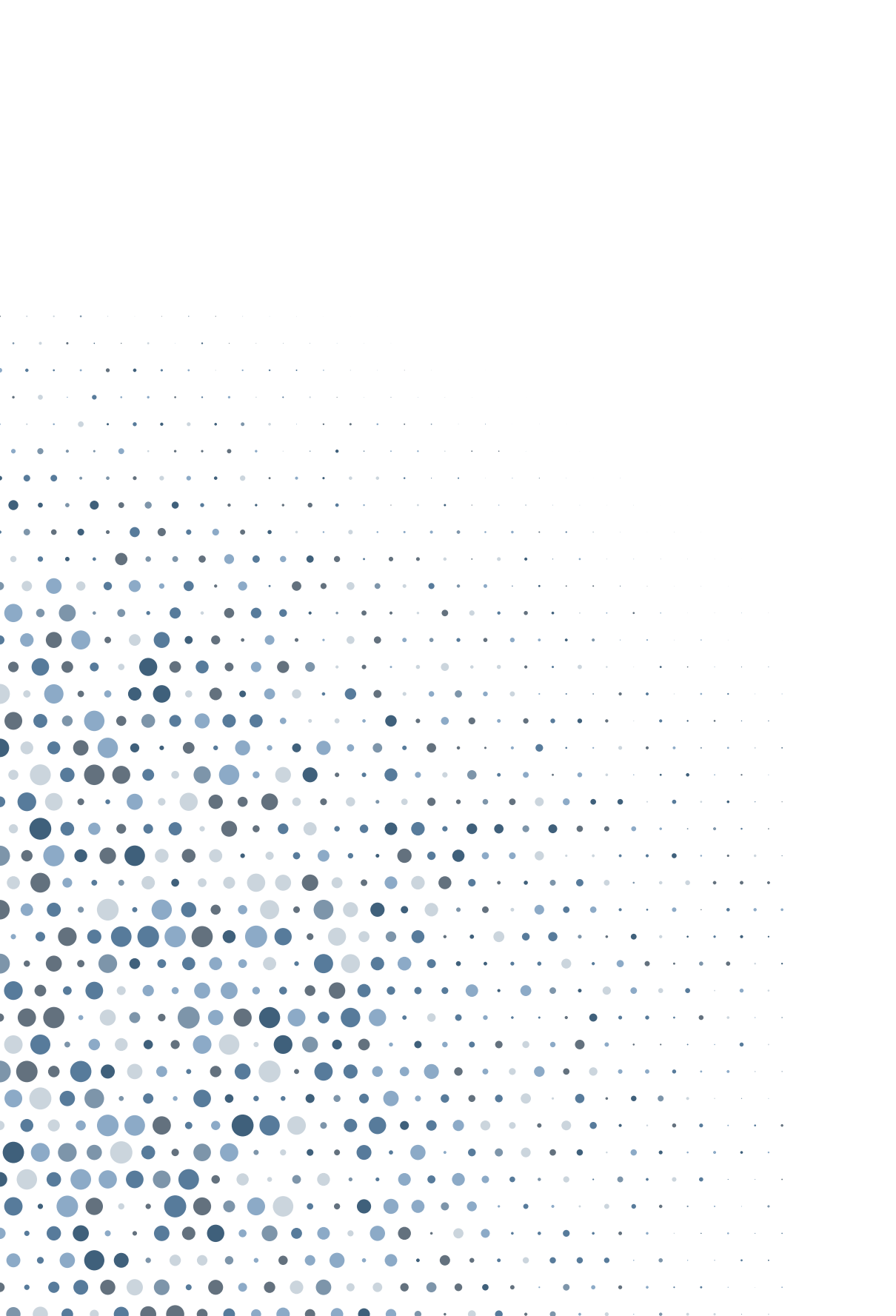


Josip Ipavec in njegov svet

Uredila Franc Križnar
in Igor Grdina



Izid knjige je podprla Občina Šentjur



OBČINA ŠENTJUR

Josip Ipavec in njegov svet

Uredila Franc Križnar
in Igor Grdina



Koper 2023

Josip Ipavec in njegov svet
Uredila Franc Križnar in Igor Grdina

Recenzenta
Stane Granda, Jonatan Vinkler

Lektor
Davorin Dukič

Oblikovanje in prelom
Jonatan Vinkler

Izdala
Založba Univerze na Primorskem
Titov trg 4, SI-6000 Koper
Glavni urednik
Jonatan Vinkler
Vodja založbe
Alen Ježovnik

Koper, 2023

ISBN 978-961-293-197-1 (PDF)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-293-197-1.pdf>
ISBN 978-961-293-198-8 (HTML)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-293-198-8/index.html>

DOI: <https://doi.org/10.26493/978-961-293-197-1>

Elektronska izdaja

© 2023 avtorji

Izdajo je podprla Občina Šentjur.



Vsebina

1

Igor Grdina

9 **Monografiji na pot**

2

Franc Križnar

13 **Evropski, slovenski in celjsko-šentjurski okviri izza življenja ter dela skladatelja in zdravnika Josipa Ipavca (1873–1921)**

3

Željko Oset

39 **Šentjur in okolica v časopisnih objavah v času rojstva Josipa Ipavca: poročanje slovenskih časopisov ob rojstvu Josipa Ipavca**

4

Nada Bezić

49 **Glasbeni Zagreb v začetku 20. stoletja**

5

Igor Grdina

55 **Bolezen Josipa Ipavca in *Princesa Vrtoglavka***

6

Zvonka Zupanič Slavec

75 **Zdravniško delo dr. Josipa Ipavca**

7

Zvonka Zupanič Slavec

81 **Dr. Josip Ipavec, zdravnik in bolnik**

8

Neža Zajc

87 **Besedila samospevov Josipa Ipavca**

9

Zdravko Drenjančević

97 Blagoje Bersa, skladatelj, ki se je prav tako rodil 21. decembra 1873

10

Darja Koter

111 Baletna pantomima *Možiček* Josipa Ipavca v luči izvajalcev in kritiških zapisov med svetovnimi vojnama¹

11

Urška Arlič Gololičič

127 Trije samospevi Josipa Ipavca

12

Peter Tovornik

137 Od *Princese Vrtoglavke* do *Princesuite*

13

Elizabeta Jelen in Vesna Tofant

165 Leto Josipa Ipavca skozi otroške oči v Vrtcu Šentjur

Monografiji na pot

Igor Grdina

ZRC SAZU, Ljubljana

Dolgotrajna brezbriznost, omalovaževanje in zamolčevanje dosežkov Josipa Ipavca so imeli paradoksalen učinek: dandanes je mogoče ugotoviti, da sta njegovo kratko ustvarjalno življenje in še vedno presenečajoče delo med najboljše preučeni poglavji slovenske glasbene zgodovine. Skladatelj je ob zanikovalcih pač vedno našel tudi občudovalce in zgovornike, ki so zanj zastavili najboljše misli in dejanskemu stanju ustrežajoče besede: Janko Barle in Otmar Hoisel sta bila le prva med njimi.

Žal so se v preštevilnih gluhih desetletjih za Ipavca mnogi trudili brez vidnega uspeha. Med njimi je bil nemara najuglednejši Lucijan Marija Škerjanc – učenec skladateljevega graškega znanca Josepha Marxa –, ki se je zavzemal za natis njegovih samospevov. A leta po drugi svetovni vojni še niso bila prosta predsodkov, ki so jih med večne umetnostne vrednote in ljudi nasule »časov sile«. Žlahtno prepletanje različnih niti v sosednjih evropskih kulturah in brezmejno valovanje pobud prek jezikovnih in slogovnih meja, ki je bilo zaznavno tako v moški kot v ženski veji Ipavčeve rodbine, sta se v dneh, ko se je vsakdanja stvarnost morala opisovati kot brezkončno spopadanje z legijami odkritih in potuhnjenih sovražnikov, dojemala kot moteča. Počasi pa so se stvari vendarle začele spreminjati. Ljudje so se preprosto naveličali živeti v kletki vsiljevanih obrazcev. Tako je bil v televizijski nadaljevanki o Ipavcih, ki si jo je zamislil in potem tudi režiral Fran Žižek, svet slovenskih meščanov prvič po dolgi dobi smešenja in zanikovanja predstavljen kot pozitivna postavka – vsaj v kulturi.

Ob koncu novembra 1997 je po pripravi popolnega libreta za že davno skomponirano komično operno igro v starem številčnem slogu *Princesa Vrtoglavka*, ki v celotni partituri sploh ni imela pod note podloženega be-

sedila – skladatelj je pač ustvaril drugačno delo, kot si je zamislila njegova prvotna tekstopisna sodelavka Mara pl. Berks¹ –, prišlo v Mariboru do njenega triumfalnega krsta. Dirigentsko je Ipavčev chef-d'oeuvre oživil maestro Simon Robinson. Naslovna vloga je bila zaupana Andreji Zakonjšek, ki je – zgodovina je polna nedoumljivih povezav z globljim pomenom! – na 101. obletnico skladateljjeve smrti postala prejemnica nagrade Prešernovega sklada. Pred uprizoritvijo je bilo izraženih mnogo dvomov o smiselnosti in možnosti izvedbe ter kakovosti glasbe, vendar so proti sejalcem dvomov, med katerimi so bili tudi renomirani slovenski muziki, ki so sodili o delu, ne da bi temeljito pregledali partituro in se seznanili s celovitim besedilom, poleg libretista prepričljivo nastopali Pavel Mihelčič, Primož Kuret in Manica Špendal. Svetovni premieri opere, ki je bila potem studijsko posneta, je aprila 1998 sledil mednarodni simpozij v Ljubljani, na katerem so zgodovinarji, kulturologi in muzikologi – med njimi tudi Hartmut Krones, Peter Andraschke, Matjaž Kmecl, Vasilij Melik in Danilo Pokorn – spregovorili o času, življenju in opusu Josipa Ipavca. Prav tako se je na odre zmagovito vrnil *Možiček*. Čez čas je Simfonični orkester RTV Slovenija pod vodstvom svojega šefa dirigenta Liorja Shambadala prvo slovensko baletno partituro, ki je bila po prvi svetovni vojni izvajana le v priredbah, predstavili tudi v izvirni verziji. Posnetek je sedaj dosegljiv na zgoščenki.

Leto 2021, ki je bilo v Sloveniji posvečeno Josipu Jurčiču in njegovemu skladateljskemu soimenjaku iz Ipavčevega rodu, je na mnogih področjih prineslo vrsto pomembnih rezultatov. Njihovi najdaljnosežnejši učinki bodo zaznavni šele čez leta. Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani je poskrbela, da je večji del rokopisov tragično preizkušenega ustvarjalca javnosti dosegljiv na svetovnem spletu, Zgodovinski arhiv Celje pa je o njem in njegovih prednikih pripravil mikavno potujočo razstavo. Radiotelevizija Slovenija je posnela tenkočuten igrano-dokumentarni film o življenju Josipa Ipavca. Gabriel Lipuš je skupaj s pevkama

1 Josip Ipavec je *Princeso Vrtoglavko* začel pisati na operetni libreto Mare pl. Berks, vendar je bilo delo ob koncu komponiranja v žanrskem smislu nekaj drugega, kot je predvidevala predloga svoj čas znamenite dramatičarke in pripovednice. Zato je v tipkopisu besedila, ki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, puščeno prazno mesto za avtorja, ki bi temu ustrezno dokončal tekst. Ipavec je upal, da bo med verzljavci in avtorji dialogov, ki so se proslavili v dunajski libretistični industriji, našel sodelavca za veliki predruagačitveno-dopolnitveni podvig, vendar se je v tej smeri trudil zaman. Pozneje bi zaradi razpršenosti nosilcev avtorskih pravic vse do leta 1991 težko prišlo do dokončanja dela po skladateljjevh intencah.

dunajske Državne opere Regine Hangler in Moniko Bohinec ter pianistko Tatjano Pichler posnel celoten skladateljev samospevni opus. Mariborska založniška hiša Litera ga je izdala na treh zgoščenkah, ki so zlasti v avstrijskem prostoru obudile zanimanje za – kakor je ugotavljal tisk v alpski republiki – krivično zapostavljenega skladatelja. Ani Pugar Jerič, Andreji Zakonjšek ter Bernardi in Marku Finku so se tako pridružili novi ambasadorji Ipavčeve umetnosti. Vse več pa je bilo tudi izvedb odlomkov iz *Princese Vrtoglavke* – zlasti *Predigre k drugemu dejanju*, *Ruskega plesa* in *Pesmi o urici*.

Oktober 2021 je potekal simpozij o Josipu Ipavcu v Šentjurju, na katerem so osrednjo vlogo že imeli raziskovalci nove generacije. Osvetljene so bile teme, katerih pomen je z dognanji njihovih predhodnikov narasel. Uporabljene so bile nove metode, ki so omogočile osvetlitve življenja in dela poslednjega iz vrste sorodstveno povezanih skladateljev Ipavcev z doslej neznanih zornih kotov.² Prav tako je bilo pripravljeno novo besedilo za komično operno igro v starem številčnem slogu *Princesa Vrtoglavka*, ki se v mnogih podrobnostih bistveno razlikuje od leta 1997 izvedene verzije. V obliki zasebne izdaje je izšlo v knjižni obliki. V pripravi je tudi klavirski izveček edine operne partiture Josipa Ipavca.

V Sloveniji je zgodovinska kultura še šibka. Ob globini prelomov, ki so vzhodnoalpsko-jadranski prostor doleteli v 20. stoletju, to ni nič presenetljivega: herostrati, ki zgolj razkazujejo svojo uničevalno slo, so praviloma vplivni, močni in reklamirani,³ ustvarjalci pa često odrinjani, izobčevani in izbrisovani.⁴ Drugod običajna združenja, ki z različnimi prireditvami in s knjižnimi izdajami skrbijo za navzočnost del tega ali onega ustvarjalca v javnem prostoru, so redka.⁵ Prav tako še ni širše prisotna zavest o plemenitosti in potrebnosti mecenstva ter donatorstva.⁶ Ni tudi obilice fundacij in lokalnih hranilnic, ki drugod – še posebej izdat-

2 Pri tem so mišljene zlasti večdisciplinarnost, glasbena topografija in primerjalni pristop – skozi obravnavo skladatelja Blagoja Berse, ki je bil rojen na isti dan kot Josip Ipavec.

3 Tudi v letu Josipa Ipavca niso mirovali. Tako je prišlo do grotesknega poskusa cenzuriranja scenarija igrano-dokumentarnega filma o Josipu Ipavcu, ki so si ga nje-govi ustvarjalci zapomnili kot unikatno manifestacijo diletantske oblastnosti.

4 Ob predstavljanju opusa Josipa Ipavca je pri komični operni igri v starem številčnem slogu *Princesa Vrtoglavka* prišlo do zamolčevanja z zakonom zaščitene-ga avtorskega dela.

5 V Sloveniji v tej smeri uspešno deluje slovenjgraško Društvo Hugo Wolf.

6 V Ipavčevem letu se je zelo izkazala Občina Šentjur, vendar je to zanjo tudi vložek, ki je pomemben za turistično industrijo na njenem območju.

no v Italiji – podpirajo glasbene tiske. Toda ljudje, ki svojo stvar razumejo, vseeno opravijo, kar jim naloži usoda. Vsem oviram navkljub. Tisti, ki tarnajo, da se nekaj ne da storiti, dejansko povedo samo to, česar sami ne zmorejo narediti. Drugi pa premikajo gore tudi tam, kjer oni niso sposobni ustvariti niti najskromnejše krtine.

V Ljubljani, 15. oktobra 2022

Evropski, slovenski in celjsko-šentjurski okviri izza življenja ter dela skladatelja in zdravnika Josipa Ipavca (1873–1921)

Franc Križnar

Univerza v Mariboru, Maribor, v pokoju

Evropski okviri

Kulturne in še posebej glasbene razmere v Šentjurju in Celju, na Slovenskem (v avstro-ogrski monarhiji) in v evropskem prostoru v času življenja in dela našega Josipa Ipavca (1873–1921), torej s konca 19. in v začetku 20. stoletja, pokažejo, da smo bili Slovenci oziroma glasbena umetnost na Slovenskem v tistem času enaka ali skoraj enaka evropski. Četudi lahko v evropskem prostoru v času nove romantike ali celo moderne med Ipavčevimi sopotniki najdemo C. M. v. Webra, C. Czernyja, G. Rossinija, F. Schuberta, G. Donizettija, H. Berlioza, F. Mendelssohna Bartholdyja, F. Chopina, R. Schumanna, F. Liszta, R. Wagnerja, G. Verdija, J. Offenbacha, B. Smetano, A. Brucknerja, J. Brahmsa, C. Sainta Saënsa, G. Bizeta, M. Brucha, M. P. Musorgskega, P. I. Čajkovskega, A. Dvořáka, E. Griega, N. Rimskega Korsakova, G. Puccinija, A. N. Skrjabina, S. V. Rahmaninova idr. Tu pa so še malce starejši Hrvat I. Zajc, njegovi rojaki B. Bersa, A. Dobronić, J. Hatze, I. Matetić Ronjgov, F. Lhotka idr. pa še Srbi J. Marinković, S. Stojanović Mokranjac, S. Binički, P. Stojanović, I. Bajić, P. Konjović, M. Milojević, S. Hristić idr.; brez dvoma zavidljiva konkurenca, ki pa seveda J. Ipavca nikdar in nikoli ni odvrčala, da se v svojem ustvarjenem opusu ne bi obračal na sever in zahod.¹

1 Živel in deloval je v času najmanj dveh domovin: Avstro-Ogrske oziroma njenega cesarstva ali kar dvojne monarhije (1867–1918) in pa Države (Kraljevine) Slovencev, Hrvatov in Srbov (1918–1929).

V ta čas, torej med leti 1900 in 1910, pa zagotovo sodita Ipavčevi najpomembnejši in hkrati tudi vredni baletna pantomima *Možiček* (1900) in opera – *opereta Princesa Vrtočlavka* (1905–10).

Slovenski okviri

Med Slovenci izza tega časa pa so bili na (ustvarjalni glasbeni) sceni sočasno še nekateri drugi Ipavčevi slovenski kolegi, kot so npr. D. Jenko, R. Savin, G. Krek, E. Adamič, A. Lajovic idr.

Celjsko-šentjurski okviri

Celje² leži ob sotočju rek Savinje in Voglajne v Spodnji Savinjski dolini oziroma Celjski kotlini. Je tretje največje mesto v Sloveniji: za Ljubljano in Mariborom ter pred Kranjem. Njegova zgodovina sega najmanj v leto 1322, saj je bilo sedež Celjskih grofov, najvplivnejše plemiške rodbine na Slovenskem. Mesto je še dandanes polno zgodovinskih in sakralnih stavb, trgov ter drugih objektov. Leta 1867 je po porazu Avstrije v avstrijsko-pruski vojni mesto postalo del Avstro-Ogrske, leta 1918 pa del novonastale Države Slovencev, Hrvatov in Srbov.

Šentjur³ je mesto v Sloveniji, ki leži ok. 11 km vzhodno od Celja. Sam kraj sestavljata dva med seboj povezana dela: Zgornji trg oziroma staro srednjeveško jedro z nekdanjim župniščem in kaplanijo (danes Ipavčeva hiša) ter Spodnji trg, ki je nastal po letu 1846, ko je čez Šentjur stekla Južna železnica, s katero je mesto dobilo železniško postajo.

(Nemški) skladatelj in dirigent Heinrich Weidt (1824–1901), torej nekaj starejši od J. Ipavca, je kot gledališki igravec, pevec, kapelnik, zborovodja, skladatelj in pedagog v svojem 77-letnem življenju te delu zamenjal kar 24 delovnih mest in s tem krajev svojega bivanja ter delovanja. Med njimi je bilo tudi Celje. Rojen je bil v nemškem Coburgu, umrl pa je v avstrijskem Gradcu. V Celje je prišel iz romunskega Temišvara, bil tam dve leti (Cilli, 1887–89) in odšel v Kubin na Slovaško. Umetnikovo življenje je bilo zelo razburkano. Polni dve leti je deloval v Celju kot dirigent in učitelj. V tamkajšnji glasbeni šoli pri (nemškem) Glasbenem društvu/Cillier Musikverein je bil konec leta 1887 sprejet sklep, da se nastavi umetniški vodja, ki bo vodil glasbeno šolo in pomagal kapelniku pri pripravi kon-

2 Keleja, Kilia, Celeia, Cilia, Cilli ... pa so imena, ki se za Celje pojavljajo tekom zgodovinskih dogodkov in njegovega razvoja.

3 Do leta 1952 Sveti Jurij (pri Celju).

certov. Tako jim je potem v dobrega pol leta (5. okt. 1887) v društvu uspelo pridobiti učitelja »za pouk petja, godal, trobil in teorije«. Z Weidtom so podpisali pogodbo, s katero je bil nastavljen za umetniškega vodjo in direktorja glasbene šole. V njej naj bi poučeval štiri ure na dan. Pouk klavirja in violine pa se je v Celju pričel prav z Weidtovim prihodom. Zaradi težav, ki so v *kapeli* nastopile poleti 1888, je bil avgusta istega leta z njim sklenjen nov dogovor, po katerem je kar on sam prevzel vodstvo kapele. Kasneje so se Celjani odločili, da ga bodo obdržali le kot učitelja klavirja. Po tem društvenem sklepu se je Weidt odločil zapustiti društvo. Po svojih mestih službovanja se je gibal predvsem v okvirih avstro-ogrske monarhije, pot iz Celja pa ga je najprej vodila v Kubin na Slovaškem.

Nemška glasbena šola v Celju je v samo dveh letih Weidtovega delovanja veliko pridobila in se posodobila. V okviru njene trdnejše organizacije so pridobili nov statut, učni načrt, stalno pedagoško, umetniško vodstvo itd. Vsemu temu se je obetala koncesija, pravica do javnosti, ki so jo šoli njeni upravljavci izposlovali v letu 1888, torej prav v Weidtovem času službovanja v Celju. Tako je Weidt tudi v Celju kot povsod drugod učil, dirigiral in komponiral. Njegova dela pa najdemo uprizorjena tudi v ljubljanskem Dramatičnem društvu (1867–1941), ki se je po letu 1872 v kontekstu uprizorjenih iger s petjem ponašalo s kar 36 partiturami, med njimi npr. tudi z Weidtovo *Die Verlobung im Weinkeller/Zaroka v vinski kleti* (1871). Neposredno s Celjem pa je povezano še kakšno Weidtovo delo. Tam je nastala vsaj še *Die Bergkraxler von Cilli/Plezalec iz Celja*, koračnica za klavir. Še pomembneje pa je, da prav od tam, torej iz Celja, datirajo (1888) prve izvedbe Beethovnovne *Simfonije št. 1* v C-duru, op. 21, *Die Deutschen Tänze/Nemški plesi* Franza Schuberta in orkestracija Johanna Herbecka Mendelssohnove Bartholdyjeve uverture *Ruy Blas*.⁴

Okviri Josipa Ipavca

Začetnik slovite rodbine Ipavcev Franc Ipavec (1776–1858) je prišel v Celje iz Gradca v Beli krajini. Kot zdravilec je začel svojo prakso v Šentjurju pri Celju. Kasneje se je poročil z lepo in izobraženo Katarino Schweighofer. V zakonu se jima je rodilo 11 otrok. Mati jih je že zgodaj uvajala v glasbo, saj je sama dobro igrala harfo in klavir. Z materjo in očetom so se torej začele vrstiti generacije glasbenikov in zdravnikov. Najstarejši med njimi,

4 F. Križnar, »Weidt v Celju,« *Zgodovina za vse* 23, št. 1 (2016): 75–76.

Alojz Ipavec,⁵ je torej prvi in neposredni nadaljevalec omenjene rodbine. Da je bilo v tistem času in prostoru še kako aktualno in živo nemštvo, priča tako slovenska kot nemška ustvarjalnost enih in istih avtorjev, skladateljev (Ipavcev). Tak je tudi Alojzijeve (prvi) napev *Škerjanček*, ki je izšel skupaj s pesmimi bratov v *Pesmarici za kratek čas*. Pesmi je pisal v zgodnjeromantičnem slogu, kar še posebej velja za njegove tehnično zahtevne klavirske skladbe. Njegovi najbolj znani klavirski skladbi sta *Fantazija v obliki poloneze* in *Žalna koračnica/Trauermarsch*. Romantični slog je bil v njegovem času aktualen v evropskem prostoru. Žal pa je svoje samospelne komponiral na nemške in ne na slovenske pesmi. Svoje domoljubje je vendarle izkazal z naslovom *valčka Heimaths-Kläge/Zvoki domovine*. Prav tako se je pod svoja dela podpisoval s slovenskim priimkom Ipavec, medtem ko na Dunaju natisnjene skladbe tega avtorja predstavljajo s priimkom Ipavitz.

Trije bratje Ipavci – Alojz (1815–1849), Benjamin (1829–1908), Gustav (1831–1908) in Gustavov sin Josip⁶ (1873–1921) – iz Šentjurja (Sv. Jurija, Št. Jurija), starodavnega trga v okolici Celja, komaj slab ducat kilometrov oddaljenega od knežjega mesta, predstavljajo izreden pojav v slovenski glasbeni kulturi. Nekaj podobnega kot so, seveda če smemo primerjati majhno z večjim, velikim: Brixiji⁷ in Bende⁸ v Češki, Scarlattiji⁹ v italijanski, Couperini¹⁰ v francoski, Bachi¹¹ v nemški in Firšti¹² v slovensko-celjski kulturi in še posebej glasbi. Tudi Ipavci so bili kot njihovi predniki in vzorniki rod, ki mu je bila glasba tako rekoč v krvi, v zibel položena. Z njo so se ukvarjali moški in celo ženski člani rodbine,¹³ a skladatelji so

5 Tudi Lojze Ipavic.

6 Jožef Karl; tudi Pepi, Pepo.

7 (Oče) Šimon B. (1693–1735) in sinova: Georg B. (1722–1795) in Fratišek Xavier B. (1732–1771).

