim, da je najbolj izražena v altu; drugič radi tega ne, ker se krijejo eventuelni instrumentalni glasovi z vokalnim, če se ta transponira za oktavo dol. Tako nastane nek čisto obrnjen glasovni red, ki je s tem, da se ravno bijeta glas in čelo, še bolj *nesprejemljiv*; tretjič se mi zdi bolj pametno, da pesmi sploh *niso* izvedene, kakor *slabo* izvajane. Ne morem biti preveč navdušen za Jankov glas<sup>17</sup> in še huje za njegov debel *patos*. Zadnjič sem Te prosil, da stopiš samo na poskušnjo h gospe Golobovi.<sup>18</sup> Ako bi ne dobil absolutno negativnega odgovora, bi ji pisal direktno jaz. (Kar tako, brez Tebe, ki stvar organiziraš, naravno tega ne morem storiti). To so glavni razlogi. Kar se tiče violinske suite, se skoro čisto *strinjam* s Tvojo kritiko, ki je zelo tipična in analitična. Zgrešeno pa je Tvoje mnenje o Kocbekovih pesmih. Praviš: Župančič. Dobro, toda zadnje mesece sem se precej ohladil v tem oziru. Župančičeviteksti ne predstavljajo več pri nas edino dobre moderne. Klopčič je s svojimi socijalnimi frazami sploh ne predstavlja. Preostaja Kocbek. Tvoj nazor si razlagam iz tega, da si vse skupaj videl le bežno. Primer, ki ga stavljaš, o duhovniku v cerkvi, "kjer je višek exaltiranosti", je gledan absolutno zgrešeno, ker Kocbeku ne gre za to, da bi slikal "skrivnost presvete Evharistije", temveč tisto gorko, vroče poletno razpoloženje. Kocbek se sam šaljivo norčuje iz zehajočega ministranta in kontrastov med "piskajočimi žuželkami" in duhovnikovo hostijo. Pa to je ta pesem! Najbolj globoko se mi zdi občutena tretja ("Zemlja") in nato druga, ki je nekak *nov* intelektualno- razpoloženjski tip pesmi. Ne vem, toda pravim, da bi si znova volil Kocbekove pesmi, če bi hotel delati vokalno glasbo. Torej: konec! Prosim, da mi odgovoriš glede pesmi in suite. O veliki noči prideva oba z Mitotom v Jugoslavijo. Hábi Tvoja suite zelo ugaja. Na ljubljanski festival sem poslal, kakor sem menda že pisal, fantazijo za komorni ansambel. Sedaj že več ko 14 dni ne komponiram! /.../ Čutim, da moram dati svoji muziki več širše osnovne invencije. /.../ Mito je v Berlinu na Olimpiadi sprejet.<sup>19</sup>

Te pozdravlja Tvoj

Ivan.

X.

Praha, marca 36

Dragi Bobi,

/.../ Čudno se mi zdi predvsem to, zakaj je mogoče naštudirati mojo violinsko stvar in zakaj ne Mitotove violinske? In druga reč je: najbolj pametna politika je, da je vsak zastopan samo z eno rečjo. Torej glej: Ti: sam klavir, Mito: violina in klavir, jaz: glas in klavir.<sup>20</sup> Torej trije različni tipi, ki pa se krasno vežejo v celoto. Pazi, da bomo na programu skupaj in se nas bo moglo soditi kot skupinico. To je važno. Skupnost.

*njega pa ni prišlo.*

<sup>16</sup> Izvedena je bila Šturmová Sonatina za klavir iz leta 1935.

<sup>17</sup> Solist ljubljanske Opere Vekoslav Janko.

<sup>18</sup> Koncertna pevka Franja Golob.

<sup>19</sup> D. Žebre s skladbo, ki jo je poslal na natečaj.

Naša skupnost proti zvezi Osterc-Švara. Mislim razmerje, če pravim proti. Jasnó! In končno je zadosti, če koncert traja uro in pol. Več ne! Več je morilna cev, dragi Bobi, prosim Te, poišči mi alt. Neverjetno dosti mi je do tega, da je to ženski glas in da je lega čista in ne zamazana z istimi toni v basu, ki so, seveda, če je glas alt, komponirani kot oktava. /.../ Mojo suito pusti in naj se naštudira Mitotov *capriccio*. In Ti boš zastopan s klavirjem. (V programu naj bo navedeno, da smo grupa. Treba je predrzne politike!) /.../ Prosim Te za kritiko pesmi. Vidim v njih prvi korak in novum na trdni Hábovi osnovi. /.../

Ahoj!

Tvoj Ivan.