8 František (Franz) B. (1709–1786) in Jirži (Georg) Antonin B. (1722–1795).

9 Npr. (oče) Alessandro S. (1660–1725), sin in njegov učenec Domenico S. (1685–1757) idr.

10 Npr. François C. (1668–1733) idr.

11 (Oče) Johann Sebastian B. (1685–1750) in njegovi sinovi: Wilhelm Friedmann B. (1710–1784), Johann Christoph Friedrich B. (1732–1795), Johann Christian B. (1735–1782) idr.

12 (Oče) Nenad F. (roj. 1964) in sinovi: Miha (roj. 1992), Leon (roj. 1994) in Peter (roj. 1998).

13 Nečakinje Benjamina in Gustava I. ter Josipove sestrične, tudi hčerke Alojzove, Benjaminove in Gustavove sestre: Fani, Amalija in Marija, hčerke Ivanke (Ivanje, Ženetke) Ipavec, poročene Čampa (Alojz Čampa je bil dvorni svetnik), so skupaj z Marianne Gallowitsch, ki jo je nasledila Frieda Perner, sestavile Prvi avstrijski

bili med njimi le štirje: bratje Alojz, Benjamin in Gustav ter Gustavov sin Josip Ipavec (glasbenik, skladatelj in zdravnik). Njihova posebnost je bila še v tem, da poklicno sploh niso bili glasbeniki, temveč zdravniki. Glasba pa jim je bila le srčna potreba in radost. Z njo so stregli svojemu ustvarjalnemu daru in talentu, nekateri od njih, kot npr. Benjamin in Gustav, pa tudi stvari slovenske narodne skupnosti. Strica Alojz in Benjamin in oče Gustav pa vendarle veljajo za osrednje osebnosti slovenske glasbene romantike. Doktor Josip I., zadnji skladateljsko dejavni član tega rodu, je bil sprva avstrijski vojaški zdravnik; najprej na Dunaju in nato v Zagrebu. Potem pa je po očetu Gustavu I. prevzel zdravniško prakso v domačem Šentjurju. Njegova hiša v Šentjurju je večkrat gostila imenitne (glasbene) goste, kot so bili skladatelji Johannes Brahms, Wilhelm Kienzl, Oskar Nedbal idr. Danes zaščitena hiša Ipavčevih v Šentjurju pa je kulturni spomenik. V letih, ko bi od Josipa lahko pričakovali višek ustvarjalnosti, vse od ok. 1911, ni več posegal v sočasno slovensko glasbeno dogajanje. Tudi vojaško je bil (1914) na začetku (prve svetovne) vojne mobiliziran in naporen v taborišče Wagnerja, kamor so bili preseljeni ljudje iz frontnih con. Tam je občasno sodeloval na koncertih, ki so jih prirejali za begunce. V tem okviru je leta 1917 nastopil še zadnjič. Potem pa je bil zaradi nesposobnosti za nadaljnjo vojaško medicinsko službo odpuščen iz armade in spoznan za nesposobnega – dokler ga leta 1917 niso zaradi umobolnosti odpustili iz armade. Njegovo zdravje je bilo torej načeto že takrat in bolezen mu je naposled onemogočila poklicno zdravniško ter ljubiteljsko glasbeno delo. Maja 1919 ga je sodišče v Celju zaradi umobolnosti razglasilo za opravilno nesposobnega. Od tedaj se je njegovo stanje le še slabšalo in tako je bolezen še ne 48-letnemu izkopal grob. L. 1920 so ga sorodniki še zadnjič poslali k dunajskim zdravnikom, vendar mu tudi ti niso mogli več pomagati. Tegoba, ki je pogubila že njegovega rojaka Huga Wolfa (1860–1903), tudi njemu ni prizanesla. Po dolgi in mučni bolezni je omagal na Prešernov dan, 8. februarja 1921.

damski (pevski) kvartet/Erstes österreichisches Damenquartett, ki je v 80. letih 19. stoletja koncertiral in slovel po vsej Evropi. Enega prvih javnih nastopov je kvartet pripravil v veliki dvorani dunajskega glasbenega društva Wiener Musikverein in doživel izjemen uspeh. V letih 1880–1887 je kvartet nastopal po številnih mestih Habsburške monarhije, po Nemčiji, Franciji, Belgiji, na Nizozemskem in v Rusiji. Posebnega uspeha je bila med slovenskimi deli deležna skladba *Oblaček*, ki jo je na besedilo Antona Aškercera priredil Gustav Ipavec in jo je kvartet mdr. zapel tudi ruskemu carju Aleksandru III. Mdr. so bile F(r)an(č)i(ška), Amalija in Marija Čampa premierne izvajalke za pesmi Johannesa Brahmsa.

Skladateljevo življenje in šolanje

Zdravnik in glasbenik Josip (Jožef, Karel) Ipavec (Ipavitz, Ipawitz, Ipavic) je bil rojen 21. dec. 1873 v Šentjurju (Št. Juriju pri Celju) ob Južni železnici Dunaj–Trst. Bil je sedmi od desetih otrok Gustava I. v zakonu s Karolino I. (roj. Amon), sicer pa tudi Benjaminov nečak, ki pa je rasel že v drugem času in drugačnem duhu. Zanj narodnostni vidiki niso bili več odločilni, toliko bolj pa so ga zaposlovali čisto umetniškoizpovedni izzivi. V očetovi hiši se je veliko muziciralo. Razen očeta sta obe Josipovi sestri, Minka in Karolina, vsak večer igrali klavir. Zgodaj je igral gosli tudi Josip. Učil ga je tamkajšnji učitelj F. Vučnik. Študij medicine je dokončal v Gradcu in bil leta 1904 promoviran za doktorja medicine. Kot zdravnik je stopil v avstrijsko armado in najprej služboval na Dunaju in v Zagrebu. Leta 1907 je prevzel zdravniško prakso kot distriktni¹⁴ zdravnik v domačem kraju in s tem nasledil svojega očeta Gustava. Josip se je v Gradcu 30. novembra 1907 poročil z Albertino Novoszad.

Leta 1900 je Josip, Gustavov sin, napisal svoje prvo glasbeno gledališko delo, baletno pantomimo *Možiček*, ki velja za prvo tovrstno delo slovenskega avtorja, deset let kasneje pa še opero *Princesa Vrtoglavka*. Josip je, tako kot je bilo pri Ipavčevih, ki so živeli v meščanskem slogu, v navadi, že zgodaj sedel za klavir in vzel v roke violino. Oče – šentjurski zdravnik in župan, cesarski svetnik in ugleden veljak v tedanjem slovenskem življenju – Gustav Ipavec je svoje otroke po nižji šoli v Šentjurju pošiljal v samostanske izobraževalne ustanove, kjer so poleg »spodobnih« znanj dobili tudi dobre glasbene osnove. Josip je (nižjo) gimnazijo oziroma prvi dve leti obiskoval pri benediktincih v Št. Lambertu/St. (Sankt) Lambertu/Lambrechtu na gornjem Štajerskem, drugi dve leti pa v Št. Pavlu/St. Paulu (Šentpavlu) na vzhodnem Koroškem. Že v prvem samostanu je bil šentjurski deček deležen poglobljene glasbene izobrazbe. Njegov učitelj glasbe Karl Grütz je bil dober organist, pri pouku pa se je naslanjal na cecilijanizem, ki je bil mdr. takrat obvezen. Peli so največ koral, cecilijanske pesmi pa tudi večja dela G. P. da Palestrine in drugih renesančnih ter baročnih mojstrov. Kot deček je Josip menda pel kot kak »Sängerkanbe/pojoči deček,« se učil orgljanja in se ob tem poskusil tudi v komponiranju violinskih duov. V šentpavelski gimnaziji pa se je že izkazal za odličnega v branju *a (prima) vista*/na (prvi) pogled¹⁵ in začel orglati pri nedeljskih mašah. Svoje talente je nato razvijal tudi v (višji) gimnazi-

14 Območni, okoliški, upravni, okrožni.

15 Izvajanje brez priprave, na prvi pogled, z lista.

ji v Celju (1889–1893), kjer je letu 1893 maturiral. V Celju je na glasbenem področju takrat še vedno prevladovala nemška stran, saj je tamkajšnje celjsko glasbeno društvo Cillier Musikverein svoje delo posebej uspešno zastavilo že leta 1878 z društveno kapelo z glasbeno šolo. Kako je ta šola vplivala na Josipa, ne vemo. Vemo pa to, da je tudi v Celju od 6. razreda gimnazije dalje ob nedeljah in praznikih orglal v tamkajšnji župnijski cerkvi pri šolskih, dijaških mašah. V gimnaziji se je tudi spoprijateljil s poznejšim basbaritonistom Feryjem Leonom Lulekom in estedom, amaterskim pesnikom ter glasbenim poznavalcem Otmarjem Hoislom. Tam in takrat je že zložil tudi prve samospeve, priložnostne zборе, skladbe za violino s spremljavo in celo že obsežnejša vokalno inštrumentalna dela (*Ave Maria* za tenorski solo, moški zbor z baritonskim solom, flavto in godala).¹⁶ Prav tile Ipavčevi kompozicijski prvenci kažejo na zgodaj razviti skladateljski dar. Ker je bil bolj vešč nemškega kot pa slovenskega jezika, je precej teh svojih prvih samospevov napisal na izvirna nemška besedila, deloma pa tudi zato, ker je bil njihov prvi interpret ((dr.) Franz/ Fery Leon Lulek; 1875–1953) nemškega porekla. Josip je po celjski maturi odšel na Dunaj in eno leto kot prostovoljec služil cesarski armadi, deloma tudi pri znanem 47. spodnještajerskem pešpolku. Ali je bil že v tem času vpisan na dunajsko ali kakšno drugo medicinsko fakulteto, ni znano. Redno je začel študirati »šele« leta 1898, ko se je na univerzo v Gradcu vpisal v drugi semester.

Ustvarjalnost

Izobraževal se je zasebno v kompoziciji v Gradcu in na Dunaju. Komponiral je pretežno na nemška besedila in kot novoromantik zapustil vredna dela v več skladateljskih zvrsteh. Usoda J. Ipavca je bila v več pogledih podobna življenjski zgodbi strica Alojza I. Tudi on je bil nekaj časa vojaški zdravnik, kot ustvarjalec pa se je prav tako bolj uveljavil v velikem svetu kot v domovini. Cenili so ga mojstri, kot so A. Zemlinsky, Joseph Marx, Wilhelm Kienzl in Oskar Nedbal. Največ se izvaja njegova skladba četverospev, vokalni kvartet (moški zbor) *Imel sem ljubi dve* (na bes. Ludvika Černejca-L. Habetovega; sep. 1902). V zborovskih kompozicijah se kaže kot naslednik očeta Gustava in strica Benjamina. Nasploh so Josipove zborovske skladbe korenito preobrazile – intimizirale dotlej običajno in bolj

16 Rkp. GZ NUK (dLib); obstaja pa tudi varianta (?) za moški zbor in orgle (kot samo informacija in nedokazani podatek). Že kot gimnazijec je mdr. skupaj s sošolcem Franom Vidicem (kasnejšim filologom) sanjal o »veliki nacionalni operi«.

3

MOŽIČEK.

Predigra. J. Ipavic.

Piano. *Vivace.* *p* *f* *p*

L. Sch. 19.

J. Ipavec, *Možiček*, pantomima za klavir, L. Schwentner, Ljubljana, 1. str.

ali ne narodno spodbudno (slovensko) vokalno glasbo. Zlasti njegova zborna *Zimsko razpoloženje* (nem. bes.) in *Jutro* (slov. bes.) pa sta že usmerjena k drugačnim, docela liričnim vokalnim obzorjem, ker je bil pač Josip vokalista in lirik.

Pantomima *Možiček* (1900) je prvi slovenski balet. Ipavec ga je začel pisati kot gimnazijec, saj je že v študentskih letih ustvaril nekaj svojih naj-

boljših del. Kot častnik je nato na Dunaju dopolnil in poglobil kompozicijsko znanje z zasebnimi urami pri skladatelju in tedaj (prvem) dirigentu tamkajšnje *Ljudske opere/Volksooper* Alexandru Zemlinskem (1871–1942).¹⁷ Nesrečna kot človeška pa je bila tudi njegova umetniška usoda. Zato je mogoče v Gradcu bival že prej (od leta 1896 dalje), saj je bil od leta 1898 tudi dirigent graškega slovenskega akademskega društva Triglav, zbor in godalnega orkestra. Njegovo prvo skladbo so izvedli v Gradcu že dve leti prej. V tistem času se je pri dvornem svetniku dr. Antonu Torrglerju vneto glasbeno izpopolnjeval iz glasbene teorije. Kot avtor samospevov je bil graškemu občinstvu že dobro (po)znan in cenjen skladatelj. V štajerski prestolnici je dokončal svojo enodejansko baletno pantomimo *Možiček/Hampelmännchen* (naslovljena tudi *Pierrotov rojstni dan/Musik zu Pierrots Geburtstag*), ki jo je za klavirsko 2-ročno verzijo že naslednje leto (1901) izdal ljubljanski založnik Lavoslav Schwentner – s slovenskimi in nemškimi navodili za plesno koreografijo. Leta 1902 je nastala Josipova najpopularnejša domoljubna zborovska skladba, četverospjev za moško zasedbo, prekomponirana *Imel sem ljubi dve* (na bes. Luke Habetovega; obj. 1902 v *Novih akordih – NA*).¹⁸ Z njo je potrdil tudi svojo pripadnost slovenstvu. S še nekaterimi drugimi deli je torej sodeloval v znameniti slovenski glasbeni reviji *NA* (1901–14; urejal G. Krek). Leta 1904 je bil Josip promoviran za doktorja vsega zdravilstva, medicine. Nato se je kot zdravnik izpopolnjeval in služboval v vojaški bolnišnici na Dunaju (1904–05), kjer se je še naprej posvečal glasbenemu študiju: imel je učne ure pri priznanem pedagogu Alexandru Zemlinskem, nekdanjem učencu Roberta Fuchsa in Antona Brucknerja, ter pri učitelju kontrapunkta Arnoldu Schönbergu. S kakšnimi cilji je Josip izbral prav Zemlinskega, sicer ni znano, vendar najbrž zato, ker ga je najbolj zanimala inštrumentacija. Saj svojega romantičnega kompozicijskega sloga s pridihom pozne in že tudi nove romantike ni bistveno spremenil. Leta 1904 je začel iskati primeren libreto, da bi napisal dolgo zeleno opero. Navdušil se je nad komično satiro Marek pl. Berksove *Princesa Vrtoglavka/Princesse Tollkopf*. Čeprav je bilo besedilo

17 Profesor za kompozicijo na nemški glasbeni akademiji, nato v Berlinu in 1933–38 na Dunaju, od koder je emigriral v ZDA.

18 *NA* 2, zv. 3 (1902): 46. Pred tem, v 5. zv. 1. letn. (1902: 82–83), je bila objavljena prva tiskana Ipavčeva *Himna* za mešani zbor in orgle, kasneje (v istem letniku) pa še *Triglavska koračnica* za klavir – avtor jo je posvetil »Slavnemu akademskemu tehničnemu društvu 'Triglav' v Gradcu« (pravilno je v Gradcu; op. av) (v *NA* 1, zv. 6 (1902): 89), nazadnje pa še Ipavčeva solistična dvoročno klavirska skladba *Scherzo* – avtor jo je posvetil »Svojemi stricu drju Benj. Ipavcu« (v *NA* 4, zv. 6 (1905): 61); slednja je ostala tudi v rkp. (v Notni in pisni arhiv *NA* v GZ NUK).

primernejše za opereto, ga je Ipavec uglasbil kot komično opero v starem številčnem slogu. Dokončana je bila leta 1910: na zadnji strani partiture piše, da jo je dokončal 4. septembra 1910.

J. Ipavec je v Gradcu sodeloval v rodoljubnem pevskem društvu Triglav in s svojimi deli tudi v slovenski glasbeni reviji *NA* – tam objavljena *Imel sem ljubi dve* ni le njegova najpogosteje izvajana skladba, ampak tudi ena najbolj priljubljenih v zborovski literaturi slovenske romantike. Slovenstvu se je vendarle toliko odtujil, da je raje kot na slovenska komponiral na nemška besedila. Upal je, da bo tako kot skladatelj lažje uspel v mednarodnem svetu in s svojimi skladbami proslavil tudi slovenski narod. To pričakovaje se mu ni izpolnilo in tudi v slovensko glasbeno dogajanje svojega časa ni posegel tako močno, kot bi s svojo nadarjenostjo, z znanjem in naprednimi umetniškimi nazori lahko.

Ta, drugi del dunajskega obdobja se je za Josipa I. končal neslavno, saj je bil leta 1905 zaradi nekega incidenta kazensko premeščen v Zagreb (avgusta 1905), od koder se je že čez dve leti (spomladi 1907) zaradi očetove bolezni vrnil nazaj v domači kraj in prevzel družinsko zdravniško prakso. Tu je odprl ordinacijo oziroma prakso okrožnega zdravnika. V Šentjurju se je vključil tudi v društveno in politično življenje, vendar ne tako intenzivno kot oče Gustav in stric Benjamin. Pestile so ga denarne težave, saj je po očetovi smrti mdr. prevzel tudi njegove družinske dolgove. Zdravniška praksa pa ni bila več tako donosna, še manj pa njegov glasbeni opus. Zato so bila Ipavčeva zadnja leta v Šentjurju le še bedno životarjenje. Da bi svoje najobsežnejše delo, *Princesa Vrtočglavka*, spravil v življenje oziroma na oder, se je leta 1910 odpravil celo na Dunaj, vendar so mu tudi tam jasno in glasno povedali, da opera/opereta s tako šibkim libretom nima nikakršne možnosti.

Ipavec se je slogovno usmeril v novo romantiko in z njenimi značilnostmi začel ustvarjati ob vstopu v 20. stoletje. Zanimala so ga razna kompozicijska področja in na vseh je ustvaril kaj vrednega. V tem so najdragocenejši njegovi samospevi. Napisal jih je čez 40 (ok. 46), večino na stihe nemških pesnikov, med katerimi mu je bil posebno drag Chr. J. Heinrich Heine (1797–1856), nemški pesnik, pisatelj in literarni kritik. Pretežno so to nežno ubrane lirske pesmi temnih razpoloženjskih barv, nekaj pa je med njimi pravih balad.¹⁹ Močno prevladujejo samospevi za

19 To je srednje dolga lirsko-epska pesnitev, ki po navadi obravnava kak nenavaden dogodek in je zapisana v vezani besedi, poeziji. Ima notranjo zgradbo v obliki dramskega trikotnika. Praviloma so balade dramatično napete, postopno ustvar-



Hči H. Weidta Lucija v reprezentativni meščanski upodobitvi in v naslovni vlogi Fidelia, 1909 (Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Porträtsammlung Manskopf, <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/manskopf/nav/index/all>)

bariton, saj jih je Ipavec pisal za gimnazijskega sošolca in prijatelja/baritonista Franza (Feryja) Leona Luleka (1875–1953), ki jih je pozneje kot odličen pevec izvajal na svojih koncertih po zahodni Evropi: na Dunaju, v Pragi, Berlinu, Hamburgu, Londonu in Parizu ter Ameriki (1910 →). Dva med bivanjem na Dunaju za ženski glas komponirana samospeva pa je pela nekoč znana operna pevka, sopranistka Lucie Weidt (1876–1940).²⁰

jajo temačno ozračje, ki napoveduje nesrečen konec. Pomembno vlogo v njih igra dvogovor. V njih neredko nastopajo nadnaravne sile.

V srednjem veku je bila balada v Franciji in Italiji ljudska plesna pesem. Te vrste balad pa poznajo vsa ljudstva. Do danes se je ohranilo največ srednjeveških balad. Te zajemajo snov ljudskih bajk in pripovedk. Ljudske balade delimo na več podvrst: ženska, novelistična idr.

20 Kot otrok je nekaj časa (ok. tri leta) živel v Celju kot hči komaj kaj znanega nemškega skladatelja, dirigenta, zborovodje in pedagoga Heinricha Weidta (1824–1901), v letih 1887–1890 še ne tri leta delujočega v Celju.

L. Weidt (Sedlmair; roj. v Opavi na Češkem, umrla na Dunaju) je pela kot primadona v času direktorovanja Gustava Mahlerja v dunajski Dvorni operi in potem nare-

Na Slovenskem so te pesmi, zaradi nemških besedil in ker dolgo niso bile objavljene, širšemu glasbenemu občinstvu ostale skoraj neznane; dasi v nekaterih primerih sodijo med antologijske strani slovenske vokalne lirike in po umetniški vrednosti segajo daleč čez morebitne ozke slovenske okvire.

Možiček in Princesa Vrtoglavka

Z novoromantično baletno pantomimo, enodejanko *Možiček* pa je nedvoumno uspel. Ta skladba, ki jo je ustvaril leta 1900 (v tisku je izšla leto dni kasneje, leta 1901, z naslovom *Možiček*, nemška izdaja pa je imela podnaslov *Pierrots Geburtstag/Pierrotov rojstni dan*; Ljubljana: Lavoslav Schwentner²¹). V času študija medicine v Gradcu je prvo slovensko delo, pisano v koreografski namen, prvi slovenski balet in predstavlja začetek slovenske baletne glasbe. Konec koncev prav *Možiček* že na ustvarjalnem začetku predstavlja največji skladateljev uspeh. Njegovo dejanje, zgrajeno z liki *commedie dell'arte*,²² je umetniško šibko, toda avtor ga je odel v svežo in barvito glasbo. Njen izraz obsega široko lestvico razpoloženj, od nežne lirike do groteskne dramatičnosti. Baletno pantomimo²³ so svojčas veliko uprizarjali na ljubiteljskih in poklicnih odrih tudi zunaj

dila svetovno kariero – Dunaj (1903–26), Milano, München (1908–10), New York (1910–11) –, tudi z vlogami v Wagnerjevih operah.

21 Mdr. je H. Weidt z nemškim naslovom v Celju komponiral v ciklusu šestih klavirskih skladb *Die Bergkraxler von Cilli/Plezalec iz Celja*, op. 144 (1888), posv. C. Adolfu Lutzu (F. Križnar, »Janko Barle (1869.–1941.) – Život, rad i uspjesi. Uz 150. godišnjicu rođenja,« *Sv. Cecilija* 84, št. 3–4 (2019): 12–14).

V *Ljubljanskem zvonu* 21, št. 2 (1901): 141 jo je pospremil in recenziral dr. Gojmir Krek. Njegove besede so bile za (mladega) skladatelja – J. Ipavec je imel komaj 28 let – več kot spodbudne. Četudi je našel in zapisal marsikatero napako, slabost, je vendarle njegova (do)končna ocena (str. 142):

»Harmonizacija je moderna, vendar pravilna (izvzemši par predrznih odprtih kvint in oktav). Tupatam se nahajajo celo rafinirano izmišljene harmonične finese. Svarili bi Ipavca pred zastarelimi sekvencami v sekundi, kako se na primer ponavlja večkrat v predgri. Skladatelj in založnik sta lahko zadovoljna s tem delom, zlasti če občinstvo celo pokupi za (mladega) skladatelja, česar pri nas ni navajeno. – Torej le krepko naprej na tej poti, gospod Ipavic! Če ne bo mogla ali ne hotela za Vami iti dolgočasna črna vojska stare šole, pustite jo na strani, pokažite se junaka; mi mladi Vam pridemo na pomoč, kadar nas pokličete.«

22 Italijanska ljudska komedija, nastala v sredini 16. stoletja, improvizacijska komedija z značilnimi osebami in začrtanim potekom dogajanja, vendar improviziranimi dialogi, s smešnicami in z mimičnimi šalami. Imela je velik vpliv na razvoj francoske, nemške in angleške veseloigre.

23 Gledališka igra z gibi in mimiko brez besed.

Slovenije: v Gradcu, Olomucu, Trstu, Celju, Mariboru, Ljubljani in drugod. Slovensko deželno gledališče v Ljubljani takrat, na začetku 20. stoletja, še ni imelo baletnega ansambla. Zgodba o Pierrotu in Kolombini je zaokrožena znotraj italijanske tradicije, ki je od konca 19. stoletja navdihovala številne skladatelje opernih del in baletne glasbe.²⁴ Prav tako je Josip poznal baletе P. I. Čajkovskega in dela svojih vzornikov prirejal za manjše orkestrske zasedbe. Tako je Ipavčev *Možiček* nastal kot reminiscenca renesančnega časa pred večino drugih in podobnih ter mnogo slavnejših del, kot pa je le-ta.²⁵ Premiero je *Možiček* doživel leta 1901 v Gradcu v gostilni *Zum wilden Mann/Pri divjem možu*, priljubljenem shajališču slovenskega akademskega tehniškega društva Triglav, nato pa v našem Novem mestu, in sicer v njihovi Narodni čitalnici, v Ljubljani pa 14. aprila 1901. V tej obliki je bil nato še pred (prvo svetovno) vojno uspešno, večkrat tudi triumfalno izveden v Gradcu: 13. in 14. marca 1902 v manjši, t. i. salonski²⁶ ali francoski orkestraciji, ko je prodril celo v graško operno hišo,²⁷ pa še 16. januarja in 7. maja 1904; najprvo od teh v okviru Deutsche Kunstfreunde/Nemškega društva prijateljev umetnosti, tudi v Mestnem gledališču, in 17. januarja 1904 v trgovski hiši Kazini državnih uradnikov/Kaufmannhaus. Nedokazano naj bi bil *Možiček* (1904–05) izveden na Dunaju (?), v Gradcu pa ga je Josip mdr. 1906 tudi sam dirigiral

24 Od R. Leoncavalla, P. Mascagnija, A. Schönberga, F. Busonija do I. Stravinskega, in sicer kot protiutež Wagnerjevi mitološki poetiki.

25 Morda po vzgibu klavirske suite *Carneval mignon* kozmopolitskega skladatelja, pianista in dirigenta ruskega porekla Eduarda Schütta (1853–1933) z liki francoskega teatra dell' arte, ki se je mdr. našla v družinski notni zapuščini Ipavca.

26 Ena od oblik, vrst zabavnoglasbenih ansamblov z zelo raznovrstnimi zasedbami za izvedbo vseh glasbe in pretežno namenjena višjim slojem. Njeno središče so bili v 19. stoletju saloni v Parizu, Londonu in na Dunaju. Koncem 19. stoletja (po letu 1870) pa je doživela komercializacijo in trivializacijo, tj. plehkost ali/in nizkotnost.

Ipavčeva orkestracija *Možička* ima v zasedbi francoskega ali salonskega orkestra naslednje inštrumente: 1. in 2. violina, viola, violončelo, kontrabas (= godalni kvintet), klavir, harmonij in tolkala (v GZ NUK in inf. Henrik Neubauer).

27 Nova gledališka palača v štajerski metropoli se je ponašala s kar 2.000 sedeži. Dobrodelni prireditvi graških aristokratov pod pokroviteljstvom člana gosposke zbornice grofa Kottulinskega in cesarskega namestnika Claryjam, ki je bil malo prej tudi predsednik dunajske vlade, sta odlično promovirali prvi slovenski balet. Grofica Kielmansegg, katere soprog je bil nekaj let nazaj prav tako šef Franc Jožefove vlade, se je potem trudila, da bi *Možička* videli in slišali tudi na Dunaju, vendar je bila – predvsem zaradi posledic čudaškega sabljaškega dvoboja s kneginjo Pauline Metternich – za tak podvig premalo vplivna.

in 12.–13. maja 1906 še v Celovcu (*Mestno gledališče*).²⁸ Tri dni pred koncem tistega leta 1906 (29. decembra) so *Možička* izvedli še v graški Kazini državnih uradnikov, nato pa še v češko moravškem Olomoucu (2. ali/in 12. decembra (?) 1908). Potem je *Možiček* triumfiral še v tržaškem Narodnem domu (7. decembra 1910), 4. februarja 1912 v Dramatičnem društvu v Celju,²⁹ in Mariboru 5. maja 1912. Vse te izvedbe so bile amaterske. V Deželnem gledališču v Ljubljani je bila premiera tega baleta 3. oktobra 1912, tokrat sploh prvič na poklicnem plesnem odru. Prav s to skladbo je Ipavec še najbolj zaslovel, celo med Nemci kot »slovenski Mozart«.³⁰ Njena nemška verzija natisa je bila podnaslovljena *Pierrots Geburtstag/Pierrotov rojstni dan*, prinesla pa je Ipavcu tudi mnogo ženskih oboževalk. Všečna, razpoložensko barvita in zabavna glasba je kljub klišejski zgodbi prepričala občinstvo in *Možičku* – posebno po skladateljevi inštrumentaciji za salonski (francoski) orkester – omogočila uspešno nadaljnjo pot. Leta 1909 je o njej pisal tudi Josipov biograf J. Barlé v »Ipavci: prilog k zgodovini slovenske pesmi«.³¹ Pozneje pa so jo razni avtorji prirejali po glasbeni in vsebinsko-dramaturški strani – po vsebinski koreograf Peter Golovin,³² po glasbeni pa Viktor Parma,³³ Filip Bernard³⁴ in Kruno Cipci.³⁵ Slednji je prispeval tudi dandanašnja sodobno inštrumentacijo tega Ipavčevega dela. *Možiček* je v celoti zaživel šele po leta 1924 z bogatejšo orkestracijo in s prenovo V. Parme za ljubljansko Opero. Takrat je bilo namreč delo prvič izvedeno v profesionalni koreografsko-plesni obliki, saj so ga dotlej

28 Že l. 1911 se ga je z več kot naklonjeno napovedjo lotil naš predvojni (glasbeni) ideolog Gojmir Krek (»Glasba,« NA 10, št. 1 (1911): 11) in poročal o »pantomimi dr. Josipa Ipavica 'Možiček'«.

29 »Pantomimo 'Možiček' drja. Josipa Ipavca je igralo 'Dramatično društvo' v Celju dne 4. februarja t. l. [tj. 1912] z velikim uspehom. Glasbeni del predstave je vodil skladatelj sam« (brez podpisa, verjetno strokovno uredništvo ali kar urednik dr. Gojmir Krek kar sam; »Glasba,« NA 11, št. 1–2 (1912): 8).

30 W. A. Mozart (1756–1791), četudi ju je ločilo več kot stoletje. Ali to pomeni, da je bila slovenska glasba tistega časa in prostora spet enkrat v zaostanku s preostalim (evropskim) prostorom, kar ne bi bilo ne prvič in ne zadnjič? Poleg tega pa je bila tudi glasba na Slovenskem v času Avstro-Ogrske (= dvojne monarhije; 1867–1918) del tega skupnega in enotnega državnega, ne pa nacionalnega, narodnostnega prostora; seveda prvenstveno v nemškem jeziku in kar je zagotovo le opomba za umetno (= umetniško) in ne za ljudsko glasbo.

31 *Dom in svet* 22, št. 1 (1909): 124.

32 Peter Gresserov (vzd. Golovin; 1894–1981), baletnik, koreograf in režiser ruskega rodu.

33 (1858–1924), skladatelj in dirigent.

34 (1896–1984), glasbenik in dirigent.

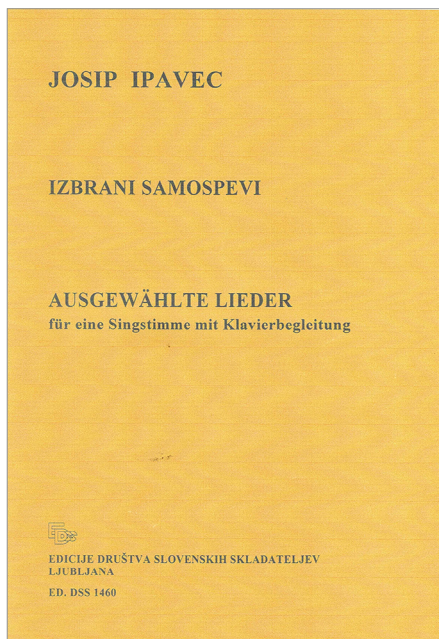
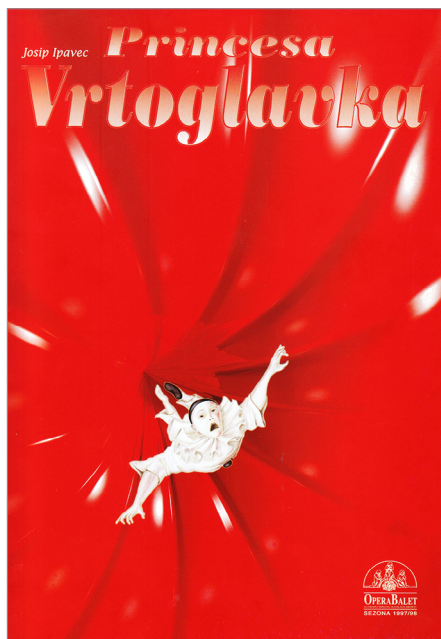
35 (1930–2002), dirigent in skladatelj.

pripravljali kar režiserji in ne koreografi, odplesali pa celo dramski igralci, neprofesionalni baletni plesalci. Odtlej je bilo delo večkrat ponovljeno, največkrat v Parmovi priredbi, vedno pa kot slovenski balet. Del uspeha te glasbe, skladbe je najti tudi v tem, da jo je moč uprizoriti povsod: v gostilni in na najjemenitnejšem odru. Skladba velja za najuspešnejšo delo J. Ipavca, prav tako pa so jo pozitivno ocenili že po natisu klavirske verzije tudi kritiki: delo naj bi bilo »vredno 'moderne' inštrumentacije in izvedbe na slovenskem odru z epohalnim pomenom« (G. Krek). J. Ipavec je bil označen za up slovenske glasbe, ki obeta in na katerega se resno računa. Ipavčeva baletna pantomima je s svojo razpoloženjsko in akordično bogato motiviko ter z realističnim in slikovitim odrskim dogajanjem preseгла tradicijo romantičnega 19. stoletja. Skladateljska struktura ni novatorska, vendar muzikalno dovolj bogata, da je z liričnimi, s humornimi, celo pikantnimi in z groteskno dramatičnimi razpoloženji upravičila umestitev med dela »moderne« dobe, kot lahko razumemo citirano Krekovo oceno in mnenje pisca Juliusa Schucha v graškem *Tagblattu*.³⁶ To je obenem potrdilo vrednost baletne glasbe in v napetih časih slovensko-nemških odnosov izpostavilo skladatelja slovenskega rodu. *Možiček* je nedvomno dosegel svoj največji uspeh v celotnem Ipavčevem ustvarjenem opusu. Na naših poklicnih in ljubiteljskih odrih je ostal redno prisoten; nazadnje (leta 2012) tudi v »Ipavčevem« Šentjurju.³⁷

Zvočno učinkoviti predigri sledijo (naslednje) slike: *Pierrette in Colombine* (Allegretto scherzando), *Colombine* (Allegretto scherzando), *Colombine in Harlekin* (Allegro moderato-Allegretto commodo-Maestoso), *Colombine in Pierrott*, pozneje *Harlekin* (Allegro-Adagio-Allegretto commodo), *Colombine*, *Harlekin in Pierrott*, pozneje še *Pierrette* (Allegro-Andante sostenuto-Allegro), *Mlada dekleta* (Tempo di marcia-Andante con moto-Tempo di marcia-Andantino-Allegro molto-Allegretto commodo-Tempo di marcia-Andante sostenuto maestoso-Presto), *Ples deklet* (Andante con moto). S temi pisano spreminjajočimi se tempi je želel skladatelj izraziti snovne in izrazne nianse. Njegova izrazna lestvica je v tem zelo raztegljiva in vsebuje odtenke vse od nežne lirike tja do skoraj groteskne dramatike. Harmonsko je glasba *Možička* duhovita, marsikje kar pikantna, slogovno vsaj precej novoromantična, če že ne povsem novo-

36 »Theater und Kunst/Ausstellung der Kunstfreude, Heimische Musik,« *Grazer Tagblatt*, 11, št. 48 (1901): 8.

37 Saj je Ipavčev *Možiček* očitno navdihoval številne izvajalce; doslej je delo dočakalo že 32 različnih izvedb. V H. Neubauer, *Baleti slovenskih skladateljev: od Možička do Baletnega Fausta*. (Ljubljana: samozaložba, 2018), 26.



J. Ipavec – I. Grdina, *Princesa vrtočlavka*, naslovnica gledališkega lista s premiere v Operi in baletu SNG Maribor, 29. 11. 1997.
Naslovnica; Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1998.

romantična ter tu in tam (posebno v 3. sliki) že impresionistično obarvana. Nanj, torej na J. Ipavca in na njegovo baletno pantomimo *Možiček*, sta vplivala R. Strauss in G. Mahler. Obadva pa sta od nemških skladateljev najbolj sledila Debussyjevemu impresionizmu in potem sama vplivala naprej, tudi na slovenske skladatelje v začetku novega stoletja. Po baletu, pantomimi *Možiček* je Ipavec še vedno prisegal na glasbeno gledališče. V njem je videl vrhunec vse (glasbene) umetnosti. Pri tem pa je vseskozi hodil samosvoja pota in na teh niti slučajno ni sledil idejam slovitega R. Wagnerja. V tem pa je želel združiti tradicijo in inovacijo.

Zatorej se je z nadaljnjim skladateljskim delom in opero/opereto *Princeso vrtočlavko* (1905–10) izognil tudi rigidnemu predalčkanju. Ta je bila v celoti prvič izvedena »še« 29. nov. 1997 v Mariboru z novim libretom Igorja Grdine.³⁸ Saj je v Ipavcu gledališka glasba tlela že dolgo, vse od gimnazijskih let sem. Kasneje kot graški študent pa se še ni čutil spo-

38 Opera in balet SNG Maribor: prevajalec in prireditelj (novega) besedila, libreta dr. Igor Grdina (roj. 1965), dramaturg Pavel Mihelčič, dirigent Simon Robinson, režiser Jan Zakonjšek, solisti, zbor in orkester Opere in baleta SNG Maribor.

sobnega za večji operni zamah. Zato je avtor veliko truda žrtvoval operi (nekateri preučevalci jo imenujejo opereta)³⁹ *Princesa Vrtoglavka/Prinzess Tollkopf* (1905–1910) in si od nje dosti obetal. Vendar je zaradi slabega libreta (v nemščini) sicer priznane avtorice romanov, etnografskih študij in odrskih del, pri Šentjurju živeče Mare Čop pl. (von) Berks⁴⁰ ostala dolgo časa neizvedena. Njen libreto je nastal po komediji M. Berks *Die Überbildeten/Prevzgojenci*. Slednja je za skladatelja svojega libreta sama izbrala prav J. Ipavca, ki ga je poznala kot uspešnega avtorja baletne pantomime *Možiček*. Po vsebini je libretistka sledila satiri na dekadenco,⁴¹ po obliki pa si je avtorica libreta zamislila opereto dunajskega tipa. S povsem neposrečeno parodijo na dekadentno ekscentričnost, ki naj bi posebej imela *fin de siècle/konec stoletja*⁴² in *la belle époque/lepo dobo*⁴³ ter prikazala svet iluzij in z neprimerno glasbeno obliko, je pisateljica kljub jasni viziji in drugačni nameri zmanjšala in banalizirala aktualnost besedila. Nastal je dramaturško nepovezan in v likih ne dovolj uravnoteženi libreto, kar so Ipavcu kasneje večkrat očitali. Odločil se je za drugačno odrsko obliko, za komično *opero* v starem številčnem slogu, v katerem naj bi *recitativo secco*⁴⁴ zamenjali dialogi, lahkotnost opernega orkestra pa resna vloga orkestra moderne dobe, najbrž pod vplivom študija pri Zemlinskem. Avtor se je uglasbitve lotil z veliko vnemo. Do septembra 1910 je uglasbil pisateljicine verze. Med morebitne vplive pa lahko štejemo še kaj.⁴⁵ Pri tem ne gre zanemariti, da je Ipavčeva glasba tudi dunajsko operetna, čeprav za-

39 Sam jo je imenoval »Komische Spieloper«.

40 Svojčas znana avstrijska pisateljica Marie von Berks (psev. Mara Čop Marlet; 1858–1910), ki je imela na Dunaju nekaj časa literarni salon, potem pa se je preselila na grad Blagovna pri Šentjurju (Celje).

41 Kakršno opisujeta roman *À rebours* Jorisa Karla Huysmansa (1848–1907) in *Skušnjava sv. Antona* Gustava Flauberta (1811–1880).

42 Oznaka za dekadenco v zahodnoevropski literaturi in umetnosti ob koncu 19. stoletja.

43 Obdobje s konca 19. in začetka 20. stoletja, ko se je v umetnosti razvilo načelo larpurlartizma (tj. »umetnosti zaradi umetnosti«, umetnosti, ki je sama sebi namen), ki je zanikalo družbeno pogojenost umetnosti.

44 Način petja, ki posnema ritem, poudarek in melodijo govora (kot današnji rep, repanje!), pri čemer ga spremljajo glasbila z akordi generalnega basa (čembalo, gamba), za razliko od *recitativa accompagnato*, kjer je petje spremljano z glasbeno polnejšo orkestrsko spremljavo.

45 Npr. Mascagnijevo *opero* *Maske/Le Maschere*, ki je v duhu modernizirane italijanske *opere buffa*, tj. »komične« operne, in *commedie dell'arte* zablestela leta 1901, in francoske *opere comique*, tj. opere z govornim dialogom oziroma z značilnimi dialogi po zgledu G. Bizeta in J. Masseneta, ki jih slednji preseže šele v operi *Manon*.

radi številnih nesrečnih zapletov in prezgodnje smrti ni dočkal uprizoritve svojega največjega dela, njegov opus pa je bil do 90. let 20. stoletja skorajda pozabljen.⁴⁶ V Ljubljani, kjer so delo sicer vzeli v repertoarni načrt, je gledališče zaradi strankarskih zdrah zaprlo vrata. Tik pred njimi pa je bila tudi (prva svetovna) vojna.⁴⁷ Je pa skladatelj, ki se je otepal vse večjih zdravstvenih in finančnih težav, v začetku leta 1914 v slovenski metropoli dočakal le koncert s tremi odlomki iz te svoje partiture. Stanko Premrl jih je zelo pohvalil, preostali kritiki z manj duha in srca pa so bili spričo te Ipavčeve glasbe zmedeni.

Ipavec si je še vedno prizadeval za krstno izvedbo svoje opere *Princesa Vrtoglavka*. Ves obupan se je obrnil tudi na libretista Riharda Batko (1868–1922), avstrijskega muzikologa in glasbenega kritika (saj je prav ta napisal predlogi, libreta za dve Savinovi operni deli, *Poslednja straža* (1904–06) in *Lepo Vido* (1909)), da bi besedilo popravil. Toda tudi on ga je blagohotno zavrnil. Podobno neuspešen je bil tudi pri dogovorih v Brnu, kjer se je zanj zavzel sam Leoš Janaček. To sodelovanje je prekinilo usodno streljanje na Gavrila Principa v Sarajevu (28. junija 1914) in s tem začetek (prve svetovne) vojne. Zato je prvo javno izvedbo *Princesa Vrtoglavka* doživela »šele« leta 1997 v Mariboru z besedilom, ki ga je po motivih izvirnega nemškega libreta v slovenščini napisal Igor Grdina. Ta predstava, ki je doživela devet ponovitev, se prav tako kot v izvirniku odlično prilega glasbeni muzi. Pariz na pragu novega veka (1900) zaživi v domiselni nezumetnični glasbi in v slikovitih prizorih, ki ponazarjajo raznolikost mišljenjskega sveta, pariško pa se prepleta z dunajskim: Ipavčeva glasba je svetovljanska in nič kaj »slovenska,« a zato za slovensko kulturno zgodovino nič manj vredna. Čeprav skladatelj v tem delu ne preseže pozno-romantičnih prvin, je njegova svetovljanska glasba tudi po skoraj devetih desetletjih (Maribor, 1997) po nastanku le doživela premierski uspeh.⁴⁸

46 Oživil ga je še le mednarodni simpozij, ki je potekal 2.–3. 4. 1998 v Ljubljani v ZRC SAZU.

47 To se je sicer zgodilo »šele« po koncu sezone 1912/13 in delovanje SNG Opera in balet je bilo za več let zaustavljeno in obnovljeno »šele« leta 1918. Tako je bila zaradi podobnih razmer premiera (prve) Savinove (= Risto Savin = Friderik Širca) opere *Poslednja straža* (1904–06) v Zagrebu, 19. 3. 1906, v Ljubljani pa »šele« 19. 12. 1907 (F. Križnar, »Savinova opera Poslednja straža: med Zagrebom in Ljubljano (1904–1907)«, *Zgodovina za vse* 20 št. 1 (2013): 51–60).

48 F. Križnar, »Z nekaj odličnimi prebliski: Princesa Vrtoglavka J. Ipavca na opernem odru, in to spet na mariborskem,« *Večer*, 1. december, 1997, 10.

Podobno še vedno navdušujejo številna dela tistega časa: od glasbenih preko literarnih do slikarskih⁴⁹ idr.

Njena, torej operna/operetna struktura je tudi novoromantična. Kaže očitne Wagnerjeve vplive, njena zvočnost je obsežna, inštrumentacija pa bleščeča. Dočim bi lahko za muzikalno celoto ugotovili, da je precej neuravnotežena.

Kompozicijsko Ipavec ni izrazito napredoval, a je zaupanje vanj in njegove samospeve odobral G. Krek. Navkljub vsemu temu Ipavec ne sodi med popularne skladatelje slovenskega in evropskega prostora ter časa 19. in 20. stoletja; pa tudi popolnoma pozabljen ni. Je pa zagotovo eden najmanj razumljenih. Njegov opus je bil deležen različnih, tudi skrajno omalovažujočih oznak in ocen. Te so se sčasoma izkazale za povsem neustrezne. Po začetku 20. stoletja ni imel več dosti stikov s slovensko glasbo. V njej ni bil več aktiven in njegov vpliv nanjo se je vedno bolj manjšal.

Vokalno-instrumentalne miniature – samospevi

Dragoceni del Ipavčevega opusa so samospevi oziroma te vokalno-instrumentalne miniaturne, tako značilne za romantično dobo. Pisal jih je predvsem na nemška besedila, v želji, da bi z njimi uspel v tujini. Samospevi nasploh predstavljajo glavnino njegovega ustvarjanja. Po mnenju Ipavčevega prijatelja, zobozdravnika, skladatelja in šahista Antona Schwaba (1868–1938) naj bi bilo v Ipavčevem opusu 46 samospevov,⁵⁰ le pet med njimi pa naj bi jih nastalo na slovenska besedila.⁵¹ Pri nas so komaj kaj znani. Zanje je skladatelj izbiral besedila, ki so najbolj ustrezala njegovi lirični naravi; zlasti takšna z elegično vsebino. Za Josipove samospeve so značilni tesna naslonitev na besedilo, duhovito napisan klavirski part, ritmična diferenciacija in dramatičnost kot liričnost izraza. Bil je eden redkih slovenskih skladateljev, ki so mu bila blizu tudi pesniška dela baladnega značaja. Mdr. se je odločal za stvaritve H. Heineja in je uglasbil

49 Npr. slovenski impresionisti, ki so razburkali ljubljansko kulturno sceno prav v letih Ipavčevega ustvarjanja *Princese Vrtoglavke*. Gre za eno od znamenitih razstav slovenskih impresionistov, tretjo po vrsti, ki je bila ob otvoritvi Jakopičevega (razstavnega) paviljona v Ljubljani, 1909.

50 Nekaj od teh je pogrešanih ali izgubljenih ali pa nepopolno ohranjenih.

51 O tem piše prvi Josipov biograf Janko Barle: »Ipavci: prilog k zgodovini slovenske pesmi,« *Dom in svet* 22, št. 1 (1909): 21–27; *Dom in svet* 22, št. 2 (1909): 63–70; *Dom in svet* 22, št. 3 (1909): 118–124.

kar osem njegovih pesmi. Heinejeve⁵² pesmi je izbral iz znamenite pesnikove *Knjige pesmi/Buch der Lieder* (1827) – iz *Liričnega intermezza/Lyrisches Intermezzo* ter iz *Vrnitve/Heimkehr* (1823). Obenem si je Josip občasno močno prizadeval, da bi tudi na slovenskih tleh, posebej v Ljubljani, izvajali tudi njegove samospeve. Vendar je bil šentjurski »slovenski Mozart«, kakor so ga imenovali v Gradcu, za domačo izvajalsko srenjo premalo zanimiv in tako tudi na tem področju neuspešen. Vsaj delno uteho je doživel leta 1912 ob ljubljanski uprizoritvi *Možička* ter ob Ipavčevem koncertu ljubljanske Glasbene matice leta 1914, posvečene trojici Ipavec, kjer so pod Josipovo taktirko in delno vodstvom Mateja Hubada na kar dveh (zaporednih) koncertih izvedli tri paradne dele *Princese Vrtočlavke*: predigro k 2. dejanju, arijo *Maud* in finale. Kot lahko beremo v NA: »[...] je zaradi melodičnega čara, modernosti in izvrstne inštrumentacije, pozornost vzbudila zlasti predigra [...]«.»⁵³

Besedila oziroma pesmi za samospeve je Ipavec izbral predvsem glede na njihovo vsebino in vzdušje. Manj je upošteval njihovo literarno vrednost. Veliko pesmi je zato uglašanih na pomladna občutja. Pa tudi

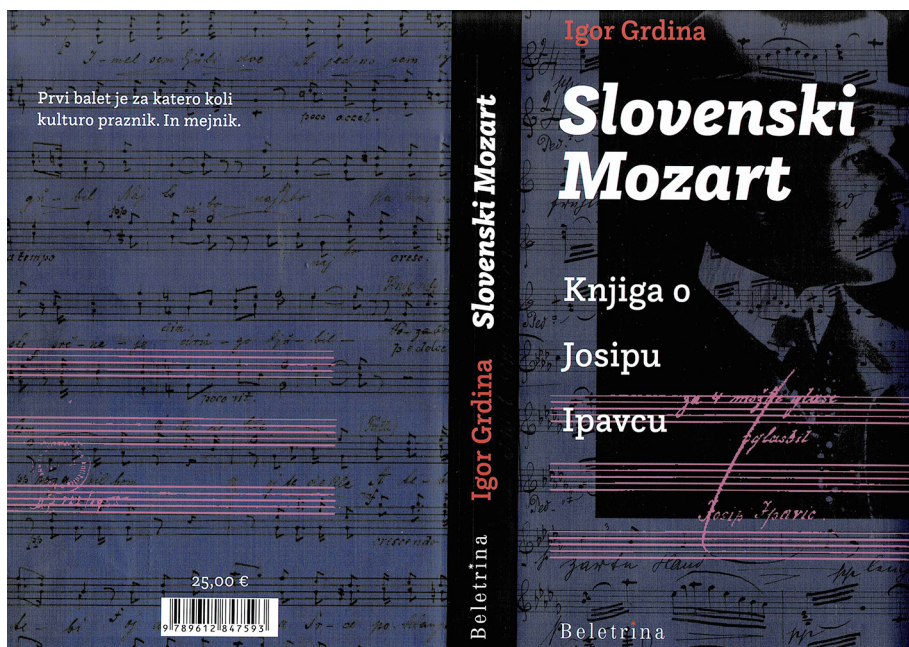
52 Heine ni igral nobenega inštrumenta in tudi na področju glasbene teorije je bil laik. Ker pa po njegovem razumevanju umetnosti ni bilo strogih meja med različnimi oblikami umetnosti, je kot novinar v *Augsburger Allgemeine Zeitung* vedno znova komentiral glasbene predstave in dela svojega časa; med njimi tudi take, katerih avtorji so bili mednarodnih razsežnosti, kot so Giacomo Meybeer, Franz Liszt, Robert Schumann in Richard Wagner. Tudi v njegovi liriki je opaziti zanimanje za glasbo, npr. v posmehljivi pesmi *Zur Teologie*. Kljub njegovemu pomanjkljivemu teoretičnemu znanju na področju glasbe je bilo za njegove sodobnike komponiste in interprete pomembno njegovo mnenje, najverjetneje, ker mu je kot liriku pripadala določena kompetenca pri glasbenih vprašanjih. A vendar ne bi bilo prav, če bi Heineja označili za glasbenega kritika. Zavedal se je svojih omejenih sposobnosti na tem področju in je redno pisal feljtone, v katerih se je temi določenega dela približal subjektivno in intuitivno. Različni komponisti so glasbeno obdelali Heinejeva dela, kar je velikega pomena. To se je prvič zgodilo leta 1825 z njegovo pesmijo *Gekommen ist der Maie*, ki jo je Carl Friedrich Curschmann predelal v pesem. Uglasbitev Heinejevih del je svoj vrhunec dosegla 30 let po pesnikovi smrti, leta 1884 – s skupaj 1.093 deli, ki jih je uglasbilo 538 različnih glasbenikov in skladateljev. Še nikoli do sedaj ni bilo v enem samem letu komponistom na voljo več del enega samega avtorja. Metznerjeva *Bibliografija* govori o 6.833 uglasbitvah Heinejevih del, med katerimi se pojavljajo številni znani skladatelji. Najbolj priljubljena Heinejeva uglasbitev v Nemčiji pa je *Lorelei* Friedricha von Schillerja. Heinejev pomen v glasbenem ustvarjanju se je ohranil do (prve svetovne) vojne. V času antisemitizma pa se je »Heine Boom« umiril in popolnoma zamrl v času nacionalsocializma v Nemčiji. Danes glasbeniki in komponisti ponovno upoštevajo njegova dela, med njimi tudi operni skladatelji, kot nazadnje Günter Bialas, čigar opera *Aus der Matrazengruft* je bila uprizorjena leta 1992.