Dragi Bobi,<sup>21</sup>

/.../ Kar se tiče našega koncerta: če ne moreš dobiti nobenega violinista, note ima namreč že Dermelj,<sup>22</sup> pa reci mojemu bratu za /note/ moj /klavirski/ Scherzo. Dovolj mi je, da imam samo eno skladbo na sporedu. Kadar bo pa naša grupa priredila samostojen koncert (contra stari), se bomo pa že bolje izkazali. Upam, da bo kmalu. Sicer pa pridem morda v Ljubljano in tam več!

Ahoj,

Mito.

#### SUMMARY

*The ten letters which Ivan Pučnik sent to his friend, the composer Franc Šturm, during his compositional studies with Alois Hába in Prague disclose some so far unknown information and sources from the circle of Slovene composers gathered around Slavko Osterc. From these letters it is evident that Pučnik did a lot of composing, that he intended to devote himself to music professionally, although he was studying law - for the present, however, details about the fate of his compositional work still remain uninvestigated. In the post-war musical life every trace of him, at least for the general public, has been lost.*

20 Gre za isti koncert kot v op. 15.

21 Dodani odstavek v izvorniku je pripisal D. Žebre, za katerega velja mnenje, da se ni ne pogosto ne redno dopisoval s stanovskimi kolegi.

22 Violinist Ali Dermelj.





UDK 78:39(497.12)

Zmaga Kumer  
Ljubljana

ZA SPITALOM NEKDO HODI...  
(Prispevek k vprašanju interetničnih  
odnosov v ljudskem izročilu)

V Podobu pri Ložu na Notranjskem je bila l. 1957 posneta ljudska balada, ki dotlej še ni bila znana. Pripoveduje o dekletu, ki pride obiskat ranjenega vojaka in umre od žalosti, ko najde mrtvega.

Ob kratki, komaj šest štirivrstičnih kitic obsegajoči baladi s štiridelno melodijo, ki že na prvi pogled ni bila videti stara, se je takoj pojavilo vprašanje, ali ni morda ponarodela, od kod in kdaj naj bi bila prišla v slovensko izročilo. Iskanje po slovenski poeziji ni rodilo uspeha, pač pa je srečno naključje prineslo na dan vsebinsko enako nemško pesem, za katero se je zdelo, da bi mogla biti predloga slovenski.

Veliko število variant v tiskanih zbirkah, rokopisnih zapisih in transkripcijah, ki jih hrani Deutsches Volksliedarchiv v Freiburgu (ZRN),<sup>1</sup> kaže, da je bila pesem med Nemci zelo razširjena in je še danes znana. Po mnenju nemških raziskovalcev naj bi bila nastala v času prusko-francoske vojne 1870/71 in res je v nekaterih variantah omenjeno, da je bil ranjeni vojak zadet na bojišču v Franciji. Razen tega so ohranjene izjave pevcev, ki pričajo, da je balada vsaj v tistem času nastala. Tako je npr. pevka neke variante iz Šlezije (DVA A 52341) povedala, da se je pesmi naučila, ko je v letih 1875-80 služila za dekle. Besedilo so našli tudi v neki pomorjanski rokopisni pesmarici iz ok. 1880 (DVA A 113239) in v neki pruski iz ok. 1898 (DVA A 139681). Morda je pesem zložil kak vojak pruske armade, ki se je boril proti Francozom. Zdi se, da se je pesem hitro širila na vse strani, saj je bila l. 1911 že zapisana med kočevskimi Nemci v vaseh Lienfeld-Livold in Verdreng-Ferdrenk (DVA 109782 in 109784 v zbirki H. Tschinkla iz l. 1913). Večkrat je bila zapisana med avstrijskimi Nemci, npr. na Tirolskem (DVA A.188464). V nemškem izročilu velja za vojaško pesem, saj so si jo zapisovali v svoje rokopisne pesmarice vojaki v prvi svetovni vojni (npr. DVA A 146302), čeprav so jo ponekod peli fantje ob večerih na vasi, pač zaradi začetne vrstice (Leise klingt di Abendglocke - Nežno zveni večerni zvon).<sup>2</sup> Na prelomu stoletja je

1 Lepo se zahvaljujem kolegu dr. J. Dittmarju iz te ustanove, da mi je omogočil pregled in kopiranje gradiva, enako pa sem dolžna zahvalo za podatke dr. G. Habenichtu iz Instituta für ostdeutsche Volkskunde v Freiburgu.