53 P. Kozina, »Koncerti,« NA 13, zv. 1–4 (1914): 5–6.

Ipavčeve melodije so lirične, vendar inventivne in izvirne. Nenehne relacije besedil, ki tematizirajo ljubezen in smrt, mu niso tuje. Izrazno močan je tako v lirično-elegičnih kakor tudi v dramatičnih legah. Pesmi so v glavnem kratke, dvokitične, v izrazu otožne, celo polne žalostnega občutja in melanholije, ki je hkrati tudi blizu slovenski ljudski pesmi. Izbiral in izbral je pesmi s temo neizpolnjene ljubezni, hrepenenja in smrtne žalosti. Pri skladanju je izhajal iz romantične tradicije, pomembna se mu je zdela melodija, oblika je prekomponirana, pogoste so menjave tonalitete in ritma. V klavirski spremljavi kaže smisel za klavirsko igro, ki je učinkovita, včasih celo komplicirana. Tudi v tem se sliši in vidi, da je bil skladatelj J. Ipavec primarno in predvsem klavirsko (iz)šolani avtor, skladatelj. Svojih del ni datiral. V zapuščini se je sicer ohranil nepopoln in nenatančen kronološki seznam skladb.

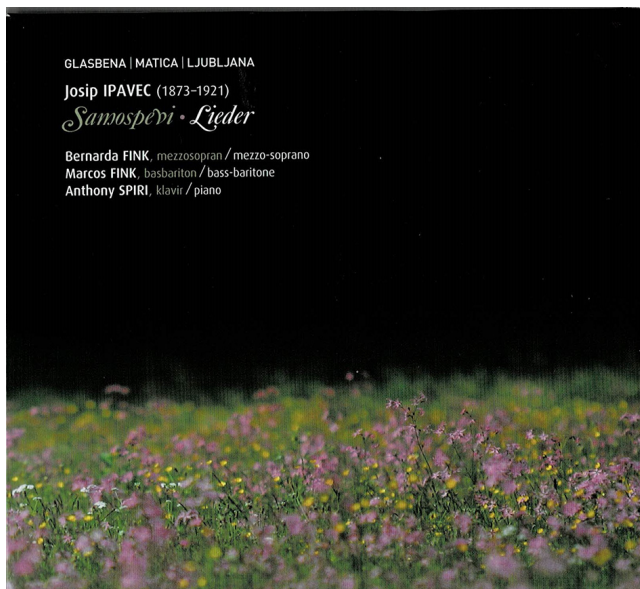
Umetniško najdragocenejši so njegovi samospevi: očitno je najstarejša med njimi nežna ljubezenska *Ich will meine Seele tauchen/Ce mogel vzdihne bi srca utopiti* (H. Heine), napisana še za F. Luleka, tu pa je tudi *Abschied im Herbst/Slovo v jeseni* (Anonymus), še izza celjskih gimnazijskih let. Za Ipavčevo promocijo na Dunaju (1893–1904) pa so tu še *Am Kreuzweg/Na križpotju* (H. Heine, ki ga je mdr. tudi inštrumentiral za spremljevalni komorni ansambel), *V noči* (Anonymus), *Ballade/Balada*, prav tako baladno občutena *Verriet mein blasses Angesicht/Mar ti ne priča lice blede* (H. Heine), *Wenn ich in deine Augen seh'/Ko tvoje mile zrem oči* (H. Heine), *Im Walde wandl' ich und weine/Po gozdu hodim in se jočem* (H. Heine), *Trije vojaki* (J. Freunfeld-Radinski),⁵⁴ *Zwei kleine Liebeslieder/Dve drobni ljubezenski pesmi* (H. Heine), *Nach Jahren/Čez leta* (A. Böttger), *Das Königskind/Kraljična* (H. Heine), *Die Woiewodentochter/Hči vojvode* (E. von Geibel), *Lied im Volkston/Pesem v ljudskem tonu* (E. Prinz zu Schönaich-Carolath), *Zingara/Ciganka* (Anonymus), *Frühlingsrast/Pomladni počitek* (H. W. Märten), *Frühlingslied/Pomladna pesem* (T. Storm), *Frühlingsnacht/Pomladna noč* (Niebauer), *Schlehenblüt und wilde Rose/Divja roža in bršljan* (J. Rodenberg), *Am Kirschengarten/V češnjevem vrtu* (Anonymus), *Pred durmi* (S. Jenko), *Hans und Grete/Janko in Metka* (L. Uhland), *In der Fremde/V tujini* (F. Vidic), *Wanders Nachtlied/Popotnikova nočna pesem* (J. W. v. Goethe); *Meine Tote/Moje dekle* (F. Fischbach), *Die Wallfahrt nach Kevlaar/Romanje*

54 Zanja J. Barle poroča, da je skladatelju dala pobudo po pesmi Nikolausa Lenaua narejena slika avstrijsko-madžarskega avtorja (barona) Jozsefa Koppaya (von Dreotma; 1859–1927). V Barle, »Ipavci,« *Dom in svet* (1909). Ta sodi med zadnje samospeve J. Ipavca, napisane v času službovanja v Zagrebu ali po vrnitvi domov v Šentjur (nekako do leta 1911), po čemer zaradi boleznih skladateljsko ni bil več dejaven.



Igor Grdina, *Slovenski Mozart*, Beletrina, 2021.

Naslovnica zgoščenke ljubljanske Glasbene matice iz l. 2009 z izključno Ipavčevimi samo- in dvospevi.



J. Ipavec - *Princesa vrtoglavka*

243

Allegro molto

80

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Ban. 1
Ban. 2
Hn. 1
Hn. 3
Hn. 2
Hn. 4
F Tpt. 1
F Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Timp.
S. D.
Perc.
Hp.
Maud
Herzog
S.
A.
T.
B.
Vin. I
Vin. II
Vla.
Vc.
Cb.

Zadnja, 243. str. partiture Ipavčeve opere *Princesa vrtoglavka* (notografija in prepis Domen Prezelj, 1910–2021).

v *Kevlaar* (H. Heine), *Naša zvezda* (S. Gregorčič) in *Im Frühling/V pomladi* (Anonymus). Med zadnje samospeve J. Ipavca sodita še balada *Ein Lied/Pesem* (H. Kolar)⁵⁵ in *Morgenwanderung/Jutranje potovanje* (R. Hoisel). Od tipično slovenskih pa so tu še samospevi *Lipi, Slavčku* idr.

Samospeve je skladateljeva vdova Albertina po moževi smrti želela izdati pri ljubljanski Glasbeni matici. Vendar so jih odklonili in za nekatere od njih se je izgubila vsaka sled. Šele prva (izbrana) zbirka⁵⁶ je že skoraj v dandanašnjem času prinesla 15 Ipavčevih samospevov. Ni ga pa spet v eni od naslednjih antologij (zgodnjega) slovenskega samospeva.⁵⁷ Tudi zato so pri nas te pesmi kljub občasnim izvedbam v izvorni nemščini ali/ in slovenskem prevodu na koncertnem odru, na radiu in v diskografiji ostale precej ob strani, čeprav se nekatere med njimi zagotovo uvrščajo na antologijske strani slovenske vokalne lirike. Po umetniški vrednosti segajo tudi čez slovenski okvir.

Zato lahko ugotovimo, da so – ne le J. Ipavec sam, pač pa skupaj z R. Savinom, A. Lajovicem in E. Adamičem – slovensko glasbo krepko usmerili v nove slogovne tokove in so torej že našli ter nadaljevali svoja (nova) ustvarjalna glasbena naprežanja na (starih) revolucionarnih osnovah.

Namesto zaključka

Zdravnik in skladatelj Josip Ipavec velja za eno tragičnih osebnosti v slovenski glasbi. Živel je v času, ki ga radi označujemo kot *fin de siècle* ali tudi *la belle époque*. Politično življenje v tistem času je imelo močna strankarska in svetovnonazorska obeležja. Tudi glasbena politika je imela močne nacionalne predznake in je bila tako tudi orientirana. Okoli leta 1910 pa

55 Zanj imamo dokaz, pričevanje skladateljevega sina, slikarja Jožeta (Josipa) Ipavca/Jožefa Karola Gustava Ipavica (1910–1998), da je bil očetu (Josipu) med vsemi samospevi najljubši. Ohranjen je tudi v orkestrirani (spremljevalni) verziji. Imel pa je J. Ipavec še enega sina (Teodorja, 1912–2009). Živeli so v Gustavovi in Josipovi hiši v Šentjurju, na Zgornjem trgu (danes Ul. skladatelj J. Ipavcev 28), nasproti mnogo »slavnejše« Ipavčeve hiše prav tam (Ul. skladatelj J. Ipavcev 30; ustna izjava Josipovega vnuka Božidarja Ipavica, zdajšnjega lastnika hiše G. in J. Ipavca v Šentjurju; Maribor, Gregorčičeva ul. 26; 12. 11. 2020).

56 D. Pokorn, ur., *Josip Ipavec: izbrani samospevi*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1460 (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1998).

57 M. Mihevc, ur., *Zgodnji slovenski samospevi = Early Slovenian Art Songs*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1777 (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2005). Tu so med drugimi samospevi A. T. Linharta, J. Flajšmana, A. Nedvěda, B. Ipavca (221), K. Maška, D. Jenka, A. Foersterja, F. Gerbiča, F. S. Vilharja, H. Volariča in J. Prochazke.



Leto 2021: leto Josipa Ipavca.

je še dodatno prišlo do občutnega premika v kompozicijskem mišljenju večine slovenskih ustvarjalcev. Glasbene nadarjenosti na domačih, slovenskih tleh ni nihče več tolmačil v idealizirani luči, da bi le-ta že sama po sebi zadostovala. Hkrati pa se je predramila še potreba po profesionalni, poklicni (glasbeni) izobrazbi ter širši razgledanosti. Tudi skladatelj J. Ipavec je dobro poznal glasbena dogajanja svojega časa in prostora. Zato ni čudno, da je računal na uveljavitev predvsem v tujini, ne pa med Slovenci. Tudi sicer mu (druge) prilike niso bile naklonjene. Pretresljivi

življenjski zgodbi je usoda dodala še izbruh (prve svetovne) vojne in nato razpad monarhije ter nastanek nove države. Zaradi hude bolezni (sifilisa), ki je imela za posledico progresivno paralizo, izgubo občutka za realnost in zmanjšane miselne sposobnosti, je umrl zmeden in osamljen. Tudi čas se je z njegovo glasbo kruto poigral. Sodobniki niso doumeli, da so dimenzije Josipove glasbe prerasle ozek krog domačijske glasbene kulture. Njegovo delo so imeli nekateri celo za »neuravnovešeno« in »emotivno neurejeno«. Zato je bil Ipavec dolgo časa skoraj neznan in podcenjevan skladatelj. Nasprotno pa njegove samospeve dandanes uvrščamo med najboljše strani antologije slovenske vokalne lirike iz časa *fin de siècle*. J. Ipavec je eden tistih glasbenih ustvarjalcev, ki so slovenski literarni moderni in slikarjem impresionistom enakovredno dopolnilo. Obenem je imel Josip v primerjavi s preostalimi člani svoje rodovine tudi večjo in temeljitejšo (glasbeno) izobrazbo; tako od svojega očeta Gustava kot tudi od strica Benjamina. Tudi zato je zlahka ustvaril in s tem zapustil nekatere klavirske skladbe, med zborovskimi pesmimi naj izpostavimo *Imel sem ljubi dve* in *Zimsko*, med samospevi na nemško poezijo pa so to *Abschied im Herbst/Slovo v jeseni*, *Am Kirschengarten/V češnjevem vrtu* in *Die Zingara/Ciganka*. Med cerkvenimi deli sta to *Ave Maria* ter vokalno instrumentalna *Himna*. Vrh njegovega opusa pa zagotovo predstavljata opera/opereta *Princesa Vrtočlavka* ter prvi slovenski balet (enodejanska pantomima) *Možiček*. Zlasti še njegovi samospevi sodijo med bisere slovenske vokalne lirike ob prelomu 19. v 20. stoletje. Mdr. je npr. uglasbil tudi (nemško) poezijo, ki sta jo pred njim že R. Schumann in R. Franz. Analiza le-teh pokaže, da je Ipavec tu izvirnejši v okvirih romantičnega pojmovanja glasbene govorice. Vse to kaže na mojstrsko pero, ki daleč presega običajni okvir tistega časa in prostora.

Dano mu je bilo praktično le eno desetletje komponiranja. Če skladatelj ne bi zbolel in če se ne bi leta 1914 začela prva svetovna vojna, ki je prekrizala marsikatero načrte, bi zagotovo dosegel še kakšno vrednostno točko več, kot pa jo že ima v okviru posebnega mesta v slovenski glasbeni zgodovini ali zgodovini glasbe na Slovenskem prav na začetku razvoja samospeva, od sredine predprejšnjega stoletja (od ok. 1850 in naprej).

3

Šentjur in okolica v časopisnih objavah v času rojstva Josipa Ipavca: poročanje slovenskih časopisov ob rojstvu Josipa Ipavca

Željko Oset

Muzej slovenske osamosvojitve, Ljubljana

V uvodniku *Slovenca*, političnega lista za slovenski narod, je v soboto, 20. decembra 1873, predstavljen rezultat ankete uredništva o spremembi pogostnosti izdajanja. Uredništvo je preverjalo interes, da bi namesto obstoječega izdajanja trikrat na teden bralce dnevno zalagalo s svojim listom. Predlog je sicer podprlo nekaj respondentov, vendar je bila večina proti. Nasprotniki so ocenjevali, da bralci »nimajo časa toliko brati«. ¹ V takratni dobi so brali vse, saj so hlepeli po vedenju, informacijah o dogajanju. To je pomenilo, da so bili naročeni ali so v čitalnici ali kavarni prebirali, poleg katoliškega *Slovenca*, še liberalni *Slovenski narod* in *Novice*, gospodarske, obrtniške in narodne. Liberalni časopis je imel podoben izdajateljski koncept kot idejnonazorska konkurenca, medtem ko so bile *Novice* v času rojstva Josipa Ipavca tednik. Četudi je časopis, ki ga je od začetka urejal Janez Bleiweis, izgubil avreolo osrednjega slovensko pisane glasila, je bila sreda za precej bralcev praznik, ko so lahko v *Novicah* prebrali raznovrstne vesti, vključno z dopisi bralcev, v katerih so poročali o lokalnih razmerah, pojavih in osebnostih. ² Poleg slovenskih časopisov so (v Šentjurju) brali nemške časopise tako zaradi uradnih objav kot vedoželjnosti in sprostitve. ³

1 »Vabilo k naročevanju 'Slovenca' za leto 1874,« *Slovenec*, 20. december, 1873, 1

2 B. Nežmah, »Bleiweis med Vodnikom in Jurčičem: tri etape slovenskega novinarstva«, v *Janez Bleiweis, Novice in modernizacija slovenske družbe*, ur. M. Stanonik in I. Slavec Gradišnik (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2021), 118–122.

3 O kulturnih in duhovnih razmerah v Šentjurju je obširno in poglobljeno pisal Igor Grdina, recimo: *Ipavci. Zgodovina slovenske meščanske dinastije* (Ljubljana: Založ-

Novice so v sredo, 17. decembra 1873, nekaj dni pred rojstvom Josipa Ipavca, poročale o negi vinske trte, cepljenju dreves, gozdnem zakoniku, ljudskih šolah na Štajerskem in o burki *Doktor in komisijonar*, ki jo je za potrebe slovenskega gledališča v Ljubljani poslovenil Jakob Alešovec.⁴ *Slovenec* pa je v soboto, 20. decembra 1873, poročal o zasedanju kranjskega deželnega zbora, prinesel nekaj dopisov in vesti, med drugim o vzpostavitvi nove telegrafske postaje v Brežicah, o prepovedi sejmov v novomeškem in krškem okraju zaradi goveje kuge ter o širjenju koz v Ljubljani, zaradi česar so bili otroci predčasno odpuščeni na božično-novoletni odmor.⁵ V nedeljo, 21. decembra, pa je izšel še *Slovenski narod*, ki je prinesel vesti iz Trsta, z zasedanja štajerskega deželnega zbora v Gradcu, med drugim tudi o predlogu za vpeljavo francoščine kot obveznega predmeta v realkah in izboru med dvema obveznima izbirnima predmetoma: angleščino in slovenščino.⁶ Objavljena je bila vest o smrti domačina iz Ljutomera, znanega alkoholika, ki je v vinjenem stanju padel iz trgovine. Pri padcu »so se mu možgane tako stresle in ranile, da je za malo ur dušo izdihnil.«⁷

Trško naselje pod Rifnikom v časopisih

Časopisi so prinašali tudi vesti o trškem naselju pod Rifnikom, katerega glas so po slovenskem svetu ponesli izstopajoči posamezniki, med katere v šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja uvrščamo duhovnika Antona Trstenjaka, Gustava in Benjamina Ipavca ter seveda tolovaja Franca Guzaja. Šentjur se v časopisnih objavah pojavlja pod različnimi toponimi in oznakami. Sv. Jurij ob Južni Železnici, Šent Jur ob Južni železnici, prav tako Šent jur na Južni železnici, Šentjurij, Št. Jurij pri Celju, Sveti Jurij pri Rifniku, tudi Sveti Jurij pod Rifnikom, Jur pod Rifnikom, Šentjur pod Rifnikom, Št. Jurij na južni železnici, sv. Jurij na slov. Štajerji, Sankt Georg an der Südbahn ter od Voglajne so toponimi, po katerih je bilo po slovenskem svetu poznano trško naselje, ki je leta 1846 dobilo svojo železniško postajo na ključni aorti avstrijskega gospodarskega in komunikacijskega omrežja, s tem pa tudi postojanko za vstop v moder-

ba ZRC, ZRC SAZU, 2001); *Šentjur, Šentjur v času, čas v Šentjurju* (Šentjur: Krajevna skupnost, 2002).

4 »Slovensko gledališče,« *Novice*, 17. december, 1873, 416.

5 »Iz deželnih zborov,« *Slovenec*, 20. december, 1873, 2.

6 »Dr. Sernec,« *Slovenski narod*, 21. december, 1873, 2–3.

7 »Smrt pijanska,« *Slovenski narod*, 21. december, 1873, 3.

ni svet. Dolgoletni župan Gustav Ipavec je rad uporabljal toponim, ki je vključeval markanten hrib nad naseljem.⁸

Kmalu po izgradnji železniške postaje se Šentjur omenja tudi kot morebitno izhodišče za gradnjo železnice, ki bi povezala Južno železnico preko Dravograda s Koroško. Pozneje je izbrana savinjska varianta, zaradi česar kraj pod Rifnikom ni postal vozlišče; temu se je le delno približal z izgradnjo železniške proge od postaje na Grobelnem v smeri proti Rogatcu.⁹

Šentjur se omenja v objavah državnih in deželnih organov, vesteh o naravnih nesrečah, poročilih s sodišča, dopisih bralcev, danes bi temu rekli v pismih bralcev. Obstajal je medsebojni interes: na eni strani je uredništvo želelo svoje bralstvo obveščati o dogajanju po slovenskem, slovanskem, avstrijskem svetu in širše, na drugi strani pa pišoči ljudje, ki so obveščali svet o lastnem kraju, življenju, tegobah, lokalnih lepotah, običajih, praktično o čemer koli.

To je bil svet, ki je hrepenel po vedenju, vesteh od blizu in daleč, po navodilih za umno gospodarjenje in za politične pobude. Bil je tudi prostor za oglaševanje in izmenjavo mnenj, s čimer so se oblikovale predstave, stereotipi.

Rodoljubi iz Šentjurja

Na zemljevid je Šentjur na začetku ustavne dobe umeščal Davorin Trstenjak, duhovnik, ki je zaslovel s svojimi avtohtonističnimi razpravami, z besedili o slovanskem svetu in o pojmihi. Pri slednjih se je posvetoval tudi s svojimi krajani, ki jih sicer ne imenuje, jih je pa torej uporabljal kot informatorje.¹⁰ Trstenjak je bil ob prihodu v Šentjur že znan publicist v slovenskih in nemških časopisih. Nenazadnje so se zaradi njegovih članikov sprli v Historičnem društvu za Kranjsko, v katerem so nekateri protestirali zoper objavo njegovih razprav. Odločno pa ga je zagovarjal Janez Bleiweis, ki je nato njegove tekste objavljaval v *Novicah*, s čimer je Trstenjak dosegel ves slovenski prostor.¹¹ Imenovani je užival takšen ugled, da je bil

8 »Telegrami 'Slov. Narodu',« *Slovenski narod*, 16. oktober, 1869, 1.

9 »Iz Šmarja na Štirnškem,« *Slovenski narod*, 12. julij, 1870, 2.

10 A. Trstenjak, »Dostavek k članku: Brglez,« *Novice*, 17. julij, 1867, 237–238.

11 O. Zorn Janša, »Historično društvo za Kranjsko,« *Zgodovinski časopis* 46, št. 1 (1992), 51–54.

povabljen v pripravljalni odbor za osnovanje Slovenske matice.¹² Sočasno z njim pa se v *Novicah* pojavita brata Ipavec: Gustav in Benjamin.¹³

Prelomnica v predstavljanju trga izven rodbine Ipavec in duhovnika Trstenjaka med njegovim delovanjem v Šentjurju je nadgradnja osnovne šole iz dvorazrednice v štirirazrednico po uveljavitvi zakona o osnovni šoli maja 1868, zato so v kraj prišle nove učiteljske moči, ki so dopisovale v slovenske časopise, še posebej v *Slovenski narod*.¹⁴

Poročila iz Šentjurja za Slovenski narod v sedemdesetih letih 19. stoletja

Poročila iz Šentjurja obravnavajo naslednje tematike: vremenske ujme, nesreče in požare, pretepi, splošno stanje v trgu kot obliko družbene kritike pred slovenskim občinstvom in javna oznanila ter poročila. Objave so praviloma nepodpisane – kar ni posebnost –, čeprav bi bilo verjetno mogoče ugotoviti, kdo je avtor. Ocenjujem, da so k utrjevanju trga v slovenskem svetu poleg rodbine Ipavec močno prispevale nove, dodatne moči na šentjurski šoli, ki so poživile in opogumile domačo trško elito ter podprle ambiciozne načrte župana Gustava Ipavca (gasilsko in bralno društvo).¹⁵

Najneizprosnejši komentar o trgu je napisal anonimen dopisovalec, ki se je sicer predstavil kot obiskovalec trga, verjetno pa gre za domačina, ki je tržanom dobronamerno predlagal ukrepanje. Opozoril jih je, da za »šopirjenje« napram zunanjim mestnim obiskovalcem ni potrebe. Tako je zapisal, da »se nekateri z nekovim ponosom nazivljejo Tržani, a vendar za snago komunikacije po trgu sila malo skrbe. Po vsem trgu ti je blata tako na debelo, da človek gredoč komaj obuvala iz njega izdira, kakor sem se te dal prepričal – ko sem bil tja prišel. Cesta se ne posiplje s kamenjem – le z debelim blatom. Pred farno cerkvijo n. pr. je sicer lep prostor, a toliko blata, da bi skoro človek prek gredé v njem ostal. Tujci po svojih poslih tja došedši ne sodijo ravno pohvalno o snagi šent-jurskega trga.« Dopisnik je trški eliti predlagal: »Ne dajte si torej tudi v tej zadevi oporekati.«¹⁶

12 Ž. Oset, »Janez Bleiweis in Slovenska matica,« v *Janez Bleiweis, Novice in modernizacija slovenske družbe*, ur. M. Stanonik in I. Slavec Gradišnik (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2021), 85–86.

13 Prim. »Iz Gradca nam prečastiti gospod dr. Benjamin Ipavec,« *Novice*, 18. februar, 1863, 56. »Oni neznani gospod,« *Novice*, 4. marec, 1863, 72.

14 »Iz Št. Jurija na južnej železnici,« *Slovenski narod*, 18. november, 1875, 3.

15 »Iz Št. Jurja pri Celji,« *Slovenski narod*, 23. december, 1875, 2.

16 »Od Št. Jurja na južnej železnici,« *Slovenski narod*, 23. december, 1876, 2–3.

V tem kontekstu bi opozoril, da so bile občinske službe precej maloštevilne – torej poleg župana in občinskega sveta kot kolegialnega organa sta bili na občini še zgolj dve delovni moči: pisar in sluga. Tako je bilo v primeru večje nesreče ali vremenske ujme ukrepanje prepuščano občanom. Opozarjam na časopisno poročilo, v katerem je navedba o hudem sneženju februarja 1873, ki je kraj obdarilo z debelo, nad meter obsežno snežno odejo. Dopisnik – verjetno občinski veljak – je poročal, da je življenje v trgu zastalo, saj ni bilo mogoče odstraniti snega, zato je bila začasno odpovedana šola, vsaj do konca tedna. Občina je poskrbela za čiščenje ceste do Celja, za ostale ceste pa ne. Tako je uredila pluzenje s snežnim plugom, v katerega so zapregli sedem parov močnih konj. Dopisnik je pričakoval, da se bo šola znova odprla v ponedeljek, učenci pa bodo vanjo lahko prišli po gaze, ki jih bodo ustvarili nedeljniki.¹⁷

V svet pa je bila poslana vest o šentjurskem pisarju in njegovem grobem oblastnem obnašanju. »Šribar«, ki je bil zadolžen za vzdrževanje reda in discipline, pomožna sila varuha zakonitosti, naj bi po časopisnem poročilu hodil po gostilnah in nadlegoval mirne goste. Njegove intervencije niso bile dobro sprejete, vodile so celo v fizično konfrontacijo, v kateri se je občinski uradnik očitno dobro obnesel. Dopisnik je njegovo obnašanje označil za neolikano, torej stanu neprimerno, dodatno pa ga je pokroviteljsko označil: »Ta možicelj čuje na ime Šušter.« Zoper njega je bil vložen protest pri okrajnem glavarstvu v Celju, vendar ni zaleglo. Dopisovalec je upal, da bodo »te vrstice kaj pomagale, da se omenjeni človek poboljša«. So pa bili stalni gostilniški konflikti verjetno moteči za trško elito, ki si večera najbrž ni želela popestriti v krčmi s pretepom, hkrati pa glede na svoj stan ni smela popustiti, se v okolju, ki je cenilo pokončne, samonikle osebe, pokazati kot fizično šibke, torej nezmožne poskrbeti za lastno varnost in varnost družine.¹⁸

Tovrstne pretepe je takratna družba sicer pripisovala razposajeni mladini in pijani družbi, torej neolikanim, robotim ljudem, ki ne sprejemajo meščanskih norm. Nekaj zapisov je tudi o tem, predvsem takrat, ko so se taka srečanja iztekla tragično. Takšen primer je pretep v Završah novembra 1875 na shodu, ki je potekal na zahvalno nedeljo. Mladenič, edini sin trdne gruntarske družine, je dobil hude poškodbe glave, povzročene s steklenicami, ki so bile zanj usodne. Poudarek je v nesmiselnosti, neprimernosti takšnega dejanja, ki ima za posledico izgubo človeškega

17 »Sneg,« *Slovenski narod*, 12. februar, 1873, 3.

18 »Iz št. Jurja na slovenskem Štajarskem,« *Slovenski narod*, 7. februar, 1875, 2.

življenja in tudi gospodarsko škodo. Dopisovalec je zapisal: »Surova navada človeka [je] poniževalno dejanje, ki terja strašne žrtve, kdaj se vam pride v okom.«¹⁹

Marca 1876 je objavljeno poročilo o sumljivi smrti kmeta iz Trnovca, ki je na poti domov v Dramlje iz Šentjurja pod vplivom alkohola vijugal in naposled obtičal mrtev v ribniku. Ker je med pristankom v vodo izgubil deset goldinarjev, je njegova smrt postala sumljiva – odrejena je bila sodna preiskava, ki pa ni dala zanesljivih rezultatov.²⁰

Precej je odmevala vest o zlobni zapustitvi dojenčka, ki je bil najden v gozdu nad cerkvijo sv. Ahaca. Najdenčka so naprej oskrbeli, takoj krstili, nato pa poiskali mamo – to je bila kočevarska krošnjarka, ki je bila pridržana in poslana skupaj s svojim otrokom v policijsko varstvo v Celje. Med nesrečami bi opozoril na nesrečo v bližini kolodvora. Železnica je v Šentjur privabila ljudi od daleč, še posebej v času semnjev, ki so bili očitno dobro obiskani; prihajali so gostje od daleč, recimo s Češke. Tako je semenj obiskal češki prekupčevalec z živino, ki se je zamudil, nato pa se v naglici in zaradi nepoznavanja lokalne postaje vkrcal na napačen vlak. Ko je spoznal zmoto, torej ko je opazil vlak, na katerega bi se moral vkrcati, je skočil iz vozečega vlaka in se težje poškodoval – zlomil si je več reber, vendar pa svojega vlaka vendarle ni zamudil. Nesreča je bila povsem nepotrebna – če bi na postaji napovedovali dohodne vlake, bi se češki gost verjetno vkrcal na pravega.

Živinska trgovina je pomemben pritegnitveni moment za prihod v Šentjur. Župan dr. Gustav Ipavec se je decembra 1873 oglasil na *Slovenskem narodu* z odločnim demantijem zapisa v liberalnem časniku. *Slovenski narod* je namreč objavil vest, da se je v »občinskem svetu Jurja pod Rifnikom pokazala živinska kuga«. Župan je nastopil kot strokovnjak, ki je podal uradno poročilo o preiskavi, v kateri je sodeloval živinski uradnik iz Celja. Potrdil je, da sta dve živali resda zboleli, vendar ne za kugo. Dopisnike (in s tem posredno tudi urednika časnika) je prosil, da se v tako »važnih zadevah ne gre čez resnico«. Župan se je bal panike, ki bi imela hude posledice za lokalno prebivalstvo.²¹

V Šentjur pa se je vabilo tudi na lov. Dopisovalec, očitno lovec, je vabil z naslednjimi dopisom: »Pri nas se prijatelji lova prav dobro zabava-

19 »Iz Št. Jurja pri Celju,« *Slovenski narod*, 16. december, 1875, 3.

20 »Ubit?, Iz Št. Jurja n. juž. ž.,« *Slovenski narod*, 30. marec, 1876, 3.

21 G. Ipavec, »Iz Št. Jurja pod Rifnikom na južni železnici,« *Slovenski narod*, 28. december, 1873, 7.

jo. Mrzlo i deževno vreme privabilo je v tukajšnje kraje mnogo jerebic, ki kar v celih tropah posedajo vinograde, ajdša. Posebno lovce zanima na tako imenovane šnefe (podbrežnike), ki so nekoliko manjši i od navadnih hostnih kljunačev. Najprej sede v močvirju, ter nezlete prej, dokler pes ali lovec sam do njega ne pride.« Lov je potekal na močvirnatem svetu ob železnici na območju ob sotočju Slomščice in Voglajne ter pod Novo vasjo in Črnolico.²²

V *Slovenskem narodu* je več objav o bralnem in gasilskem društvu. O tem so premišljevali že leta 1874 po velikem požaru, najhujši nadlegi, ki jo je bilo mogoče s skupinskimi močmi obvladati. Strah so še krepili požigalci, zato ne preseneča zapis šentjurskega dopisnika, ki je grajal po njegovi oceni premilo kaznovanje požigalcev. Poudarjal je, da oškodovanec zaradi hudodelčeve zlobe in/ali zablode ostane brez lastnega premoženja, tudi vira preživljanja, zlikovec pa za nagrado dobi prenočišče, obleko in hrano. Po večjem požaru leta 1874 je bil leta 1875 ustanovljen lokalni trški »Feurwehr«, ki si je pridobil brizgalnico in drugo gasilsko orodje. Dober namen je zasenčila debata o pravilih v nemščini in o poveljevanju v nemščini. Za to sta poskrbela vodilna v društvu: g. Kaulich, usnjar, in dr. Rükschel, praktični zdravnik. Gasilci so se dobro izkazali v intervencijah, čeprav v nemščini niso bili povsem suvereni.²³ S tem se je oblikoval žargon, ki je spremljal gasilski svet, tudi ko se je nemščina v javnem življenju umaknila slovenščini.

Sočasno z gasilskim društvom so nameravali ustanoviti bralno društvo. Diskusija je potekala po slovensko, četudi z manjšimi zadregami, kot uradovalni jezik pa je bila določena slovenščina. Drugi sklep pa je bil, da bo društvo brez politične barve, kar je odmev hudega političnega razdora znotraj slovenskega narodnega tabora. (Razdor je imel vpliv na kulturno infrastrukturo: gradila se je namreč dvojna infrastruktura, zaradi česar je bila kriza v obstoječih društvih – pri tem imam v mislih Slovensko matico kot krovno slovensko društvo, ustanovljeno s ciljem, da poveže lokalne čitalnice v enotno slovensko mrežo.) Zavzemanje za »brezbarvno« orientacijo je posledica ocene, da je v manjših skupnostih sloga nujna – stopiti skupaj ali pa ne bo nič nastalo.²⁴

Navdušenje za bralno društvo je bilo manjše kot za gasilsko, kar je mogoče pojasniti s tem, da so se imenitnejši tržani udeleževali dogodkov

22 »Iz Št. Jurja na juž. železnici,« *Slovenski narod*, 20. oktober, 1875, 3.

23 »Iz Št. Jurja pri Celju,« *Slovenski narod*, 16. december, 1875, 3.

24 »Iz Št. Jurja pri Celji,« *Slovenski narod*, 23. december, 1875, 2.

v bližnjem Celju, ki je bilo z vlakom oddaljeno 15 minut. Februarja 1876 je lokalni dopisnik poročal o predpustni zabavi. Društvo je sicer vsako sredo prirejalo zabavne večere, ki so bili dobro obiskani. K temu je pripomogel društveni »žlabudravec«, ki je občinstvo zabaval z anekdotami, ugankami, s pripovedovanjem »zastavic domačih« in drugih vesti v zabavni obliki ter satiro, s katero »tega ali onega malo požgeče«. Načrtovanega petja v kvartetih in gledaliških iger pa niso uspeli organizirati.²⁵ So pa organizirali predavanje predsednika dr. Gustava Ipavca o »dihanji in cirkulaciji krvi« in o »dobrem semenu«, g. Vokana o koruznem semenu, o trtah, o tem, »kako se travniki čedijo«, ter druga predavanja.²⁶

Bralno društvo je bilo ustanovljeno, vendar je že po enem letu – kot je duhovito zapisal lokalni dopisnik – »pa uže omaguje, trebi se, kakor hruške po letu«. Število članov se je močno skrčilo, ker so pričakovali, da bo društvo organiziralo besedne dogodke, recitale ipd. To ni bilo mogoče, ker ni bilo delovnih moči, torej domačinov, ki bi bili pripravljeni nastopati. Lokalni bazen nastopajočih je bil omejen, saj je imel trg nekaj nad 350 duš in nekaj sto duš v okoliških vaseh. Dopisnik je kot rešitev za oživitve društva predlagal oblikovanje pevskega društva, ampak v trgu ni bilo tenorista. Kot sekundarno rešitev je predlagal instrumentalno muziko – tukaj so seveda računali na Ipavčevo rodbino. Smeli načrti, ki se niso uresničili. Ob tem naj kot zanimivost dodam še, da je v tem poročilu o tegobah trškega bralnega društva dodana vest o tragični usodi občanke. Po zdravljenju v celjski bolnišnici so jo pripeljali domov in čez nekaj dni je storila samomor. »Vedi ga šment, kaka muha jo je pičila,« je zapisal šentjurski dopisnik.²⁷

Lokalni dopisniki so bili ponosni, da so v Šentjur privabili ugledne predavatelje, kot sta bila, recimo, Josip Sernec in dr. Baumgartner. Sernec, ki je sicer večkrat obiskal rodbino Ipavec, je predaval več kot stotim poslušalcem o praktični uporabi prava pri premoženjskih sporih, dedovanju, preužitku. Odsvetoval je nesmiselno tožarjenje. Četudi je bilo njegovo predavanje dobro sprejeto, pa ni umirilo družinskih in sosedskih strasti za dosego pravične rešitve s pomočjo advokatov ter sodnije. Dr. Baumgartner pa je prišel v Šentjur kot predstavnik štajerske kmetijske družbe. Predavatelj na zgornještajerski kmetijski šoli je prispeval nas-

25 »Iz Št. Jurja,« *Slovenski narod*, 15. februar, 1876, 2.

26 »Iz Št. Jurja na juž. železnici,« *Slovenski narod*, 19. april, 1876, 3.

27 »Iz Št. Jurja na južnej železnici,« *Slovenski narod*, 19. december, 1876, 3.

vete za umno gospodarjenje in za izvedbo melioracijskih ukrepov na za-
močvirjenem svetu v voglajnski dolini.²⁸

Šentjur dobi lastno rubriko v časopisih

Z organizacijo lokalnega gasilskega društva, bralnega društva ter javnih poljudnih predavanj se Šentjur začne uveljaviti kot naselje, ki zaradi lokalnih dopisnikov pridobi samostojno rubriko v časopisih. Spleza torej iz rubrike o celjski okolici ali o dolnjem slovenskem Štajerju. Je pa to tudi zasluga maloštevilne trške elite, še posebej pa rodbine Ipavec, na kar ne nazadnje nakazuje rezultat občinskih volitev iz leta 1876. Teh se je udeležilo 30 od 600 volilnih upravičencev, torej je bila volilna udeležba 5-odstotna.²⁹ Izjemni posamezniki sicer lahko prispevajo h kvantnemu preskoku, vendar sta za uspehe prav tako pomembno kritična masa in občinstvo. V Šentjurju in okolici je bilo veliko samoniklih osebnosti, ki se niso povsem skladale z družbenimi konvencijami, med katerimi je v obravnavanem času izstopal Franc Guzaj.

28 »Iz št. Jurja na slovenskem Štajerskem,« *Slovenski narod*, 7. februar, 1875, 2.

29 »Iz št. Jurja n. juž. ž.,« *Slovenski narod*, 24. marec, 1876, 3.

4

Glasbeni Zagreb v začetku 20. stoletja

Nada Bezić

Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb

Josip Ipavec je leto in pol živel na Hrvaškem – od 1. avgusta 1905 do 1. maja 1907¹ –, v Zagrebu in v mestecu Mirnovec (okolica Samoborja, 30 km zahodno od Zagreba). Večji del današnje Hrvaške se je takrat nahajal na področju Kraljevine Hrvaške, Slavonije in Dalmacije, mesto Reka je bilo pod neposredno oblastjo Budimpešte, Dalmacija pa je bila avstrijska kronska država. Zagreb je, enako kot večina celinske Hrvaške, pripadal madžarskemu delu Avstro-Ogrske. Ipavec je torej prišel v bratsko državo, ki je, prav tako kot Slovenija, hrepenela po osamosvojitvi, a je imela druge zatiralce. Eden izmed zatiralcev Hrvatov je na začetku stoletja (leta 1903) zapustil Zagreb in Hrvaško, in sicer hrvaški ban Dragutin (Karoly) Khuen-Héderváry, Madžar, ki je dvajset let vodil protihrvaško politiko. Hkrati je treba poudariti, da so bile v njegovem času v Zagrebu zgrajene nekatere izmed ključnih kulturnih institucij, kot je, denimo, stavba zagrebskega Hrvaškega narodnega gledališča (Hrvatsko narodno kazalište).

Mozaik glasbenega Zagreba na začetku 20. stoletja bom predstavila na način, kot ga je lahko doživel Josip Ipavec. Pri tem nam bo v veliki meri pomagala glasbena topografija, del muzikologije, ki odgovarja na vprašanje, kje se (je) v mestu na različne načine nahaja(la) glasba. Gre za lokacije, kjer se glasba posluša ali izvaja; kjer se poučuje; lokacije, ki omogočajo distribucijo glasbe, glasbenih ali zvočnih zapisov glasbe in instrumentov; ter lokacije, ki ohranjajo spomin na glasbenike s spominskimi obeležji, kot so spomeniki in spominske plošče.

¹ I. Grdina, *Slovenski Mozart: knjiga o Josipu Ipavcu* (Ljubljana: Beletrina; Šentjur: Knjižnica, 2021), 114–116.

Takšen koncept glasbene topografije sem predstavila v svoji disertaciji *Glasbena topografija Zagreba*, v monografiji objavljeni leta 2012.²

Kako si lahko predstavljamo Zagreb okoli leta 1905? Gre za mesto, ki je v tistem času štel 61.000 prebivalcev (15.000 več kot takratna Ljubljana).³ Središče mesta se je že popolnoma spustilo od Zgornjega v Spodnje mesto (Gornji in Donji grad), kar danes poznamo kot center Zagreba. Odprl se je prvi stalni kino, vklopljena je bila javna razsvetljava, ustanovljena sta bila mestni muzej in mestna knjižnica.

Josip Ipavec je v Zagrebu delal v takratni vojaški bolnišnici kot vojaški zdravnik, in sicer na naslovu Vlaška 87. Omenjena lokacija se je v Ipavčevem času nahajala na robu mesta, danes pa sodi v širši center. Dolga leta je stavba iz 19. stoletja ostala zanemarjena, nekaj let nazaj pa je v njej začela delovati glasbena šola (Glazbeno učilište Elly Bašić), s čimer je postala del glasbene topografije mesta. Ko govorimo o vojski, moramo omeniti, da je med Ipavčevim bivanjem v Zagrebu na raznih lokacijah in ob različnih priložnostih nastopala vojaška godba. V glasbenem paviljonu, ki je bil leta 1891 postavljen v parku Zrinjevac, so se redno izvajali promenadni koncerti. Sicer pa, kar zadeva muzikološko raziskovanje vojaške glasbe, smo kot stroka v zelo slabem položaju, ne samo v Zagrebu, temveč tudi na območju celotne Hrvaške, saj v Zagrebu niso ohranjeni viri (predvsem se to nanaša na glasbeno gradivo).

Glasbeni paviljon, ki še dandanes občasno služi prvotnem namenu, sodi v osnovni del glasbene topografije, torej v kraje, kjer se glasba posluša ali izvaja. Edina in hkrati najstarejša koncertna dvorana v Zagrebu v tistem času je bila dvorana Hrvaškega glasbenega zavoda (Hrvatski glazbeni zavod – HGZ). Nahajala se je v stavbi, ki jo je HGZ zgradil leta 1876, nadgrajena pa je bila leta 1895. Zelo verjetno je Josip Ipavec prisostvoval kakšnem koncertu v HGZ-ju; v takratnem času so tam nastopali znani glasbeniki, kot so, denimo, pianist Ernst von Dohnányi, violinisti Jan Kubelík, Willi Burmester in Bronislav Huberman.⁴ Vendar HGZ ni bil samo prizorišče koncertnih dogajanj. V Ipavčevem času je Glasbena šola pri HGZ-ju že delovala na ravni konservatorija, čeprav

2 N. Bezić, *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010. : prostori muziciranja i spomen-obilježja* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2012).

3 »Ljubljana,« v *Wikipediji*, dostop 26. marec, 2022, <https://sl.wikipedia.org/wiki/Ljubljana>.

4 Hrvatski glazbeni zavod, Zbirka arhivskog gradiva, Programi, Dohnany: Mi-1905, 28/140 in Mi-1906, 29/146; Kubelik: kut. 2, 1906/67; Burmester: kut. 2, 1906/68; Huberman: Mi-29/149.

je državna oblast ustanovitev konservatorija uradno priznala šele leta 1916.⁵

Današnja stavba zagrebškega Hrvaškega narodnega gledališča je bila zgrajena leta 1895, deset let pred prihodom Ipavca v Zagreb. Zagrebška opera je bila ustanovljena veliko prej, leta 1870, a je v času delovanja doživela dve prekinitvi, največ zaradi malomarnosti tujcev, ki so bili na oblasti, predvsem bana Khuen-Hédervárya. Po prvem premoru med letoma 1899 in 1894 se je drugi premor zgodil med letoma 1902 in 1909, ravno v času Ipavčevega bivanja v Zagrebu. Kljub temu si je Ipavec lahko ogledal repertoar operet in komičnih oper, ki jih je kot *stagione* pripravil spretni Nikola Faller (1862–1938), nekdanji direktor opere, z gostujočimi pevci. Ipavec je bil mogoče na predstavi najboljše operete Viktorja Parme (1858–1924) *Caričine Amaconke* leta 1906 (štiri let po premieri), ko je v glavni vlogi nastopala priljubljena slovenska pevka Irma Polak, članica zagrebške Opere.⁶ Poleg del dunajskih mojstrov operete – Millöckerja, Bertéja, Suppéja, Eyslerja in Lehárja ter neizogibnega Offenbacha – pa so Zagrebčani lahko uživali v operetah domačih avtorjev: Ivana Zajca (1832–1914), Srečka Albinia (1869–1933) in drugih, manj znanih skladateljev.

Lehárjeva opereta *Vesela vdova* je imela v Zagrebu premiero leta 1907, dve leti po svetovni premieri. V takratnem času so bile v Zagrebu demonstracije pogost pojav, tudi na premierah v gledališču. Med izvedbo *Vesele vdove* je del mladine začel demonstrirati: trdili so, da je v tej opereti junaška Črna gora ponižana, medtem ko so mladi privrženci hrvaškega politika in borca za neodvisnost Hrvaške, Anteja Starčevića, istočasno uprizorili protidemonstracije. Policija je bila prisiljena obe skupini odstraniti iz gledališča, protesti pa so se nadaljevali na ulicah, kjer naj bi se do poznih večernih urslišali vzkliki »Dol z Veselo vdovo!«, »Naj živi knjaz Nikola« ali »Naj živi Vesela vdova! Slava Anti Starčeviću!«⁷

5 O tem sem govorila pred nekaj leti na simpoziju Slovenski glasbeni dnevi. N. Bezić, »Konservatorij Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu in konservatorij Glasbene matice v Ljubljani – primerjava,« v J. Weiss, ur., *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela* (Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, 2020), 355–367.

6 »Caričine Amazonke: opereta u tri čina / od Viktora Parme,« program predstave v Zagrebu, 30. september, 1906, Digitalna zbirka i katalog Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&id=24256&tify={%22panX%22:0.539,%22panY%22:0.803,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:0.377}>.

7 K. Kovačić, *Priče iz starog Zagreba* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990), 178.

Druga digresija je povezana s prej omenjenim Srećkom Albinijem, dirigentom in ravnateljem Opere. Gre za najpomembnejšega skladatelja operet na Hrvaškem po Ivanu Zajcu, njegove operete pa so bile znane tudi zunaj Hrvaške, predvsem v Avstriji. Albini in Faller sta napisala parodijo *Cavallerie rusticane*, ki je imela isti naslov kod slavnega Mascagnieva enodejanka in je bila postavljena na odru Hrvaškega narodnega gledališča leta 1907. Podnaslov se je glasil *kvakačka opera* – šlo je namreč za Klub »Kvak«, društvo premožnih zagrebških občanov in umetnikov, ki je bil za javnost zaprt. Od leta 1879 do svoje ukinitve ob začetku druge svetovne vojne so člani »Kvaka« redno organizirali zabave z glasbo za ožji krog povabljenih gostov, po zgledu evropskih klubov s skupnim imenom *Schlaraffia*.⁸ Vstop vanj je bil Ipavcu zelo verjetno onemogočen, a je klub kljub temu treba omeniti, zato da dobimo širšo predstavo o raznolikosti kulturnih pojavov v Zagrebu. Ko govorimo o glasbeno-scenskih delih, naj omenimo še kabaret, ki je kot način glasbene zabave izviral iz zasebnih veselih večerov uglednih Zagrebčanov. Aprila 1907 so se začele javne kabarejske predstave, vendar je bil Ipavec takrat že pred odhodom iz Zagreba.

Med stebre glasbene topografije v Zagrebu prištevamo tudi seže pevskih društev. Eno izmed pomembnejših je bilo Hrvaško pevsko društvo »Kolo« (Hrvatsko pjevačko društvo »Kolo«), ustanovljeno leta 1862.⁹ Sedež »Kola« se je nahajal v stavbi, zgrajeni leta 1884, ki je bila v samem središču mesta, nasproti Hrvaškega narodnega gledališča, na današnjem Trgu Republike Hrvatske. Na stavbi »Kola« so kot okras na fasadi (visoko, nad prvim nadstropjem) zapisana imena hrvaških in slovenskih skladateljev. Med Slovenci so tam navedeni Davorin Jenko, Franjo Vilhar Kalski (napačno je napisano: Vilhah) in – Benjamin Ipavec. Ne vem, ali je bilo tako že v času, ko je bil Josip Ipavec v Zagrebu, saj nisem mogla ugotoviti točne datacije napisov. Obstaja možnost, da se je Josip Ipavec sprehajal po trgu okrog gledališča in zagledal ime svojega strica na častnem mestu na stavbi »Kola«, na južni strani stavbe. V takratnem času je »Kolo« ravno tam odprlo vrtno poletno gostilno z glasbenim paviljonom.

8 Več o glasbi v Klubu »Kvak« v N. Bezić, »Zagrebački klub 'Kvak' i glazba s posebnim osvrtom na razdoblje od osnutka 1879. do 1907. godine,« *Arti musices* 43, št. 1 (2012): 3–44.

9 Na splošno je začetek 20. stoletja na Hrvaškem zaznamovalo veliko zanimanje za zbornsko muziciranje, pevska društva pa so se združila v Hrvaško pevsko zvezo (Hrvatski pjevački savez).