2 G. Habenicht, *Soldatenlieder eines Nichtsoldaten* (v: *Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde* 25, Marburg/Lahn 1982, 100).

bila pesem zelo priljubljena v Porenju, saj so bili ti kraji v vojni 1870/71 neposredno prizadeti. Zdi se, da so porenjske variante najbližje domnevemu izvirniku. Zato naj bo za zgled naveden zapis iz kraja Niedermendig (DVA A 68288), ki je eden zgodnejših:

1. Leise tönt die Abendglocke,  
die Natur senkt sich zur Ruh,  
Vöglein singen ihre Lieder,  
Sonne sinkt dem Westen zu.
2. Fern in Frankreich steht ein Kloster  
auf dem Berge St. Anton,  
auf dem Schlachtfeld gegenüber  
liegt verwund't ein deutscher Sohn.
3. Leise schreitet durch das Kloster  
eine Nonn' in schwarzer Tracht,  
betet für den armen Krieger,  
den man jetzt herein gebracht.
4. Beide Beine abgeschossen  
und dazu die rechte Hand,  
damit hat er treu gefochten  
für sein treues Vaterland.
5. Leise klopft es an die Pforte,  
ein alt Mütterlein tritt ein:  
"Liegt nicht hier mein Sohn verwundet?  
Ich will seine Pfleg'rin sein."
6. "Arme Mutter", spricht die Nonne,  
"euer Sohn, der lebt nicht mehr,  
eben hat er ausgelitten,  
seine Leiden war'n zu schwer."
7. Leise tritt sie an das Bette,  
zieht das Leichentuch herab,  
einen Schrei und sie sank nieder,  
und man grub für zwei ein Grab.
8. Dumpf ertönt die Sterbeglocke,  
die Natur senkt sich zur Ruh,  
Vöglein singen Trauerlieder,  
Gott, schenk' beiden ew'ge Ruh!

Avtor pesmi ni znan, toda književna nemščina, gladko tekoče izražanje in spretna verzifikacija (štirivrstična kitica iz trohejskih osmercev in sedmercev 8787 z rimo abab) kažejo na šolanega človeka. Kot se v ljudski pesmi pogosto dogaja, je sčasoma, ko se je pesem širila med pevci, izpadlo iz besedila krajevno določilo (samostan sv. Antona blizu francoskega bojišča), tako da se je pesem posplošila in se lahko udomačila kjerkoli. Tudi časovno ni bila več vezana, čeprav se je širila s petjem in besedila pevci niso samo prepisovali, je knjižna nemščina ostala in se narečne oblike niso pojavile v besedilu niti na območjih z izrazito narečnim pesemskim izročilom, kot je bilo recimo kočevsko-nemško. Pač pa je ponekod postala obiskovalka ranjenca njegovo dekle, ne mati.

Vprašanje je zdaj, kako naj bi pesem prišla na slovensko ozemlje. Avstrija v prusko-francoski vojni ni sodelovala, toda naši fantje so prihajali v stik z Avstrijci med služenjem vojaškega roka. Da je bila pesem znana na avstrijskih tleh, vemo po variantah s Tirolskega in Koroškega. Razen tega so jo lahko slišali v prvi svetovni vojni od vojnih tovarišev, ko so se po vojni vrnili domov, pa jo prinesli v prevodu s seboj. Eno varianto smo namreč našli v rokopisni pesmarici, ki jo je neznana pevka začela pisati kmalu po prvi vojni, ker so v njej na začetku pesmi, ki se nanjo nanašajo. V Štrekljevi objavljeni zbirki in v njegovi zbirki ni nobenega zapisa, enako ne v gradivu njegove zbiralne akcije iz let 1906-1913, tako da pred prvo vojno pri nas najbrž res ni bila znana. Če ne štejemo zapisa v omenjeni rokopisni pesmarici, se je prvič pojavila l. 1957 v Pudobu pri Ložu (gl. zvočni posnetek v arhivu Sekcije za glasbeno narodopisje Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU s signaturo GNI M 21241). Nato je bila posneta še v Križevski vasi pri Moravčah l. 1957 (GNI M 21.503), l. 1959 v Zabreznici na Gorenjskem (GNI M 23, 067), l. 1960 pri Jakšičih na Kostelskem (GNI M 24.007), l. 1966 v Vrhpolju pri Kamniku (GNI M 27.423), l. 1967 v Kokošnjah pri Domžalah (GNI M 28.214) in l. 1968 v Nadgradu pri Oplotnici (GNI M 29.089).

Primerjava besedila nemških in slovenskih variant kaže, da je slovensko sicer nedvomno prevod nemškega, vendar so ga pevci še po svoje spreminjali, kot to počnejo s primeri domačega izročila. Ker nobena slovenska varianta nima več kot šest kitic, je morala biti za predlogo prevodu neka mlajša nemška varianta, v kateri že ni bilo več kitice o bojišču, ali pa jo je prevajalec hote izpustil, kakor je izpustil tudi prvo, razpoložensko. Slovenske variante se začenjajo kar z nastopom nune, ki moli za pravkar umrlega vojaka.