Dolga in trajna tradicija slovenskih glasbenikov v Zagrebu sega v obdobje Frana Gerbiča, tenorista pri zagrebški Operi med letoma 1869 in 1878, o katerem sem več pisala v enem izmed svojih člankov.¹⁰ Slovenski dirigent in skladatelj Anton Stöckl (1851–1902) je bil učitelj na Glasbeni šoli HGZ-ja, pomemben pa je tudi zato, ker je dirigiral prvi izvedbi Beethovnovne *Devete simfonije* v Zagrebu, ki je bila leta 1900 uspešno predstavljena v dvorani stavbe telovadnega društva »Sokol«, dvorani, ki se (je) nahajala ob stavbi »Kola«.

V trenutku prihoda Josipa Ipavca je dvajset let starejši skladatelj in zborovodja Franjo Vilhar Kalski (1852–1928) že petnajst let živel v Zagrebu, zato lahko domnevamo, da sta se poznala in družila. Vendar je v kontekstu glasbene kulture v Zagrebu še pomembnejši Janko Barlè, prav posebna vsestranska osebnost, ki je zaznamovala prva desetletja 20. stoletja ne le na področju cerkvene glasbe na Hrvaškem, ampak tudi na področju glasbene publicistike, saj je bil od leta 1913 do 1940 glavni urednik revije *Sveta Cecilija*.¹¹ Gre za zelo pomembno revijo, ki je po nekaj letih v 19. stoletju začela znova izhajati v začetku leta 1907, ko je bil Ipavec še v Zagrebu. Glede na to, da je *Cecilija* redno prinašala novice o cerkveni glasbi in o muziciranju v južnoslovanskem svetu nasploh, so izhajala tudi besedila o glasbenem življenju na Slovenskem. Ipavec je bil le nekaj let mlajši od Barlèta, zato sta si bila tudi generacijsko blizu. V zapuščini Janka Barleta, ki je shranjena v Nadškofijskem arhivu v Zagrebu (Nadbiskupijski arhiv), ni pisne sledi o njunih morebitnih srečanjih.¹²

Treba je omeniti tudi neko Slovenko, ki sicer ni bila glasbenica, a je imela ravno na začetku 20. stoletja prav posebno vlogo v zgodovini hrvaške glasbe. Gre za Paulo Matz, mamo hrvaškega skladatelja Rudolfa Matza (1901–1988), ki je bil star štiri leta, ko je Josip Ipavec prišel v Zagreb.¹³

10 N. Bezić, »Fran Gerbič v Zagrebu,« v *Gerbičev zbornik*, ur. E. Škulj (Ljubljana: Družina, 2000), 17–30.

11 Pred kratkim je bil simpozij o Barletu in prispevki so bili objavljeni v *Sveti Ceciliji* 89, št. 3–4 (2019); 90, št. 1–2 (2020); in 91, št. 1–2 in 3–4 (2021).

12 Glej S. Razum, »Pisana ostavština Janka Balèa,« *Sveta Cecilija* 90, št. 3–4 (2020), 38–48.

13 Če upoštevamo, da je bila Matzova mama Slovenka (v službi v Zagrebu), oče pa Avstrijec, bi Matzovo hrvaško narodnost teoretično lahko postavili pod vprašaj. Bilo pa je ravno obratno – Matz se je namreč deklariral kot in bil goreč Hrvat ter se je boril za hrvaško kulturno neodvisnost.

In kakšne so bile okoliščine v zagrebških skladateljskih krogih na začetku 20. stoletja? Z današnje perspektive bi jih lahko označili kot ne kaj dosti spodbudne. Nekoč neizogibna glasbena osebnost, Ivan Zajc, je bil pri koncu kariere in se je upokojil leta 1908. Kljub upokojitvi je še naprej komponiral, leta 1911 je, denimo, zložil oratorij *Prvi greh*, eno njegovih najpomembnejših del. Pripadniki generacije, ki je bila med obema vojnama nosilec hrvaške glasbe in glasbene kulture – Jakov Gotovac, Ivo Tijardović, Dragan Plamenac in Svetislav Stančić – so bili rojeni leta 1895 in so bili v času, ko je Ipavec prišel v Zagreb, šele šolarji. Eden vodilnih hrvaških glasbenikov 20. stoletja, Boris Papandopulo (1906–1991) se je komaj rodil. V istem času je Antun Dobronić (1878–1955) deloval kot učitelj glasbe in je šele po prvi svetovni vojni postal vodilna osebnost t. i. nacionalnega sloga v hrvaški glasbi. Dora Pejačević (1885–1923), ki ni bila izjema le zato, ker je bila ženska in grofica, ampak tudi zaradi svojega družbenega kroga tujih učiteljev glasbe in intelektualcev, je kot mlado dekle verjetno v Zagreb prihajala okoli leta 1905. Razmahu glasbenega modernizma po Evropi na začetku 20. stoletja se je priključil tudi hrvaški modernizem, ki je nastal ravno tam – zunaj meja svoje domovine, saj je Blagoje Bersa (1873–1934), najpomembnejši skladatelj moderne, v takratnem času namreč začel živeti na Dunaju, kjer je ostal do konca prve svetovne vojne. Bersa in Josip Ipavec sta se rodila na isti dan in oba sta prezgodaj umrla – Bersa 13 let po Ipavcu, v starosti 60 let. Vežejo ju tudi mesta delovanja: Bersa je iskal službo in živel v Zagrebu leta 1902, le tri leta preden je prišel Ipavec. Mogoče sta se srečala tudi v Gradcu leta 1903 ali leto pozneje na Dunaju.¹⁴

Na koncu še nekaj odgovorov na vprašanje, kakšen je bil glasbeni Zagreb okoli leta 1905. Njegov zvok je bilo možno najti na raznih straneh: v trgovinah z glasbenimi instrumenti in s tamburicami (že sama Ilica, najbolj znana ulica s trgovinami, jih je štela pet), v kavarnah z glasbenimi zasedbami, v cerkvah (v okviru smernic cecilijanskega gibanja, ki je bilo v Zagrebu izjemno močno), pri hišnem muziciranju in zasebnem m glasbenem pouku (tu se je moda spreminjala, npr., v tistem času citre niso bile več v modi). Prisotnost tamburice v glasbenem življenju Zagrebu je bilo tisto, po čemer se je Zagreb najbolj razlikoval od drugih mest, ki jih je Josip Ipavec dobro poznal.

14 V svojem dnevniku Bersa Josipa Ipavca ne omenja: B. Bersa, *Dnevnik i uspomene*, ur. Eva Sedak in Nada Bezić (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2009).

5

Bolezen Josipa Ipavca in *Princesa Vrtoglavka*

Igor Grdina

ZRC SAZU, Ljubljana

Dnevi med 8. in 10. februarjem 1921 so bili v starodavnem trgu Sv. Jurij ob Južni železnici zaznamovani z nizkimi temperaturami. Nekateri ljudje so pomnili samo to atmosfersko okoliščino, medtem ko so na natančen datum v teku let celo pozabili in so preprosto rekli: Ko je umrl – oziroma: bil pokopan – Josip Ipavec, je mraz rezal do kosti. Mlada moža, ki sta spravljala pokojnega skladatelja s podstrešne etaže senika, v kateri je umrl zaradi podhladitve,¹ sta morala spričo utesnjujočih prostorskih danosti pošteno razmisliti, kako bi se lotila žalostnega opravila. Eden od njiju je sprva sodil, da bi bilo truplo najpriročneje položiti v rakev šele spodaj, na pritličnem nivoju, drugi pa mu je odkimal in je rekel: »Človek je«. Potem sta stvar opravila tako, kakor terja pieteta.²

- 1 Janko Barle je v *Slovenskem biografskem leksikonu* kot datum konca zemeljske poti Josipa Ipavca navedel 8. februar 1921. Zato pa je skladateljeva osmrtnica v celjski *Novi dobi* govorila o naslednjem dnevu. Družinska tradicija je ohranjala v svoji zavesti kot pravi datum tisti, ki je sovpadel s pozneje razglašenim slovenskim kulturnim praznikom. V tem se Jože Ipavec in njegova sestrična Tatjana (poročena Slavec) nista razlikovala. Težave pri ugotavljanju pravega datuma skladateljeve smrti so opozorilo, da ustna pričevanja niso nujno manj zanesljiva od pisnih dokumentov; slednji so pač podložni določenim ustaljenim formam – še zlasti v izpolnjevanju rubrik –, v katere pa se zmerom ne da ujeti življenjske stvarnosti. Prav tako niso prosti napak. Zaradi slednjih so se včasih spreminjali celo priimki (npr. Bleiweis : Pleiweis).
- 2 Opis žalostnega konca Josipa Ipavca temelji na spominu njegovega sina Jožeta in na pripovedi nečakinje Tatjane, ki se je sklicevala na pričevanje skladateljevega brata Marka. Tudi v izročilu nekaterih šentjurskih družin so se ohranile vesti o skladateljevi smrti na seniku, spravljanju trupla v krsto in o pokopu. Pričevalcev, ki so mi zaupali najrazličnejše podrobnosti iz dni med 8. in 10. februarjem 1921, ne navajam poimensko, saj jih ne želim izpostavljati surovosti nekaterih lokalnih de-

Josip Ipavec je bil pokopan že na dan objave osmrtnice v celjskem moniteurju *Nova doba*³ – tj. v četrtek, 10. februarja 1921. Ker je časnik izhajal zjutraj, obvestilo za ljudi iz šentjurske okolice ni bilo prepozno, saj so bili skladateljevi posmrtni ostanki izročeni zemlji ob pol štirih popoldne.

Zadnje slovo od Josipa Ipavca je bilo zaradi njegove izločenosti iz običajnih medčloveških odnosov v času umobolnosti in telesnega propada skromno, vendar tudi glasbeno obarvano. Pokojniku v slovo je bila na pokopališču zapeta njegova najbolj znana pesem *Imel sem ljubi dve* – na besedilo (nad)učitelja Ludvika Černeja, ki je z verzi v javnosti nastopal pod psevdonimom L(uka) Habetov.⁴ Pogrebci so bili večinoma zelo začudeni, saj so se med grobovi zmerom slišale drugačne, na žalostno struno uglasene melodije. In seveda besedila, ki so poudarjala prehod iz časnosti v večnost. Šentjurčani, med katerimi so se v glavnem samo tisti, ki so iz skromnega trga odšli v veliki svet in jih na pogrebu Josipa Ipavca ni bilo, ozirali čez tesna obzorja voglajnske doline, pač niso vedeli, kaj vse so že igrali ali peli na pogrebih skladateljev, zato jih je v začudenje spravljalo v omikanem svetu samoumevno ravnanje.⁵

javnikov, ki celo brez sklicevanja na eno samo pričo iz kritičnega časa trdijo, da je skladatelj umrl v svoji postelji na naslovu, na katerem naj bi domoval – vendar zaradi umobolnosti ni. Če bi poslednji iz vrste skladateljev Ipavcev sklenil svojo zemeljsko pot v kolikor toliko normalnih okoliščinah, bi bil podatek o trenutku njegove zemeljske poti povsod zabeležen enako. Pa ni. Vem, da Jožetu Ipavcu ni bilo lahko pripovedovati o razpadu družine in o očetovi smrti, vendar se mu je zdelo potrebno pred pozabo rešiti podatke o dejanskem stanju. Neolepšane. Njegovo pripoved mi je v Trstu potrdila Valerija Pauzin (rojena Prah), ki se je v zadnjih letih življenja Josipa Ipavca mudila v Sv. Juriju ob Južni železnici.

- 3 *Nova doba*, 10. februar, 1921, 4. List je izhajal ob torkih, četrtek in sobotah. V osmrtnici, ki je bila očitno povzeta po drugih tovrstnih obvestilih in napisana v naglici, se med skrbno hierarhiziranimi ter pomenljivo ločenimi sorodniki skladateljev brat Marko napačno omenja kot Mirko. Poleg njega so navedeni še poznejši legendarni mariborski zdravnik Benjamin, ki je nosil enako ime kot znameniti stric, primarij in skladatelj iz Gradca, ter sestri Minka Cajnkar in Karolina Artman s soprogo. Na sredi med njimi so navedeni vdova Berta, ki je bila v zelo zelo neprijetnih odnosih s svakinjama, ter sinova Jože in Božo (Teodor).
- 4 M. Ribarič, »Černej, Ludvik (1870–1936)«, *Slovenska biografija*, ZRC SAZU, zadnja sprememba 7. junij, 2019, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi165976/>.
- 5 Na uradnem slovesu od Giuseppeja Verdija so, denimo, zapeli zbor iz njegovega *Nabucca Va, pensiero* in *Miserere* iz *Trubadurja* (prim. M. J. Phillips-Matz, *Verdi: A Biography* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 765). V Šentjurju se niso potrudili, da bi iz opusa Josipa Ipavca izbrali še kakšno cerkveni rabi namenjeno skladbo – npr. uglasbitev *Zdravamarije* (*Ave Maria*). Verjetno je kompozicija presejala izvajalske možnosti, ki so bile na voljo v ustvarjalčevem domačem kraju, kjer je pred

Naslednjega dne so se skladateljevi sorodniki in nekdanji prijatelji ter vsakodnevni obiskovalci služb Božjih v Sv. Juriju ob pol osmih zjutraj udeležili še maše zadušnice. Potem pa se dolgo ni zgodilo nič. O skladateljevem življenju so pričevala samo dela, ki so se tu in tam izvajala. Šlo je predvsem za zborovske skladbe in *Možička*, ki ga je po klavirski verziji na novo instrumentiral Viktor Parma.⁶ Tedaj so mnogi mislili, da je izvirna partitura po zmagoslavni tržaški premieri ostala v Narodnem domu, kjer naj bi 13. julija 1920 v uničujočem požaru, ki so ga zanetili fašisti pod vodstvom Francesca Giunte, zgorela.⁷

Po precej dolgem času je Josip Ipavec dobil tudi nagrobni napis. Leta 1928, ko je njegov stanovski in umetniški kolega Anton Schwab beležil svoje spomine nanj ter na njegovega očeta Gustava in strica Benjamina, ga še ni bilo.⁸ Skladateljeva vdova je pač živela v skromnih razmerah, drugim članom rodbine pa se ni zdelo primerno, da bi sami poskrbeli zanj. So pa – zlasti Benjamin Ipavec, ki je v svojem mariborskem sanatoriju hranil večino rokopisov bratovih kompozicij⁹ – po svojih najboljših močeh

prvo svetovno vojno uspešno deloval mešani zbor, a je potem svetovna kataklizma razpršila in zredčila njegove glasove.

- 6 Viktor Parma in drugi instrumentatorji *Možička* so kulturnozgodovinsko izjemno pomembno skladbo namenili velikemu orkestru. V njihovih verzijah se je izgubil vtis improviziranosti iz originalne Ipavčeve orkestrske partiture, ki je korespondiral s klasično zgodbo *commedie dell'arte*.
- 7 Ta večkrat zapisana misel pa ni mogla biti verjetna, saj je bil *Možiček* po tržaški premieri leta 1910 uprizorjen še v Ljubljani, Mariboru in Celju. V tej razpravi se naslanjam na svoje predhodne raziskave in objave; podatki o virih, na katere se opira pričujoča pripoved, se najdejo v moji monografiji o Ipavcih, ki je izšla v letih 2001 in 2002 pri založbi ZRC v Ljubljani.
- 8 A. Schwab, »Ipavci in jaz,« *Zbori, Glasbeno književna priloga*, 1. oktober, 1928, 38.
- 9 Pot glavnega dela zapuščine se da rekonstruirati vsaj v glavnih potezah. Večino partitur, zlasti orkestrsko verzijo *Možička* in kompozicijsko knjigo *Princeza Vrtoglavke*, je hranil Benjamin Ipavec v Mariboru. Po njegovi smrti je za ta del opusa skrbel skladateljev starejši sin Jože, ki je bil glavni scenski slikar *Hrvaškega narodnega gledališča*. Od tam je potem prišla partitura *Možička* v Šentjur in preko pooblaščenega posrednika v ljubljansko NUK. *Princeza Vrtoglavka* je imela zapletenejšo pot, saj so obstajali tudi čistopis opere, parti za posamezne instrumente in klavirski izvleček. To troje je hranila vdova Berta v Šentjurju. Po letu 1960 si je vse gradivo za izvedbo opere izposodila RTV Ljubljana – vključno s kompozicijsko knjigo, ki jo je Jože Ipavec prinesel iz Zagreba. Po letu 1990 sem s pooblastilom slednjega obe orkestrski verziji opere in parte dvignil; izročil mi jih je Jani Golob. Prinesel sem jih v Šentjur k Jožetu Ipavcu; ta mi je v zahvalo pustil čistopis partiture, saj sem imel namen delo spraviti na oder. Z mojim posredovanjem je večino ostalega gradiva od Jožeta Ipavca odkupila NUK. Dokumente in partiture, ki jih je skladatelj sin izročil meni, sem podaril Zgodovinskemu arhivu Celje. Tam so v okviru moje predpuščine sedaj prosto dostopno raziskovalcem in izvajalcem.

skrbeli za ohranitev umetniške zapuščine poslednjega skladatelja iz svoje rodbine.¹⁰ Pretežni del se jo je kljub viharnim časom druge svetovne vojne le ohranil.¹¹ Pred strašno dobo hitlerjanske okupacije¹² je bilo poskrbljeno tudi za napis na skladateljevem nagrobniku – vendar z napačno navedenim datumom njegovega rojstva.¹³

Dogajanja v javnem prostoru sprva niso nakazovala pogreza spomina na Josipa Ipavca v temotne globine pozabe. V dnevnem časopisju sta ob njegovi smrti izšla dva nekrologa, ki sta po zavzetosti odstopala od običajne ravni tovrstnih tekstov v vzhodnoalpsko-jadranskem prostoru. Skladatelju je v *Slovcu* – osrednjem dnevniku katoliškega tabora – nekaj toplih misli namenil ing. Mih. Schiffrer. 22. februarja so se lahko njegovi bralci srečali s člankom, ki je bil predstavljen kot nemška sodba o preminulem domačem umetniku. Slovenci so zaradi privzgojene nesamozavestnosti pač vedno radi prisluhnilli sodbam tujcev o svojih dosežkih.

Schiffrer je o skladatelju, ki ga je očitno osebno dovolj dobro poznal, zapisal:

Pred nekaj dnevi je v svojem domačem kraju pri Sv. Juriju pri Celju umrl Gradčanom dobro znani slovenski skladatelj dr. Josip Ipavic.¹⁴ Njegova smrt je vzbudila v graških glasbenih krogih iskreno sočutje.

- 10 Nekaj kompozicij je napisal tudi Jože Ipavec; Slavko Osterc jih je ocenil kot obetavne ter pretežno v skladu z družinsko tradicijo. Iz nje je izstopal samo *Tango*, ki ga je avtor rad zaigral svojim gostom. Večkrat tudi meni. Kolikor vem, pa notnega zapisa zanj ni zapustil.
- 11 Od kompozicij večjega obsega, ki se omenjajo v različnih virih, je verjetno propadel le samospev *Des Woiewoden Tochter* na besedilo lübeškega poeta Emanuela Geibla. Delo je glede na dolžino baladnega teksta moralo imeti več strani.
- 12 Ker je mariborski zdravnik Benjamin Ipavec kot zaveden Slovenec pomagal partizanom, je bila skladateljeva zapuščina med drugo svetovno vojno v veliki nevarnosti. Prav tako ne gre zanemarjati dejstva, da je bilo mesto ob Dravi izpostavljeno hudim zračnim napadom zavezniških sil. Leta 1945 so se pojavile nove nevarnosti, saj so komunisti »vrgli oko« na sanatorij Benjamina Ipavca. Tedaj zaneteno sovražstvo proti njemu brezvestni propagatorji marksističnega režima podžigajo še danes in poskušajo celo v zgodovinarskem tisku blatiti tega odličnega zdravnika, ki je bil pionir zdravljenja maternice na Slovenskem, kot moralno sporno osebnost – češ da ni pomagal pacientom iz vseh slojev prebivalstva z enako predanostjo.
- 13 Vse do zadnjega časa je bila na nagrobniku družine Ipavec pri Josipu navedena letnica rojstva 1875; sedaj je to popravljeno, vendar je naknadni poseg viden zaradi različne debeline številke 3.
- 14 Polglasnik se je v prvi polovici 19. stoletja večinoma še zapisoval z i; v skladu s poznejšo slovensko normo se je v Ipavčevi rodbini podpisoval le graški primarij Benjamin.

Dr. Ipavic je bil prav bogonadarjen glasbenik prve vrste in obenem velik človek. Svojo domovino in svoj slovenski narod je ljubil nad vse, pri tem pa ni nikdar žalil drugih narodov, zato je bil tu splošno priljubljen.

Mnogi so smatrali dr. Josipa Ipavca za največjega skladatelja sedanjega časa; samo-le on je v svoji neskončni skromnosti vse storil, da je vedno cvetel le skrit. Ostal je v vseh dobah svojega življenja isti umetnik – od prvih pomladnih del vulkanične zgodnje dobe do časa, ko je zavrtna bolezen začela glodati na njegovem mladem življenju.

Njegove pesmi (balade) so edinstveno lepe, njegov najboljši interpret dr. Leon Lüle¹⁵ jih je pel na koncertih na Dunaju, v Berlinu, Bruslju in nazadnje v Ameriki z izrednim uspehom. Njegova opera¹⁶ vsebuje čudovito lepe, nežne, globoko občutene melodije; zastonj iščemo v sedanjosti tako bogate, plemenite glasbe.

Dr. Josipa Ipavca bi smeli po pravici imenovati slovenskega Mozarta. Vsled svoje skromnosti in poznejše bolezn se ni mogel nikjer uveljaviti, dasiravno je njegova glasba, kakor rečeno, izvirna, klasična in najznamenitejša sedanje dobe. Nam Nemcem je naravnost neumljivo, da ga njegov narod ni tako cenil, kakor bi bil zaslužil, on, ki je svoj slovenski narod tako zelo ljubil, mu zapustil svoje pesmi in mu pomagal, da si je priboril svojo svobodo, svojo neodvisnost in zedinjenje – tih in skromen junak! Godilo se mu je tako, kakor večini skladateljev, ki jih svet spozna še-le po smrti. Morda bo njegov narod z znatno podporo popravil na njegovih ubogih zapuščenih otrocih, kar je ostal živemu dolžan in ne bo čakal še-le opomina od Nemcev.

Ne zabi dragih mrtvih in okiti tudi njihovo žaro z vencem zmagovalca. Častimo najboljšega pevca, ki je šel k svojim očetom. Hvala, večna

- 15 Pravilno Fery Leon Lulek. Priimek je bil verjetno spremenjen zaradi njegovega pomena v slovenščini. Preden je Lulek odšel v Združene države Amerike, je doživljal velike uspehe zlasti v Franciji, kjer je bil pravcati ambasador nemškega Lieda. Kot prvi je tamkaj izvajal celotne cikle samospievov. Prim. zapis o njem v listu *Sport und Salon* jeseni 1906 (»Dr. Fery Lulek (Dr. Leon),« *Sport und Salon*, 17. november 1906, 11). V avstrijskem tisku je njegovim nastopom mogoče slediti do marca 1910. V novem svetu je poučeval na cincinnatijskem konservatoriju, potem pa še v New Yorku in Chicagu. Sodobniki so ga večinoma obravnavali kot slavnega in priznanega pevca, nekateri kritiki pa so mu očitali enobarvnost v izrazni paleti in šibke visoke tone.
- 16 Oznaka opera za *Princeso Vrtoglavko* dokazuje, da je bil Schiffrer seznanjen s žanrsko spremembo, do katere je prišlo na poti od besedila pl. Berksove do končne verzije partiture; to pomeni, da je bil s skladateljem v stikih zagotovo v njegovih zadnjih letih.

*hvala za njegovo dedščino, ki jo je zapustil svojemu narodu in ostalemu svetu.*¹⁷

Inženir Schiffrer je svojo posmrtnico napisal 14. februarja v Gradcu. Šlo je za glas poznavalskega laika, ki se je navdušil nad Ipavčevo glasbo. Vedel je za skladateljeve uspehe pred veliko vojno, za katere je bil zaslužen tudi v ZDA živeči pevec Fery Leon Lulek, ki se je po triumfih v srednje- in zahodnoevropskih deželah podal čez veliko lužo.

Toliko in toliko let pozneje je težko kaj več izvedeti o umetniško senzibilnem inženirju, ki je tragično preminulemu skladatelju posvetil tenkočuten nekrolog. V okolici Josipa Ipavca je mogoče naleteti na zgolj enega moža s priimkom Schiffrer. Gre za nadinženirja, ki je med prvo svetovno vojno služboval v begunskem taborišču Wagnerja, kamor je bil poslan tudi skladatelj. Schiffrer je bil tamkaj eden vodilnih uradnikov in je občasno opravljal tudi inšpekcijsko službo.¹⁸ Prej je bil zaposlen v Gradcu, v punčirnem uradu,¹⁹ izhajal pa je s Kranjskega. Edino težavo takšni identifikaciji pisca 22. februarja 1921 objavljenega nekrologa za Josipom Ipavcem predstavlja okrajšano ime – v *Slovencu* se pojavlja kot Mih., (nad)inženir Schiffrer iz štajerske metropole in Wagnerja pa je bil Wilhelm. Toda pri podpisih so črke pogosto izpeljane povsem osebno. V redakciji ljubljanskega časnika bi lahko Wilhelm površno prebrali kot Michael – še zlasti če je bila šlo za okrajšavo roke, s katere potezami niso imeli opravka vsak dan.