Četudi govori pesem o ranjenem vojaku, na Slovenskem ni vojaška kot pri Nemcih, marveč se uvršča med sentimentalne pesmi pripovednega značaja, kakršne najdemo največ v rokopisnih pesmaricah tj. zvezkih, kamor so si dekleta pisala besedila njim priljubljenih pesmi in segajo po nastanku najdalj pod konec prejšnjega stoletja, navadno pa jih uvrščamo v obdobje med obema vojnama.

V nasprotju s pesmimi starega izročila, ki jih navadno zastopa večje število različnih variant, so pesmi mlajšega izročila bolj enake, kot bi se zvesteje držale izvirnika ali kot bi pevcem manjkalo ustvarjalne domišljije. Pri variantah obravnavane pesmi pa vidimo dokaj razlik v primeri z nemško predlogo. Zdi se, da je že prevajalec bolj prepesnjeval kot zgolj prevajal. Ohranil je sicer izvirno obliko verzov in kitice, opustil pa rimo in uporabljal način izražanja, ki je za našo ljudsko pesem značilen. Medtem ko nemška predloga sklence pesem z nekoliko spremenjeno uvodno kitico, je v slovenski sklepni zanimiva podrobnost, da spremlja pogreb rajnih zaljubljenecv skupina menihov. Verz o zvonovih (*Dumpf ertönt die Sterbeglocke*) je povedan po domače: *že zvonovi miš pojéjo*. Nemški verz *Vöglein singen Trauerlieder* je v slovenski sklepni kitici tudi drugačen: *Ptički nehali so peti*. Sonce se v nemški pesmi spusti proti zahodu, v slovenski pa je tu ustaljena vrstica: *Sonce je za goro šlo*. Podobno je po domače povedano o ranjencu, da *ravnokar je dušo izdihnil* proti nemškemu *eben hat er ausgelitten*. Ko je pesem prišla med pevce, so še ti naredili svoje in je ista misel v različnih variantah različno izražena. Npr. *Dekle stopi korak bliže / in odgrne mrtveca* (Vrhpolje), *Dekle hitro v sobo*

*stopi / in zagleda mrtvega* (Križevska vas) ali *Dekle stopi malo bliže / in zagleda mrtvega* (besedilo v pesmarici).

Ker je v vsaki varianti nekaj vredno pozornosti, je težko reči, katera bi bila najprimernejša za predstavitev slovenske verzije pesmi. Morda pa bo prav, da navedemo v celoti varianto iz Vrhpolja in ob strani opozorimo na pomembnejše razlike pri drugih:

1. Za špitalom někdo hodi,  
ena nuna v črnem plašč,  
ona moli za vojaka,  
ravnokar umeru je.  
ena mlada nunica (Križevska vas)  
jena nunca kloštrska (Nadgrad)
2. Po stopnicah někdo pride,  
ena mlada deklica:  
"Al je moj ljubi tukaj ranjen,  
strežnica bi mu rada bla."  
Dol po štengcah někdo pride (Kr. vas)  
Dol po cestah někdo pride (Pudob)
3. "Res je tukaj, ljubo dékle,  
ali on več ne živi,  
ravnokar je dušo izdihniv,  
trpljenje njega je strašno blo."
4. Dékle stopi kórak bliže  
in odgrne mrtveca,  
komaj vzklikne, že se zgrudi,  
grobar kople grob za dva.
5. Zvonovi milo so zapeli,  
mladi par k pogreb nesó,  
za njim pa stopajo menihi,  
molijo za mrtvi par.  
Že zvonovi mil pojéjo,  
ko neséjo mladi par,  
nehale so ptičke peti,  
sonce je za goro šlo. (Jakšiči)
6. Ptički nehali so peti,  
sonce je za goro šlo,  
mladi par pa že počiva,  
srce njih je združeno.  
Že zvonovi mil pojéjo,  
mladi par k pogreb nesó,  
nehale so ptičke peti,  
sonce šlo je za goró. (Pesmar.)

V varianti iz Kokošenj je tudi kitica o vojakovih ranah (*Obstreljeni obe nogi, / zraven pa še desno roko...*) in o smrti z domovino (gl. 4. kit. nem. predloge), kar drugod ni navedeno. V varianti iz Zabreznice je obiskovalka mati ne dekle in nuna je v *kloštru* ne v *špitalu*, kot povsod drugod. Sploh je ta varianta tesneje naslonjena na nemško besedilo, učinkuje nekoliko izumetničeno, bolj literarno in manj ljudsko, kot da je prišla pevka po nekem drugem viru do besedila.

Kako pa je z melodijo? Nemška je štiridelna, v 3/4 taktu s predtaktom. Po melodični liniji in harmonskem ogrodju se variante v glavnem ujemajo, kar kaže, da izvirajo vse iz istega vira in da so razlike nastale sčasoma, pač zaradi prenašanja pesmi od pevca do pevca, iz ene pokrajine v drugo. V ljudskem izročilu je to vsakdanji pojav. Ker izvirnika ne poznamo, naj predstavita melodijo dve varianti, dva starejša zapisa, kočevsko-nemški iz vasi Lienfeld-Livold iz l. 1911 in porenjski, katerega besedilo smo prej navedli. Prvi je tu pisan z repi navzgor, drugi z repi navzdol. Za zgled slovenskih variant pa vzemimo dve z različnih koncev Slovenije, s Kostelskega iz vasi Jakšiči in iz Križevske vasi pri Moravčah.

Lei-se tönt die A-bend-glok-ke, al-les legt sich still zur Ruh,  
 Lei-se tönt die A-bend-glok-ke, die Na-tur senkt sich zur Ruh,  
 Vö-glein sin-gen heil-ge Lie-der, Son-ne sank dem Westen zu.  
 Vö-glein sin-gen ih-re Lie-der, Son-ne sinkt dem Westen zu.

$\text{♩} = 84$   
 Za špi-ta-lom nekdo ho-di, e-na mla-da de-kli-ca,  
 $\text{♩} = 176$   
 Pred špi-ta-lom nekdo ho-di, e-na mla-da de-kli-ca,  
 o-na mo-li za vo-ja-ka ravno-kar u-mr-le-ga.  
 o-na mo-li za vo-ja-ka ravno-kar u-mr-le-ga.

Iz primerjave nemških in slovenskih variant vidimo, da se melodija ob prehodu z enega jezikovnega in kulturnega območja na drugo ni bistveno spremenila, le v podrobnostih je postala drugačna. Ta drugačnost se kaže npr. v večji ritmični razgibanosti (nagnjenost k značilno slovenski petdelnosti!), v ožjem ambitusu, rastoči melodični liniji na začetku in njeni siceršnji umirjenosti. Melodija je bila nedvomno prevzeta hkrati z besedilom, toda pevci so jo pojoč nehote nekoliko "poslovenili" tj. bolj ali manj približali značaju slovenskega izročila. Pesem o ranjenem vojaku je zgovoren zgled, da prevzemanje iz tujega izročila ni vedno togo, marveč ustvarjalno, tudi če gre za hoten prevod, kajti v trenutku, ko pevci pesem sprejmejo, se začne proces prilagajanja, ki lahko prizadene vsebinsko, glasbeno in funkcionalno stran, kot je to v obravnavanem primeru. Nemška vojaška, zgodovinsko pogojena pesem je na Slovenskem postala sentimentalna ljubezenska balada ter se izrazno in

glasbeno približala domačemu izročilu.

#### SUMMARY

*The author is here concerned with a Slovene narrative song, first recorded in 1957. The assumption is that this is a song by an individual composer but sung by people in general. In the Slovene artistic poetry there seems to be no textual example while in German folklore there is. All this refers to the well-known soldiers' song with the initial verse "Leise tönt die Abendglocke", written during the 1870-71 German-French war and widely popular in Germany. The author quotes by way of example a variant from the Rheinland area (DVA A 68288) and believes that the German song was during the first World War heard by Slovene soldiers and that in the post-war time it was brought to Slovenia in translation.*

*Comparing the German and Slovene texts, one can notice that the Slovene version is a rather free rendering of the original and was even subsequently changed by singing.*

*At the end the melodies are compared: the basic structure remains invariably the same, while at individual points there is a difference among variants, German as well as Slovene, adapted for singing in the native folklore tradition.*

*The song is a fine example of how material from another country can through creative freedom be appropriated and more or less modified in the tradition of another nation.*

DISERTACIJE  
DISSERTATIONS

Katarina Bedina

Vprašanje sonatne oblike v slovenski  
klavirski glasbi  
The Problem of the Sonata Form in Slovene  
Piano Music

Osrednja pozornost raziskave je posvečena vprašanju, kako se je doslej uresničevala v slovenski klavirski glasbi močno zapozneta sonatna oblika. Razčlenitev gradiva s poskusom ovrednotenja posameznih opusov, kakor tudi umetniškega dosežka te zvrsti skozi zgodovino samobitne glasbene ustvarjalnosti na Slovenskem sloni na orisu sociološkega ozadja, pogojev in možnosti od skromnih, vendar pogumnih korenin z začetka 20. stoletja do postopnega razmaha vzporedno z rastjo poklicnega glasbenega dela na Slovenskem med svetovnimi vojnama in po letu 1945. V skladu s tem je disertacija razdeljena v devet poglavij. Uvodno govori o metodološki opredelitvi in vzrokih zanjo. Naslednje je zamišljeno kot oris klavirske preteklosti na Slovenskem ob upoštevanju večinoma neugodnih ustvarjalnih okoliščin na domačih tleh in sočasnega evropskega dogajanja v tej zvrsti.