Liberalni *Slovenski narod* seveda ni smel zaostajati za katoliškim dnevnikom. A Josip Ipavec je zanj očitno bil dokajšen neznanec. Za razliko od očeta Gustava, ki je bil eden od utemeljiteljev tega časnika – začetek njegovega izhajanja je tudi finančno podprl²⁰ –, se v javnosti ni pojavljal izven okvirov svojega zdravniškega poklica in umetništva. V politiko je

17 M. Schiffrer, »Nemška sodba o skladatelju dr. Josipu Ipavcu,« *Slovenec*, 22. februar, 1921, 1, 2. V nekrologu je za Josipa Ipavca uporabljena oznaka »slovenski Mozart«, ki neznansko moti v zgodovini nepodkovane ljudi in jo zato slabšalno označujejo kot »nekoliko poljudno«. Prim. zapis v svetovnem spletu: A. Testaniere, »Danes poslušamo: Josip Ipavec,« SIGIC, 8. februar, 2021, <https://www.sigic.si/danes-poslusamo-josip-ipavec.html>. A takšno navdušenja polno poimenovanje je na povsem enaki ravni kakor tisto, ki se je rabilo za skladateljevega strica Benjamina. Ta je sodobnikom veljal za »slovenskega Schuberta« – o čemer je januarja 1909 v *Novih akordih* pisal Gregor Gojmir Krek, za njim pa tudi muzikologi oziroma glasbeni zgodovinarji.

18 »Aus dem Barackenlager,« *Lagerzeitung für Wagner*, 11. november, 1917, 2.

19 »Aus dem Punzierungsamte,« *Grazer Volksblatt*, 15. oktober, 1896, 2.

20 »Občni zbor delniškega društva ‚Narodna tiskarna,« *Slovenski narod*, 17. september, 1872, 1.

posegal le občasno, in še to zgolj v domačem kraju. A če je bila njegova dovolj izpostavljena udeležba pri oblikovanju podružnice Sokola v Sv. Juriju še v mejah pričakovanj, je zmeda, ki jo je povzročil polet 1913 s svojim glasovanjem za župana, v vsakem pogledu zunajserijska. Skladatelj se je namreč na občinskih volitvah znašel v hudem precepu med svojo rodbinsko pripadnostjo in nazorsko usmerjenostjo. Namesto da bi se pri izbiranju župana v občinskem zastopu zavzel za kandidata liberalnega tabora, ki mu je pripadal, je podprl svojega svaka Janka Artmana!

Skladatelj je bil očitno politični analfabet in ni razumel logike delitve, ki se je uveljavila že v času njegovega očeta. Slednji je v javnosti sprva nastopal kot mladoslovenec, nato kot slogaš in nazadnje kot naprednjak. Josip Ipavec pa je leto pred izbruhom prve svetovne vojne v občinski zastop kandiral tako pri katoličanih kot pri liberalcih! To je bilo mogoče, ker so bili glasovalci razdeljeni v dva razreda. Med zastopnike občinske samouprave se je uvrstil kot kandidat katoličanov in je z njimi potegnil tudi pri izboru župana – ker je na ta položaj kandiral Janko Artman, ki je bil poročen z njegovo resolutno sestro Karolino. Kri kajpak ni bila voda, svaštvo pa ne zrak! Toda težava je bila v tem, da se je skladatelj v občinski zastop prebil z žrebom, saj je bilo treba zaradi enakega števila glasov dve mesti v prvem razredu zapolniti na ta način, ker so volivci štirim možem, ki so se potegovali zanj, podelili enako število glasov.²¹

Skladatelju se očitno ni dalo misliti politično; za pragmatične plati javnega življenja, ki so terjale predvidljivo ravnanje, je bil precej gluh. Celu neuporaben. Po drugi strani pa je kot umetnik imel svoje občudovalce – in

21 Leta 1913 je imel občinski zastop v Sv. Juriju ob Južni železnici 12 članov. Šest so jih izvolili glasovalci prvega razreda, enako število pa volivci drugega. Na uvrstitve v to ali ono skupino je vplivalo plačevanje neposrednih državnih davkov. Josip Ipavec je v drugem razredu kandiral za liberalce, vendar ni bil izbran. Zato pa je prodril v imovitejši skupini. A v njej so ga kandidirali katoličani. V zastop se je uvrstil šele po žrebu, saj je dobil enako število glasov kot še trije drugi možje. Sreča je tako odločila o dveh predstavnikih občinske samouprave. V zastopu je bilo po volitvah šest predstavnikov katoličanov. Pet jih je prihajalo iz drugega razreda, Josip Ipavec pa iz prvega. Peterica liberalcev je bila izvoljena s strani bogatejših občanov, ki so plačevali več davka. En zastopnik pa je bil slogaš, ki so ga izglasovali v drugem razredu. Liberalci so vsemu navkljub upali, da bo skladatelj ostal z njimi, vendar so bili razočarani. Tako je bil za župana izvoljen Janko Artman. Prim. »Iz Št. Jurj[a] ob Južni železnici,« *Narodni list*, 28. avgust, 1913, 3. Toda katoliški župan se potem ni mogel dolgo veseliti zmage v bitki za županski stol, saj so naprednjaki uspeli s pritožbo.

eden najzgodnejših, Otmar Hoisel,²² s katerim se je seznanil v celjski višji gimnaziji, je napisal nekrolog za *Narod*. Seveda pa je bilo treba tekst pred objavo prevesti, saj je bil avtor hudo nemškonacionalno usmerjen. Svoje politično stališče je demonstriral celo s prestopom v evangeličansko vero, kar je bilo ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja, ko je bilo gibanje Los von Rom zelo vplivno, povezano s priseganjem na (pan)germanizem.

Nekoliko nenavadno je, da se za pisanje nekrologa ni odločil nobeden Ipavčevih slovenskih prijateljev – denimo gimnazijski sošolec Fran Vidic ali zdravniški in skladateljski kolega Anton Schwab –, vendar bi utegnila prav tedaj biti zaposlena s čim drugim. Oba sta bila ugledna državljana nove srbsko-hrvaško-slovenske kraljevine in sta kot taka imela kup dolžnosti pri njeni stabilizaciji ...

Opomba, ki jo je Hoislovemu tekstu dodal prevajalec, dokazuje, da je tekst poslovenil poznavalec domače gledališke scene, saj se je dodatek nanašal na prizadevanja za uprizoritev Ipavčeve *Princese Vrtoglavke* v ljubljanski operno-baletni hiši leta 1919. Lahko bi šlo za Radovana Brenčiča ali Frana Mohoriča, ki sta bila dobro seznanjena tudi s skladateljevim opusom. Oba sta si prizadevala, da bi njegov *opus perfectum* zaživel na teaterskih deskah – prvi se je trudil svetovati pri predelavi libreta,²³ drugi pa je leta 1934 »zakleto« opero uvrstil v repertoarni načrt mariborskega gledališča²⁴ –, vendar pa nista izhajala ne iz glasbenih ne iz zdravniških krogov in si nemara zato nista drznila prijeti za pero. Nekrologi so praviloma pač kolikor mogoče celovite biografske miniature ...

Hoisel se s svojim nekrologom Slovincem ni razkril samo kot občudovalec umetnosti Josipa Ipavca, temveč tudi kot poznavalec tradicije

22 Otmar Hoisel je bil sin uglednega zdravnika v Celju in Rogaški Slatini, ki je vneto promoviral zdravstveni dejavnosti prijazne spodnještajerske kraje. Prim. J. Hoisel, *Cilli und dessen Sannbäder* (Dunaj: Wilhelm Braumüller, 1877); J. Hoisel, *Der landschaftliche Kurort Rohitsch-Sauerbrunn in Steiermark: Fünfte gänzlich umgearbeitete Auflage* (Dunaj in Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1904).

23 Fran Mohorič si je z Josipom Ipavcem dopisoval o *Princesi Vrtoglavki*. Večkrat je skladatelja tudi obiskal in si prizadeval za poslovenitev besedil njegovih samosplovov. Prav tako je bil zaslužen za rešitev glasbene zapuščine Benjamina Ipavca. V svojih časopisnih prispevkih je uspel ohraniti tudi nekaj drobcev iz njegove korespondence.

24 »Iz Maribora,« *Slovenski narod*, 12. september, 1934, 3. Radovan Brenčič je bil velik zagovornik glasbe Josipa Ipavca; sam je 27. aprila 1926 dirigentsko vodil predstavo *Možička* v mariborskem gledališču, ki ga je sicer vodil z veliko zavzetostjo in požrtvovalnostjo.

njegove družine.²⁵ Tu in tam je zagrešil kakšno napako, vendar je to pri strganju po spominu običajna težava. Človek z leti kakšne podatke pomeša, posamezni drobci pa se tudi izbrišejo. Pisec je prav tako jasno pokazal svoje antisemitske barve, saj je eno od svojih zastrupljenih puščic usmeril v »mazače« iz vrst izvoljenega ljudstva. Toda postavo skladatelja samega in mogočno senco njegovega opusa je zarisal z odločnimi potezami, ki so izdajale zavest o pomembnosti. Celó o veličini. Josipa Ipavca se je trudil predstaviti kot največjega ustvarjalca v svojem že sicer izjemno nardarjenem rodu. Takole je pisal o njegovi življenjski poti in ustvarjalnosti:

Spočetka februarja t. l. je odšel za večno od nas dr. Josip Ipavic.

Njegov ded se je bil pred nekako 120 leti preselil iz Idrije v St. Jur na juž. žel., in od tedaj živi ta ugledna obitelj stalno ondi. Večina njenih moških členov so bili in so zdravniki, ki so komponirali ali bili vsaj izrazito muzikalni.

Nekatere pesmi očeta dr. Gustava Ipavica so ponarodele. V hiši tega patrijarha se je zbrala včasih izbrana prijateljska družba. Odlični učenjaki različnih znanstvenih strok so uživali njegovo klasično gostoljubnost. Tudi kot načelnik občine si je pridobil zaslug, tako z gradnjo kmetijske šole i. dr.

Josipov stric. dr. Benjamin Ipavic je napisal več izredno melodičnih skladb; spominjam se, da sem slišal pred leti četvorko, ki je [od] muzikalnih lepot in domislekov kar blestela ter se je odlikovala posebno s svojo lahko tekočnostjo.²⁶ Njegovo največje delo pa so bili »Teharski plemiči«, prva slovenska opera, ki je dandanes ne slišimo več, ker je čustvovanju današnje dobe pač preplemenita.

Naš dr. Josip Ipavic se je narodil l. 1873. v očetovski hiši. Posečal je gimnazijo v Št. Pavlu v labodski dolini ter v Celju. Že v tej dobi se je poskušal na skladateljskem polju ter je bil organist pri službi božji svojih tovarišev. Nato je odšel na vseučilišče v Gradec ter je študiral

- 25 V Sv. Jurij Ipavci niso prišli iz Idrije, temveč iz belokranjskega Grad(a)ca. To pa ne pomeni, da z znamenitim rudarskim mestom njihov rod ni imel nobenega opravka. Prav mogoče je, da se je v Ipavčevi družinski tradiciji, ki jo je Hoisel v času svojega prijateljevanja z Josipom spoznal, ohranila vest o prvotnem domovanju rodu v Idriji, od tam pa se je eden njegovih predstavnikov, »feldšerac« Jurij, preselil v Gradec in osnoval družino, katere poganjki so se potem zakoreninili in razvejali tudi na Štajerskem.
- 26 *Anina četvorka* Benjamina Ipavca je bila v Gradcu precej znana; zelo je bila všeč tudi svoj čas cenjenemu pesniku Robertu Hamerlingu. O tem pričajo prepisi skladateljeve korespondence, za katere je poskrbel Fran Mohorič. Danes se ti fragmenti nahajajo v Glasbeni zbirki ljubljanske NUK.

medicino. V to dobo spadajo njegove najboljše reči, večje število pesmi, zlasti balad, tudi nekaj zborov, med njimi v prvi vrsti »Zimsko občutje« (za troglasen ženski zbor s klavirjem),²⁷ dalje menuett za orkester in scherzo za klavir, ki so bili poteg nekaterih zborov objavljeni v »Novih Akordih«.²⁸

Glavno njegovo delo iz te dobe pa je pantomima »Možiček«, ki so jo uprizorili pred skoro 20 leti v graški operi ter tudi drugje (tako opetovano v Gradcu, v celjskem Narodnem domu, v ljubljanski čitalnici ter dvakrat tudi v ljubljanski operi).²⁹ V Gradcu se je za koreografski del prav zaslužno potrudila prima ballerina Emilia Eckhartova. Delo je izšlo v L. Schwentnerjevi založbi.

Po doseženem doktoratu je Josip postal vojaški zdravnik na Dunaju in v Zagrebu, a po nekaj letih je prevzel prakso svojega med tem umrlega očeta v domovini, s katero je bil zvezan z najmočnejšimi vezmi svoje umetniško občutljive duše. Gotovo se ima razen muzikalni obiteljski dediščini in familijarni tradiciji zahvaliti za pobudo zlasti nad vso mero veličastni lepoti te pokrajine.

Glavno delo kasnejše dobe je opereta »Princesa Vrtoglavka« (»Prinzessin Tollkopf«). Njene uprizoritve vzlic vsemu trudu skladatelj ni doživel. Njegova poštenost in skromnost gledališkim šegam in običajem pač nista bili kos: njegova glasba se je nizkim instinktom mase premalo uklanjala, in tako je bila usoda tega dela zapečatenjena. Nikdar je ni videl na odru. Le enkrat se je na nekem koncertu v Ljubljani izvajal odlomek iz nje,³⁰ toda v tako napačnem tempu, da skladatelj sam svojega dela ni spoznal. Spretno eksploativen mazač izmed izvoljenega ljudstva bi bil iz domislekov te operete izlahka skrpal cel ducat operet ter jih s sijajem postavil na sceno. A tudi za natis tega dela ni bilo sredstev.

27 Zbor, ki ga omenja Hoisel, je napisan za štiri ženske glasove in klavir.

28 V *Novih akordih* so izšle naslednje skladbe Josipa Ipavca: *Himna* (1902), *Triglavska koračnica* (1902), *Imel sem ljubi dve* (1902) in *Scherzo* (1905).

29 *Možiček* je bil v ljubljanski operi oktobra 1912 izveden štirikrat. Dirigent je bil Ciril Metod Hrazdira, ki je v Brnu nekaj let prej vodil svetovno premiero mojstrovine Leoša Janáčka *Její pastorkyňa* (*Jenufa*).

30 Januarja 1914 so bili na prvem Ipavčevem koncertu Glasbene matice izvedeni trije odlomki iz opere *Princesa Vrtoglavka – Predigra* k drugemu dejanju in njegov *Finale* ter arija *Maud* (*Pravljica*). Skladatelj je sam dirigiral prvo od omenjenih točk, pri drugih dveh pa je taktirko vihtel Matej Hubad. Josip Ipavec z njegovimi tempi očitno ni bil zadovoljen.

Že pred približno 12 leti je začel Josip Ipavic bolehati; bolehanje se mu je stopnjevalo v težko hiranje, iz katerega ga je smrt rešila dne 8. februarja t. l. Vse življenje se je moral boriti in dopolnil ni niti 48. leta. Življenjske stiske so mu preprečile tudi zaokroženo muzikalno izomiko. Pač je študiral na Dunaju pri Zemlinskem, v obče pa je bil samouk, kakor nekdanj Chopin, s katerim je imel skupno tudi še kaj drugega, kakor neizčrpno bogastvo domislekov ter naglašanje slovanske bolesi («Žala»), ki je rdeča nit velikega števila njegovih skladb, čeprav je bil sicer vesele nravi.

Njegova glasba ni imela profesorskega značaja, zato so jo zastopniki tega kroga tudi z molkom morili ali vsaj jo bagatelizirali. Toda bil ni le velik talent, nego pristen, topel genij neizmernega bogastva, pred vsem genij jugoslovenske glasbe. Poslej odločaj narod, ne kasta! Čujte me, Jugosloveni! Ako že niste vzpodbujali živega, kakor bi bilo primerno njegovi pomembnosti, spomnite se vsaj mrtvega! Spomnite se njegovih otrok, uprizarjajte njegova dela, založite jih končno ter odplačajte tako svoj veliki dolg! Zakaj nekdanj ga bodo prištevali med Vaše največje in najplemenitejše!

In Ti, dragi prijatelj, bodi pozdravljen zdaj in v večnosti. Če Ti že na zemlji ne morem biti nič več, se hočem boriti za Tvoj večni del dotlej, da naju smrt zopet združi.³¹

Nekrolog je kljub kratkosti pomembno dopolnil Barletovo predstavitev Josipa Ipavca v *Domu in svetu* leta 1909. Značilno pa se zdi, da Hoisel ni omenjal zelo pomembnih skladateljevih povezav z velikimi češkimi ustvarjalci, zlasti z Oskarjem Nedbalom in Leošem Janáčkom. Prvi – sicer dirigent *Orkestra dunajskih glasbenih umetnikov*³² – je *Princesi Vrtoglavki* dal žanrsko oznako *komična operna igra v starem številčnem slogu*,³³ drugi pa se je leta 1914 zavzemal za njeno uprizoritev v Brnu.³⁴ Če bi bil že tedaj svetovno znan, bi gotovo uspel – kljub izbruhu velike vojne. Navsezadnje

31 O. Hoisel, »Dr. Josip Ipavic,« *Slovenski narod*, 1. april, 1929, 1.

32 Orkester dunajskih glasbenih umetnikov je bil osnovan leta 1907; kljub velikemu ugledu prestolniških filharmonikov se je hitro uveljavil in leta 1913 kot prvi izvedel Schönbergov »oratorij« *Pesmi z gradu Gurre*.

33 Tako je poročal Josip Ipavec proslavljenemu dunajskemu libretistu Richardu Batki v pismu 18. oktobra 1911. Dokument sem s pomočjo Feliksa J. Bistra odkupil na Dunaju in ga skupaj s še petimi drugimi podaril Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani.

34 Pri Leošu Janáčku je za Ipavca posredoval Emerik Beran, ki je služboval v Mariboru. Bil je eden najboljših učencev brnskega mojstra in zelo kolegialen do svojih slovenskih vrstnikov, v katerih kulturo je sčasoma vstopil.

se je v standardni operni repertoar tudi sam uvrstil v tem strašnem času.³⁵ Hoisel je bil nemara tako zelo (pan)germansko usmerjen, da se mu Čehi niso zdeli pomembni ... Veliko je bilo že to, da je opazil – čeprav le na ravni stereotipa – slovansko otožnost. Težko si je predstavljati, da ga Ipavec o svojih prizadevanjih za uprizoritev *Princese Vrtoglave* ne bi obveščal, saj si je skladatelj dopisoval celo z Lulekom v novem svetu. In dunajska operetna – natančneje: libretistična – industrija ga je pustila na cedilu!³⁶ Ipavcu bi po začasnem zaprtju ljubljanskega gledališča leta 1913³⁷ zares učinkovito lahko pomagali le Čehi, ki so imeli dobro razvito glasbeno sceno. Njihova domovina je v klasicistični epohi po pravici slovela kot konservatorij Evrope.

Za informacijsko izčrpnost Hoislovega teksta zavzeti prevajalec je dodal že prej omenjeno opombo, ki je tematizirala neuspešne napore za izvedbo tedaj še skoraj deviške partiture *Princese Vrtoglavke* leta 1919.³⁸ Ni pa pri tem šlo zgolj za tožbo o posamičnem primeru, temveč tudi za splošno opozorilo na vse očitnejše dejstvo, da v ljubljanskem *Narodnem gledališču* tedaj ni bilo večjega posluha za domača dela. Krmar njegove glasbene scene Friderik Rukavina, ki se je za dirigentski poklic izmojstril pri Ivanu pl. Zajcu in v milanski operni Meki, svoje znanje pa je s prakso prekalil v tretjem največjem gledališču habsburške monarhije – v galicijski prestolnici Lvov/Lviv –, je prisegal na scensko učinkovite operne predstave. In na znana imena, ki so mesmerizirala publiko. Pa čeprav je

35 Svetovna slava Leoša Janáčka se je začela z dunajsko uprizoritvijo opere *Její pastorkyňa* (*Jenůfa*) februarja 1918.

36 A. Schwab, »Ipavci in jaz,« *Zbori, Glasbeno književna priloga*, 1. avgust, 1928, 26. Značilno je Hoisel opero svojega pokojnega prijatelja označeval po naslovu libreta – kot *Prinzessin Tollkopf*. Končna varianta Ipavčevega dela pa se tako na ravni vrste kot v imenski »deklaraciji« loči od teksta. Ne sicer radikalno, a vendarle opazno: gre za operno igro v starem številčnem slogu z naslovom *Prinzess Tollkopf*. Zato tudi ni čudno, da se skladatelj ni povsod držal libretistične predloge Mare pl. Berksove. V tretjem dejanju je tako Filouju namenil nekaj not, pod katerimi besedilo sploh ni vpisano. Očitno je že pri komponiranju zadnjih točk svoje opere mislil na dopolnitev ali predelavo teksta. V tipkopisni verziji libreta, ki se hrani v ljubljanski NUK, je značilno predviden prostor za navedbo imena avtorja, čigar pero bo delo spravilo v uprizorljivo stanje.

37 V stavbo Deželnega gledališča se je potem vselil Kino Central. Šele leta 1918 je slovenka izpostava boginje Talije v kranjski metropoli spet zavzela sebi namenjene prostore.

38 Dotlej so bili izvedeni le štirje odlomki iz opere: v prirejeni obliki *Pesem o urici*, v izvorni pa *Pravljica ter Predigra k drugemu dejanju* in njegov *Finale*.

to pomenilo promocijo Puccinija,³⁹ ki je bil glasbeni emblem novi srbsko-hrvaško-slovenski državi sovražne Italije.

Opomba, ki je dopolnjevala Hoislovo pripoved, si je zadala še eno nalogo: skušala je tudi poudariti napredek ljubljanske operne scene v primerjavi s sezonami pred njeno začasno razpustitvijo. Lažja glasbeno-scenska dela, ki so nekoč polnila blagajno, naj ji sploh ne bi bila več potrebna. A kopanje groba opereti, ki navsezadnje sploh ni moglo zadevati *Princese Vrtoglavke* v končni verziji, je bilo preuranjeno, saj se je lahkokrila muza kmalu zmagoslavno vrnila v ljubljanski hram boginje Talije. Šele revolucionarna stvarnost po letu 1945 jo je začasno upokojila, vendar je potem življenje stvari postavilo na svoje mesto. Kvaliteta je mogoča tudi v opereti. Uspeh pa je zaradi dobro preračunane kombinacije živahnosti, smeha in sentimenta skorajda zajamčen.⁴⁰ Pred drugo svetovno vojno je opereta postala že kar redna gostja celo v eni od osrednjih glasbenih scen na svetu – tisti ob dunajski Ringstraße. Franz Lehár je svojo zadnjo karto, leta 1934 krščeno »glasbeno komedijo« *Giuditta*, izigral prav tam.⁴¹

V vsakem kulturnem okolju pa je pomembna tudi domača ustvarjalnost, ki je najbolj nedvomen pokazatelj njegove ravni. Opomba k Hoislovemu nekrologu je bila melanholično opozorilo na to ob konkretnem primeru, ki je dokazoval, da je med Slovenci drugače. Tudi po vzpostavitve skupne narodne države s Hrvati in Srbi se domačim ustvarjalcem gledališka vrata niso odprla na stežaj. Zlasti Ljubljana je hotela dokazati, da je na tekočem z modnimi trendi – vendar je o tem lahko prepričevala zgolj samo sebe. Šele čez čas je – v operni reprodukciji pod ravnateljsko taktirko Mirka Poliča – našla tvorno ravnotežje med domom in svetom ter med tradicijo in inovacijo.

Informacijsko nenavadno bogata podčrtna dopolnitev Hoislovega zapisa v *Slovenskem narodu* je bila takale:

[Josip Ipavec] je l. 1919. poslal svojo »Princeso Vrtoglavko« tudi intendanci ljubljanskega narodnega gledališča z željo, naj bi se uprizorila. Ker pa je končno tudi za naše gledališče nastopila doba, ko

39 Da je bil Puccini več kot navadna kulturnoizvozna »znamka«, pričuje dejstvo, da opere *Madame Butterfly* Slovenci v Trstu niso mogli uprizoriti, ker jim je to onemogočil milanski založnik Ricordi, ki je razpolagal z avtorskimi pravicami. Seveda pa takšno ravnanje ni imelo neposredne zveze s samim skladateljem, ki se med prvo svetovno vojno ni vdal nebrzdanemu sovraštvu do Nemčije in njenih zaveznic.

40 K. Honolka, *Svetovna zgodovina glasbe* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983), 560, 561.

41 Honolka, *Svetovna zgodovina glasbe*, 560.

mu operete ni treba več gojiti ter je zato opereta, ki je bila ves čas le potrebno zlo našega repertoarja, povsem izginila z repertoarja, se »Princesa Vrtoglavka« ni več uprizorila. Vzlic načelnemu stališču, ki ga je zavzela naša intendantca proti nadaljni gojitvi operete, pa bi se bila »Princesa Vrtoglavka« izjemoma kot delo domačega skladatelja morda vendar le še spravila na oder, če bi ne bilo operetno besedilo – uprav nemogoče. Zaradi tega besedila ni mogel pokojnik prav nikjer doseči uprizoritve, dasi je poskušal na različnih gledališčih. Tako je postalo besedilo usodno tudi »Vrtoglavki«, kakor že marsikateremu dramatičnemu] glasbenemu delu.⁴²

Žalovalci so leta 1921 povedali marsikaj zanimivega. Vendar še zdaleč ne vsega. Zato ni presenetljivo, da se je o Josipu Ipavcu čez čas zdelo potrebno spregovoriti tudi Antonu Schwabu. Njegov zapis o skladatelju in njegovih sorodnikih je bil ob že omenjenem Barletovem dolgo časa najizčrpnjše poročilo o glasbeni dinastiji iz Svetega Jurija ob Južni železnici. V svojem tekstu je proslavljeni celjski (zobo)zdravnik nanizal osebne spomine na tiste pripadnike Ipavčevega rodu, ki jih je najbolje poznal tako zaradi svojega poklica kot zaradi zavzetosti za glasbo. S svojimi pogledi in ocenami je tudi močno vplival na občo zavest o njih. Čisto mogoče je, da Alojzu Ipavcu in članicam Graškega oziroma Prvega avstrijskega damskega kvarteta v spominu Slovencev ni bila posvečena resnejša pozornost prav zaradi tega, ker jih ni bilo na Schwabovi sliki rodbine. Zamenjevanj pričevanj oziroma spominov z zgodovino je v alpsko-jadranskem prostoru tudi sicer pogosto ...