Poglavji III. in IV. sta izoblikovani kot ekskurza v območji iz teorije glasbenih oblik in glasbene estetike. Prvo o pomenu in mnogoterosti današnjega pojmovanja oblike, drugo o sodobnem tolmačenju sonatnega načela od njenih zgodovinskih začetkov z nedefinirano strukturo do klasičnega pojma sonate in novodobnih različic forme s sonatnim spominom mimo vseh definiranih oblikovnih zgledov.

S kratkim uvodom v slovensko klavirsko sonato je vpeljana analitična obravnava dosedanje slovenske tvornosti, ki jo po naključju razmejujeta dve enostavčni sonatini: Premrlova (1911) in Škerlova (1981). Med tema mejnikoma je nastalo pisano, v marsičem samohodno domače izročilo, skoraj v celoti brez zunanje spodbude, zunaj kompozicijske šole ali kroga sorodno mislečih ustvarjalcev. Razdelitev gradiva v tri skupine: na začetke pred prvo svetovno vojno, na opuse med vojnama in na čas po letu 1945 ne temelji na metodi razvojne linije. Tako delitev je narekovala omenjena raznorodnost gradiva samega, obenem pa je dala možnost primerjave z dospelostjo tujega sonatnega mišljenja, ki je v dvajsetem stoletju ob živečem izročilu začelo novo, že zgodovinsko ero sonate. Osnovno vodilo obravnave je bila kompozicijska izvedba sonatne zamisli za vsako skladbo posebej, brez načelnega ali drugačnega razlikovanja med deli, ki izrazito navezujejo na preteklost in drugimi, ki zavestno iščejo konsekventnih oblikovnih rešitev z netradicionalno organizacijo zvoka. V izboru analitičnega

prereza je skladno s temo disertacije izostala podrobnejša predstavitev skladb šolskega (oblikoslovno-študijskega) ali tipično didaktičnega značaja in seveda tiste skladbe, ki jih poznamo samo po naslovih in so v dodanem seznamu štete kot pogrešane oziroma uničene.

Sklepno poglavje se dotika predvsem vprašanja, do kod smo prišli glede na odsotnost zgodovinskega spomina in če je tvornost kratkih treh obdobj našla težišče v sami sebi, kakor ga je v vokalu izpričala že davno prej.

Obranjena 7. maja 1985 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

The central attention of the study is focused on the question how has so far in Slovene piano literature the much belated sonata form been realized. The analysis of the material through an attempt at evaluation of individual works as well as of the artistic achievement of this genre in the course of the history of the original musical production in Slovenia is based on an outline of the sociological background, circumstances and possibilities from the modest yet courageous roots at the beginning of the 20th cent. to the gradual expansion going parallel with the growth of professional work in the inter-war period and since 1945. In accordance with this, the dissertation is divided into nine chapters. The introduction presents the methodological points of departure and the reasons for them. The next chapter is dedicated to an outline of the Slovene writing for the piano in the past - with due consideration for mostly unfavourable conditions on the native land and also for European developments in this genre at that time.

Chapters III and IV are designed as excursus into the area of the theory of musical forms and musical aesthetics. The first is about the significance and the rich variety of the current ideas concerning the form, the second about the contemporary interpretation of the sonata principle - from its historical beginnings with a non-defined structure to the classical concept of the sonata and to the more recent variants of the form with a historical memory without regard to all the defined examples of the form.

A brief introduction to the Slovene piano sonata begins the analytical treatment of the Slovene production to date; it is a matter of accident that it is delimited by two one-movement sonatinas: the one by Premrl (1911), the other by Škerl (1981). During this period there was created a variegated, often indigenous tradition, almost wholly without stimulation from the outside, under no influence from a school of composition or from a circle of composers sharing similar views. The distribution of the material into three groups: into the beginnings before the first War, the works written during the inter-war period, the time since 1945, is not based on the method of the development line. This distribution was made necessary by the already mentioned heterogeneity of the material itself, while at the same time it made possible comparisons with foreign achievements in the sonata writing which in the twentieth century entered a new post historical era. The basic principle to be pursued in the present work was to study the compositional realization of the sonata concept in each composition separately, without making any difference - in principle or otherwise - between works relying on the past and others that seek consistent formal solutions through a non-traditional organization of sound. In the selection for an analytical cross-section there is - in accordance



with the subject of the dissertation - omitted a detailed presentation of compositions having an educational (study of forms) or typically didactic character, and of course those compositions that are known only by their titles and are in the appended list given as missing or destroyed.

The concluding chapter deals mostly with the question of how far have we come - in view of the absence of a historical tradition and whether the production in course of the three short periods has found a core in itself, such as already long ago displayed in vocal music.

Defended May 7, 1985, Philosophical Faculty in Ljubljana.



## IMENSKO KAZALO

## INDEX

Adamič, Emil	62, 67
Asmenius	26
Bach, Johann Sebastian	52, 55, 56
Bartók, Béla	10
Bastia	48
Bedina, Katarina	81
Beethoven, Ludvig van	17, 50, 55
Bellincioni, Gemma (Matilda Cesira)	46, 47, 48, 52, 53
Berg, Alban	10
Berlioz, Hector	62
Bevk, France	73
Biffi, Gioseffo	16
Boetticher, Wolfgang	38
Boito, Arrigo	53
Bole, Janez	30
Bossi, Marco E.	50
Brahms, Johannes	50
Bravničar, Matija	63, 66, 67, 75
Brnčič	83
de Brossard, Sébastien	11
Bruckner, Anton	56, 58, 59, 60
Burmeister, Joachim	26
Busch, Hermann J.	27
Busoni, Ferruccio	76
Caimo, Giuseppe	16
Cankar, Izidor	62, 72
Caruso, Enrico	53
Casimiri, Raffaele Casimiro	33, 34
Cassio, Koman	83
Cestnik	79
Checchi	48
Chopin, Frédéric	56
Clementi, Muzio	52
Coclico, Adrianus Petit	11
Cope, David	13
Corelli, Archangelo	52
Couperin, François	52
Cvetko, Dragotin	11, 13, 18, 30, 54, 62
Čajkovski, Peter Iljič	55
Damerini, Adelmo	50, 52, 53
Debussy, Claude	50
Dermelj, Ali	85
Dittmar, Jürgen	86
Doroghy, Z.	18
Dvořák, Antonín	56
Ejora, W.	11
Eitner, Robert	44

Fabrianese, I1berio	16, 19
Fabritis, Oliviero de	49
Fétis, François-Joseph	45
Fischer, Kurt von	12
Foerster, Antonín	56, 61
Foerster, Josef	56
Franceschini, Filippo	49
Franck, César	81
Fritz, Amico	52
Funtek, Anton	54, 59
Funtek, Leo	54, 55, 56, 57, 58, 59
Gagliano, Marco da	44
Gallus, Jacobus	16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 61
Gerbič, Fran	61
Gerstner, Hans	54, 55, 56, 58, 59
Giordano, Umberto	52
Glareanus, Henricus	11
Globokar, Vinko	12
Golisciani, Enrico	46, 47, 53
Golob, Franja	84
Gombert, Nicolas	16
Grazioli, Giovanni Battista	52
Gui, Vittorio	49
Hába, Alois	77, 78, 80, 82, 83, 84, 85
Habenicht, Gottfried	86
Haberl, Franz Xaver	33
Härtwig, Dieter	21
Hietanen, Sirpe	57
Hindemith, Paul	10
Hofer, Andreas	45
Honegger, Arthur	81
Incagnati, Matteo	52
d'Indy, Vincent	81
Ingegneri, Marc'Antonio	30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 43, 44, 45
Ipavec, Benjamin	61
Ipavec, Josip	62
Iso, Otavan	54
Janáček, Leoš	78
Janko, Vekoslav	84
Jannequin, Clement	16
Januschowsky, Julius Ohm	55
Jež, Jakob	69
Kimovec, Fran	71
Kircher, Athanasius	18
Klemenčič, Ivan	73, 75
Klopčič, Mile	83, 84
Kocbek, Edvard	83, 84
Kogoj, Marij	63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76
Kogoj, Marij ml.	68
König, W.	13
Koporč, Srečko	68, 73

Kralj, France	72
Kralj, Tone	72
Krek, Gojmir	62, 63, 75
Krisper, Anton	55
Lajovic, Anton	62, 80
Lanzke, H. W.	19, 23
Lasso, Orlando di	30, 37, 38, 44, 45
Leichtentritt, Hugo	31, 34
Liljefeld, Ingeborg	59
Liljeström-Funtek, Bertha	59
Liszt, Franz	56
Lombardi, Camillo	44
Loparnik, Borut	68
Lubec, M.	63
Lück, S.	45
Mahler, Gustav	63, 65, 75, 83
Mascagni, Pietro	52
Massenet, Jules	53
Masso, N.	53
Mayeda, A.	11
Mieli, O.	48
Monteverdi, Claudio	32
Musorgski, Modest	59
Nedvěd, Anton	54
Neffat, Anton	67
Nenna, Pompio	44
Osterc, Slavko	77, 78, 79, 81, 83, 85
Palestrina, Giovanni Pierluigi da	33, 34
Pannain, Guido	49, 50, 51
Panormitano, Mauro	44
Paribeni, Giulio Cesare	52
Paul, Oscar	55
Paz, Juan Carlos	79, 80
Pfeifer, Leon	78, 81
Pisano, Bernardo	44
Praetorius, Michael	11
Pregelj, Ivan	71
Premrl, Stanko	92, 93
Prešeren, France	20
Prokofjev, Sergej	10
Puccini, Giacomo	50, 52
Pučnik, Ivan	77, 78, 81, 85
Rainer, Karl	78
Rascher	83
Ravnik, Janko	62, 63, 64, 65, 66, 74, 75
Rebernik, Ivan	53
Reese, Gustav	31, 34
Respighi, Ottorino	49
Riemann, Hugo	48, 53
Rolland, Romain	82
Ronaldi, Gino	51, 52
Rossi, Mario	49

Roussel, Albert	81
Rufer, Josef	71
Rupnik, Leon	80
Sakadas iz Argosa	16
Salzmann, Eric	10
Sanctis, Cesare de	49
Savin, Risto	62
Scandello, Antonio	16, 19, 20
Scarlatti, Domenico	52
Schein, Johann Hermann	21
Schneidinger	58
Schönberg, Arnold	10, 63, 64, 69, 71, 73, 74, 75, 76
Schreker, Franz	73, 74
Schubert, Franz	59
Schumann, Robert	52
Schwarzwald, Eugenie	73
Senica, Branko	46
Sermilä, Jarmo	57
Sermisy, Claudin de	16
Sernec	79
Setaccioli, Alba Maria	48
Setaccioli, Giacomo	46, 48, 49, 50, 51, 52, 53
Setti, Giulio	48
Sgambati, Giovanni	50
Sibelius, Jan	59, 60
Skei, Allen B.	21, 23, 26
Skrjabin, Aleksandr Nikolajevič	63, 64
Smaregljo, Antonio	53
Solčavski, Fran (F.Štiftar)	46, 47, 53
Stagno, Roberto (Vincenzo Andreoli)	46, 47, 48, 53
Stagno-Bellincioni, Bianca	48
Stevenson, Robert	38
Strauss, Richard	50, 52, 53, 63, 65, 75, 77
Stravinski, Igor	10, 50, 64, 78
Stuckenschmidt, Hans Heinz	73
Suk, Josef	81
Škerjanc, Lucijan Marija	31, 54
Škerl, Dane	92, 93
Škerl, Silvester	67
Štiftar, France (Fedor Matvejevič)	46
Štrekelj, Karel	88
Šturm, Franc	77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85
Šturm, Vida	78
Švara, Danilo	81, 82, 83, 85
Tartini, Giuseppe	52
Tennstedt, Florian	10
Tinctoris, Johannes	11
Tschinkel, H.	86
Venosa, Carlo Gesualdo da	30, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45
Verdi, Giuseppe	50
Veslav (Marij Kogoj)	68

Viadana, Ludovico	30, 37, 38, 41, 44, 45
Victoria, Tomás Luis de	30, 37, 43, 44, 45
Vidmar, Josip	75
Vieuxtemps, Henry	55
Vodnik, Anton	72
Vogt, Hans von	10
Wagner, Richard	50, 57, 62, 77
Watkins, Glenn	38, 42, 43, 44
Webern, Anton	10
Weismann, W.	44
Zallamella, Pandolfo	44
Zandonai, Riccardo	50
Zarzycki, Alexander	55
Zecchi, Carlo	49
Zemlinsky, Alexander	83
Zepič, Ludvik	18
Zipoli, Domenico	52
Zöhrer, Josef	55
Žebre, Demetrij	78, 80, 81, 82, 83, 84, 85
Žižek	79
Župančič, Oton	80, 83, 84







Muzikološki zbornik  
XXI - Izdal Oddelek za  
muzikologijo Filozofske  
fakultete v Ljubljani -  
Uredil Jože Sivec -  
Razmnoževanje Pleško,  
Rožna dolina, C. IV/36,  
Ljubljana  
Ljubljana 1986