Schwab, ki je bil v glasbi neformalni – deloma celo dopisni – učenec Josipovega strica Benjamina, je imel do svojega mentorja poseben odnos. To je povsem razumljivo: nemajhna priznanja, ki jih je dosegel kot skladatelj, je dolgoval tudi mojstru, čigar nasveti so mu pomagali k obvladovanju kompozicijske tehnike. In Benjaminov poziv, da se vokalnega stavka uči pri Mendelsohnu, je bil zlata vreden. Bil je malce konservativen, vendar je kvaliteten pouk vedno do neke mere tak. Treba se je pač naučiti zlatih, v stoletjih preizkušenih pravil, kajti kadar učeči se ustvarjalec ne ve za boljšo ekspresivistično-komunikacijsko možnost od že preizkušene, je bolje, da se drži slednje, kakor pa da zaupa svojemu diletantizmu. Le redkokateri je namreč zares genialen.

42 Opomba prevajalca k nekrološkemu članku O. Hoisla z naslovom »Dr. Josip Ipavic,« *Slovenski narod*, 1. april, 1929, 1. Tudi pisec tega teksta je *Princeso Vrtoglavko* štel za opereto – kakor ljubljanska intendantca.

Schwabova pripoved o Ipavcih in o njem samem je – vsaj kar zadeva Josipa – polna namigov. Na okoliščine skladateljeve smrti v mrzlem večeru 8. februarja 1921 je, denimo, aludiraj z navajanjem verzov: »Pala je pala slanica, zvenila moja rožica.«⁴³ Svoj zapis o pokojnem kolegu je uveljadal z mislijo, ki je spominjala na znameniti Grillparzerjev epitaf Franzu Schubertu: z Ipavčevo boleznijo in smrtjo je bil pokopan talent, še preden se je lahko zares razvil.⁴⁴ Je pa tudi Schwab kljub nekaterim bodicam na račun svojega mlajšega vrstnika – a vsaj tista o prepovedovanju slovenskih vzklikov ob predstavitvah njegovih del v nemškem okolju je zagotovo izmišljena⁴⁵ – s pristnim obžalovanjem pisal o bridki usodi *Princeze Vrtoglavke*. Celovečerno glasbenoscensko delo se je v 19. stoletju in v začetku 20. praviloma štelo za vrhunec skladateljskega dela: kompleksnost opere je terjala večstransko – tako muzikalno kot dramaturško – poznavalstvo. In poleg nadarjenosti tudi vztrajnost.

Glede na to, da je Schwab v svoj tekst vpisal dovolj podatkov za identifikacijo bolezni Josipa Ipavca – zatrdil je, da je bila enaka kot pri Hugu Wolfu⁴⁶ –, se poraja vprašanje, ali ni morda *Princeza Vrtoglavka* nasledek patološkega ustvarjanja? Bi utegnile njene težave na poti do prve izved-

43 Schwab, »Ipavci in jaz,« 1. avgust 1928, 26.

44 Tisti netenkočutni ljudje, ki trdijo, da je Josip Ipavec umrl v postelji toplega doma, se ne zmenijo niti za ta zelo neposreden namig. O namenih njihovega početja, v katerem prednjačijo posamezniki s strankarsko optiko in cilji, ne gre izgubljati veliko besed. Na politično raven se v znanosti pač ni potrebno – in tudi ne koristno – spuščati. Pri soočanju z izmišljotinami takih ljudi se gre slej ko prej zadovoljiti z ugotovitvijo popolne odsotnosti ideala nepristranskega opisa stvarnosti. Dober preizkus njihove verodostojnosti bi bil odgovor na vprašanje, ali je bil ob smrti Josipa Ipavca sneg ali ne; priče tega dogajanja so mi povedale, kakšno je bilo tedaj vreme, a javno besedo o tem prepuščam tistim, ki govorijo o drugačni skladateljevi smrti, kakor jo je ohranila tradicija njegove družine. Naj na disenz prisegajoči politični anagžiranci, ki jim je cilj iz vsake stvari narediti spor, prispevajo v zakladnico znanstvene vednosti o ustvarjalcu *Princeze Vrtoglavke* vsaj en verodostojen podatek – če le zmorejo.

45 A. Schwab, »Ipavci in jaz,« *Zbori, Glasbeno književna priloga*, 1. junij, 1928, 20. Schwab je trdil, da je Josip njemu kot dijaku (študentu) prepovedoval slovensko vzklivanje ob morebitni uprizoritvi svoje opere, kar pa je nemogoče, saj je poslednjega iz četverice rodovno povezanih skladateljev Ipavcev po starosti prekašal za skoraj šest let! Prav tako je jasno, da se je boj za krstno izvedbo *Princeze Vrtoglavke* lahko začel šele jeseni 1910. Tedaj pa Schwab, ki je doktoriral leta 1894, že dolgo ni bil več dijak oziroma študent.

46 Schwab, »Ipavci in jaz,« 1. oktober, 1928, 38. Že v času, ko je Schwab pisal o Josipu Ipavcu, je bilo obče znano, da je Hugo Wolf umrl za posledicami progresivne paralize, ki je bila nasledek sifilitične okužbe.

be, do katere je končno prišlo 29. novembra 1997 v mariborski operno-baletni hiši, izhajati iz tega naslova?

V partituro edine opere Josipa Ipavca so bile poslednje note vpisane v začetku septembra 1910. Tedaj je skladatelj končal ne samo komponiranje, temveč tudi instrumentacijo.⁴⁷ Schwab pa v svojih pričevanjih tudi poroča, da je bil nekega dne poklican k nezavestnemu skladatelju in da je tam naletel na dva kolega, ki sta se že trudila z njim. Verjetno sta tudi že postavila diagnozo, ki jo je celjski zobozdravstveni specialist potemtakem lahko le potrdil. Med njimi po izvedenih preiskavah dejansko ni moglo biti razhajanj o viru skladateljevih težav, saj je tedaj že obstajal Wassermannov test, ki razkriva sifilis.⁴⁸ Schwab je potem poročal o ordiniranju, ki je Ipavca v naslednjih osmih dneh sicer rešilo smrti, ni pa mu več moglo pomagati k ozdravljenju. Terciarni sifilis, ki se ga je dalo z zanesljivostjo diagnosticirati, je bil tedaj še neozdravljiv.

Nevarnost hitrega ali celo hipnega pretrganja niti skladateljevega življenja ni izhajala iz same bolezni, temveč iz posledic njenega zavedanja. Nesrečni pacient, ki se je očitno že pred tremi na pomoč poklicanimi zdravniki zavedal svojega stanja, se je poskušal pokončati, vendar se mu tragična namera ni posrečila. Le nezavest ga je zagrnila, iz nje pa so ga Hipokratovi prisegi zvesti kolegi prebudili. Burnost reakcije Josipa Ipavca na spoznanje, da je neozdravljivo bolan, bi utegnila izhajati iz njegove poprejšnje misli, da se je luesa uspel rešiti. Kot zdravniku mu je bilo seveda dobro znano, kdaj sta se pri njem pojavila primarni in sekundarni sifilis, latentna faza bolezni, ki je mogla biti z medicinskimi ukrepi podaljšana za lepo število let, pa bi ga lahko uspavala v misli, da jo je odpravil oziroma premagal. Tak scenarij se zdi najverjetnejši, vendar ga zaradi moralne zaznamovanosti bolezni in posledično njenega prikrivanja ni mogoče dokazati. Tako ostaja na ravni hipoteze, ki pa je verjetna zaradi Schwabove trditve, da je po reševanju Josipa Ipavca iz nezavesti vedel, kako mu bodo v prihodnje moči pešale.⁴⁹ Gotovost glede propada je bila tedaj mogoča od izbruha terciarnega sifilisa.

Med Ipavčevimi najožjimi rojaki v tragedijo preraščajoča drama v zdravnikovi hiši ni ostala neopažena. Kmalu je mogel tudi prizadeti skla-

47 Skladatelj je v kompozicijsko knjigo, ki je izpisana s svinčnikom, na 649. strani za- beležil, da je instrumentacijo končal 4. septembra 1910 ob devetih zvečer.

48 August Paul von Wassermann je svoj test razvil leta 1906. Toda postopek je bil sprva zanesljiv samo v detektiranju poznejših faz bolezni, ne pa pri primarni.

49 Schwab, »Ipavec in jaz,« 1. oktober, 1928, 38.

datelj slišati mnenje, da je sam zakrivil svoje težave – kar je potem odmevalo v govoricah še po desetletjih.⁵⁰ Da so se te pojavile že za časa življenja Josipa Ipavca in da so bile zelo moteče – mogle bi voditi celo do odvzema funkcije distriktnega zdravnika, ki je bila povezana z verodostojnostjo v javnosti in posledično tudi z večjo možnostjo za zaslužek –, dokazuje njegova izjava v celjskem *Narodnem listu* januarja 1912. Skladatelj je dal v glasilu štajerskih narodnjaških liberalcev objaviti naslednje besedilo:

Raznašajo se od meni očitno sovražne strani vesti, kakor da sem bolezen, na kateri sem trpel pred šestimi meseci, zakrivil sam in da trpim še sedaj na posledicah iste. Na podlagi enoglasne izjave gospodov zdravnikov dr. Anton Schwaba in dr. Janka Serneca v Celju, dr. Benjamina Ipavica v Ljubljani in dr. [Leopolda] Rauchmanna, ki so me zdravili, izjavljam, da so take govorice popolnoma neosnovane in zatoraj svarim vsacega širiti jih dalje. Poiskal bi si sicer zadoščenja pred sodiščem. Za sedaj pa imenujem tiste, ki so se namenoma v rečenem oziru pregrešili proti meni, javno lažnike in obrekovalce.

Podpis pod izjavo, ki je bila objavljena v obliki časnikarskega oglasa, je bil kolikor mogoče uraden: »Med[icinae] univ[ersae] d[octo]r Josip Ipavic[,] prakt[ični] zdravnik v Št. Jurju ob [Južni železnici]«. ⁵¹ Značilno se je skladatelj odpovedal tožbi, kar je pomenilo, da se v bistvu izogiba dokazovanju svojih trditev. Seveda pa po drugi strani tudi raznašalci govoric o njem niso mogli vedeti, kaj natančno se je zgodilo sredi leta 1911 ... Proti njim bi v primeru sodnega procesa nastopili štirje k molčečnosti o diagnozi zavezani zdravniki – tako da je svarilo vsaj nekoliko lahko zaleglo. V takšni konstelaciji oziroma situaciji bi bilo bržčas vsakršno dokazovanje brezuspešno. Očitno celo Josipova soproga Albertina ni vedela za pravo stanje stvari, saj je drugega otroka – Teodorja/Boža – rodila 19. oktobra 1912. Spočet je bil vsekakor po usodnih dogodkih sredi leta 1911. Gotovo je, da bi bilo v primeru njene vednosti o moževi bolezni konec z zakonskimi intimnostmi. Sifilis je terjal splošno previdnost, saj lahko pušča sledove v naslednji generaciji.

Josip Ipavec zaradi zavezanosti kolegov k molku in prikrivanja svojega zdravstvenega stanja lastni soprogi – samo mislimo si lahko, kakšno

50 Meni je o sodbah Šentjurčanov o skladatelju pripovedoval Jože Ipavec, vendar ni izrazil mnenja o tem, ali je šlo le za govorice ali pa so imele le-te tudi kakšno osnovo. Ker je bil v času očetovega življenja še otrok, je moral za marsikatero podrobnost izvedeti iz pripovedovanja svojih sorodnikov – tako matere kot tet in stricev.

51 J. Ipavic, »Izjava,« *Narodni list*, 4. januar, 1912, 6; 11. januar, 1912, 7.

duševno dramo je doživljal ob tem v depresivnih fazah in kam so ga vodile blodnje v manični samozavestnosti⁵² – poklicno ni bil onemogočen. Vsekakor pa se je pešanje njegovih moči poznalo na zaslužku, ki je bil ob koncu leta 1913 že tako pičel, da ni mogel poravnati davkov in mu je januarja 1914 grozil rubež. Oblast mu je kanila zaseči klavir in je tudi že razpisala datum njegovega ogleda ... Plačilo dolga v zadnjem hipu je preprečilo nakane mrzlokrvnega državnega aparata, s katerim ni bilo šale.

Schwabov opis intervencije pri Josipu Ipavcu, ki je bil objavljen leta 1927, dovolj jasno pojasnjuje januarja 1912 objavljeno izjavo. Omenja – vendar brez navedbe imen – dva zdravnika, ki sta že bila pri nezavestnem skladatelju. Verjetno gre za Janka Serneca iz Celja in Leopolda Rauchmanna iz Štor.⁵³ Josipov brat Benjamin se je bržčas lahko odzval šele čez kak dan ali dva, saj je služboval v Ljubljani. Resda je bil eden prvih slovenskih zdravnikov z avtomobilom, a na pot se gotovo ni mogel podati takoj, ko ga je dosegla vest o skladateljevi nezavesti ...

Stanovski kolegi, ki so od srede leta 1911 vedeli za usodno skrivnost Josipa Ipavca, niso mogli ukreniti nič bistvenega. Malarija je v boju proti sifilisu postala uporabna šele v zadnjih dveh letih prve svetovne vojne, po odkritjih in poskusih bodočega nobelovca Juliusa Wagnerja viteza von Jauregga. Po nekaterih vesteh naj bi bil tudi Josip potem, ko je orožje na evropskih frontah utihnilo, deležen terapije z njo, vendar pri nesrečnem skladatelju uspeha ni bilo. Toda govornice o poskusih njegovega zdravljenja po prvi svetovni vojni je toliko in toliko let pozneje težko preveriti. Je pa vsaj Josipov brat Benjamin o usodni bolezni oziroma okužbi vedel nekaj več kot drugi. Na podstrehi njegovega sanatorija v Mariboru se je ohranila slika ženske, ki naj bi bila za skladatelja usodna.⁵⁴ Čeprav je podoba nastala šele leta 1926 in je zaradi frizure smaragdnooke mlade dame na njej izključeno, da bi bila narejena po spominu, pa govornica o tem, kakšno vlogo naj bi odigrala v življenju zadnjega od skladateljev Ipavcev, izpričuje seznanjenost vsaj dela družine – krvnih sorodnikov – z okoliščinami

52 Gotovo se je lahko v takih trenutkih počutil ne samo sposobnega ustvariti največje umetnine, temveč tudi zdravega; toda dolgotrajna nervozi podobna stanja so vseeno opozarjala na njegovo bolnost.

53 Leopold Rauchmann je bil v Štorah zaposlen kot distriktni in rudniško-železarniški zdravnik; po političnem prepričanju je bil nemški nacionalec in vnet član Schulvereina. Umril je 27. oktobra 1913, star komaj 38 let. Prim. »Todesfall,« *Deutsche Wacht*, 29. oktober, 1913, 3 (dve osmrtnici sta objavljeni na 7. strani).

54 Jože Ipavec je sliko daroval Gregorju Moserju, ki jo hrani še danes. Zahvaljujem se mu za to, da mi jo je pokazal.

okužbe. Do nje je najbrž prišlo v času, ko je Josip služboval kot vojaški zdravnik, se pravi še pred poroko. To pa seveda ne izbriše skladateljevih več kot samo problematičnih (ne)ravnanj potem, ko se je ovedel, da bolezen ni bila ozdravljena.

Od srede leta 1911 do leta 1917 se je zdravstveno stanje Josipa Ipavca postopoma poslabševalo. Sprva se je v ekspanzivnih fazah bolezní še vdajal velikim ustvarjalnim načrtom. Skupaj z Davorinom Žunkovičem in Richardom Batko, od katerega ni več pričakoval predelave besedila *Princeze Vrtoglavke*, temveč nič manj kot končno verzijo novega libreta, je snoval opero *Deseti brat*, katere pot pa je bila končana že pri pripravah dramske zasnove. Potem se je skladatelj spet trudil spraviti v javnost svojo že napisano partituro. Izvedbe njenih posameznih točk, ki so bile predstavljene v Ljubljani in Celju, so bile zamišljene kot vabljiva nakaznica na uprizoritev celote ...

Po usodnih sarajevskih strelíh junija 1914 je bil Josip Ipavec mobiliziran. Kmalu je bil – verjetno zaradi nezavidljivega zdravstvenega stanja – napoten za zdravnika v begunskem taborišču Wagnerja pri Lipnici, kjer je imel veliko besede njegov brat Marko, ki je prej delal na graškem Cesarskem namestništvu. Skladateljovo propadanje pa je bilo nezadržno, čeprav se je njegova pamet od časa do časa še zaposlila z iskanjem poti za uprizoritev *Princeze Vrtoglavke*.

Februarja 1917 je bil Josip Ipavec iz običajne zdravniške službe prestavljen v novoosnovani dom za ostarele,⁵⁵ kjer je sredi obče bede in stiske komaj mogel pomagati trpečim. Petindvajsetega aprila tistega leta je še zadnjič nastopil na koncertu ob godovnem dnevu svojega brata Marka. Mogoče je domnevati, da je v tem primeru šlo za prikrito italijansko iredentistično slavje.⁵⁶ Savojska kraljevina je v vojni proti habsburški monarhiji pač nastopala kot naslednica Beneške republike, ki je imela

55 »Aus dem Barackenlager,« *Lagerzeitung für Wagner*, 21. februar, 1917, 2.

56 Spored za koncert v počastitev dne svetega Marka je izbral Augusto Cesare (ponekod: Cesare Augusto) Seghizzi, ki je igral veliko vlogo v glasbenem življenju Gorice. Deloval je tako v sakralni kot posvetni sferi. Med prvo svetovno vojno je bil v begunstvu. Prim. o njegovi vlogi na prireditvi v času godovnega dne Marka Ipavca zapis »Aus dem Barackenlager,« *Lagerzeitung für Wagner*, 8. maj, 1917, 3. Na prireditvi je nastopil tudi inženir Schiffrer. Marko Ipavec, ki je bil inšpektor taborišča v Wagnerju, gotovo ni bil neveden glede simbolike praznovanja svojega imena. Očitno pa ni simpatiziral z germanskim kurzom dunajskih oblasti. Ta se je kazal tudi v Wagnerju, saj je taboriščni list vestno objavljaval vojaška poročila nemškega vrhovnega poveljstva. Kot narodnozaveden uradnik je bil Marko Ipavec ob koncu prve svetovne vojne imenovan za slovenjgraškega okrajnega glavarja.

za zavetnika svetega Marka. Pozneje Josip Ipavec ni mogel več opravljati sploh nikakršne službe v oboroženih silah habsburške monarhije in je bil odpuščen iz njih.

Potemtakem je mogoče reči, da je *Princesa Vrtoglavka*, ki je od prve zamisli, porojene okoli velike noči 1904, do zapisa zadnje note septembra 1910 prehodila dolgo pot, še v celoti nastala pred izbruhom progresivne paralize pri skladatelju. S tem odpadejo vsi namigi na povezavo med neobičajnim čustvovanjem, ki se kaže v delih Josipa Ipavca, in zgodnjim koncem njegove ustvarjalnosti.⁵⁷ Prenaglo narejeni sklepi o povezavi slednje in akutnih bolezenskih stanj, ki so v primeru Josipa Ipavca neutemeljeni, so tudi čez leta zelo o(b)težili prizadevanja za uprizoritev *Princese Vrtoglavke*.⁵⁸ Najprej je bilo treba premagati predsodke in šele potem se je bilo mogoče resno pogovarjati o odrski realizaciji.

Nenavadnost *Princese Vrtoglavke* potemtakem izhaja izključno iz inovacije na nepričakovanem mestu – v okviru *komične operne igre v starem številčnem slogu*. Presenetljivi prijemi očitno ne izhajajo samo iz avantgardističnega modernizma, temveč tudi iz neobičajnih kombinacij že obstoječih elementov umetniške tvornosti. *Princesa Vrtoglavka*, ki jo je avtorica libreta zasnovala kot satiro na dekadenco v maniri dunajske operete, je z glasbo prerasla svoje prvotno zamišljene okvire in se preobrazila – kot je ugotavljal že Oskar Nedbal – v svojevrsten glasbenoscenski pojav.

57 Prim. D. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 360: »[Josip Ipavec je] komponiral [...] izrazno svojske klavirske skladbe, samospelve in zборе, pa tudi baletno pantomimo ‚Možiček‘ (1901), ki jo karakterizira raztegljiva čustvena lestvica, gibajoča se od sočne lirike vse do stopnjevanje, kdaj pa kdaj groteskno učinkujoče dramatičnosti. Teh nasprotij verjetno ni mogoče pojasniti le s snovno zamisljivo baleta, temveč tudi z izredno občutljivostjo skladateljevega notranjega, doživljajskega sveta, ki je očitno vplivala na zgodnji konec ustvarjalne aktivnosti nadarjenega avtorja. Odrska glasba je, sodeč po tem, kar ga je mikalo, vplivala tudi na to, da je napisal opereto ‚Princesa Vrtoglavka‘, zvočno razsežno, izrazno presenetljivo in učinkovito instrumentirano delo, ki pa kot celota kaže znake nihajočega, v posameznih pasusih labilnega, emotivno neurejenega ravnotežja.«

58 Pri prizadevanjih za krst opere sem se vedno znova srečeval s (para)citati iz strokovnih del, ki so nenavadno opero Josipa Ipavca označevali kot neuravnovešeno ipd. Medtem ko je drugod oživljanje del v teku časa pozabljenih ustvarjalcev dovolj običajno opravilo – tako je vnovič zaživel opus Felixa Draesekeja in vrste drugih nemških skladateljev ter nekaterih skandinavskih in poljskih mojstrov –, je na Slovenskem še veliko dogmatičnega priseganja na priučeno učenost. Nova spoznanja bi marsikomu utegnila postaviti na glavo celo urnik dopusta!

6

Zdravniško delo dr. Josipa Ipavca

Zvonka Zupanič Slavec

Medicinska fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana

Kot distriktni zdravnik je dr. Josip Ipavec letno obravnaval okoli 1.300 pacientov, kar izpričuje del ohranjene ambulantne knjige iz let 1912 in 1913. Večinoma se je plačilo za obisk gibalo med eno in 10 kronami, redko je doseglo 20 kron. Bolniki so prihajali tudi od drugod, kar kaže na Ipavčev dober glas. Bili so iz Šmarja, Celja, Gradca, z Dunaja, iz Šoštanja, Hrastnika, Braslovč, Rajhenburga, Nazarij, Izlak, Rogatca, Bovca, Brežic, Konjic, Velenja, Polzele ...¹

V ambulantno knjigo je dr. Ipavec podatke o svojih bolnikih zapisoval večinoma v nemškem jeziku, diagnoze pa v latinščini ali nemščini. V štirih mesecih je imel 115 ordinacijskih dni; v tem času je v ordinaciji in na domu pregledal 433 bolnikov, od tega 238 žensk in 195 moških. Mesečno število bolnikov se je gibalo od 90 do 131. Pri bolnikih je beležil zaporedno število, datum obiska, priimek in ime, starost, bivališče, anamnezo in status, diagnozo in terapijo, opombe, ceno storitve in plačilo.

V navedenem času so bolniki prihajali iz Šentjurja ter bližnjih in oddaljenih krajev. Ti kraji so ob rekah ali v njihovi bližini: Voglajni (Šentjur) in Savinji ter Dravinji, Sotli in Paki. Osrednja mesta in naselja, ki obkrožajo območje bivališč bolnikov, so bila na severu Šoštanj, Mislinja, Vitanje, Zreče, Oplotnica, Slovenska Bistrica; na vzhodu Poljčane, Rogaška Slatina, Šmarje pri Jelšah, Podčetrtek; na jugu Sevnica; na zahodu Mozirje, Nazarje, Ljubno, Polzela, Vranksko, Prebold, Trbovlje, Hrastnik, Zagorje. Manjši kraji (samotne kmetije, zaselki; strnjena, gručasta, razložena naselja) so v okolici Šentjurja ali oddaljeni od njega 10–20 kilometrov in več.

¹ I. Grdina, *Slovenski Mozart: knjiga o Josipu Ipavcu* (Ljubljana: Beletrina; Šentjur: Knjižnica, 2021), 117–118.

Šentjur je imel leta 1869 652 prebivalcev (celotna trška občina), manjših zaselkov ob cerkvah, ki se začenjajo s Sveti ali Sveta ter Šent, je bilo 21. Največ bolnikov v imenovanem času je bilo iz Šentjurja, skupno 41, drugi so prihajali iz: Bezovja pri Šentjurju – 26 bolnikov (100 prebivalcev, kraj je kilometer oddaljen od Šentjurja), Dramelj – 18 bolnikov (323 prebivalcev, kraj je sedem kilometrov oddaljen od Šentjurja), Šmarja pri Jelšah – 13 bolnikov (1.167 prebivalcev, kraj je 12 kilometrov oddaljen od Šentjurja), Kostrivnice – 11 bolnikov (187 prebivalcev, kraj je šest kilometrov oddaljen od Šentjurja), Dobovca pri Ponikvi – 11 bolnikov (103 prebivalci, kraj je devet kilometrov oddaljen od Šentjurja). Iz preostalih 129 krajev je bilo registriranih do devet bolnikov.

Obiskov na bolnikovem domu v Šentjurju z okolico (do 38 kilometrov daleč) je bilo 51, od tega sedem ponoči. Diagnoze, zaradi katerih je dr. Ipavec opravil obiske na domu, so bile: akutni napad protina, retenca urina z vstavitvijo katetra, zlatenica, porod z iztipanjem maternice, pljučni katar, golša, iztipanje maternice, poškodba in pretres možganov, pljučnica, tuberkuloza vratnih bezgavk – škrofuloza, tetanus.

V štirih mesecih je deset bolnikov napotil v bolnišnico. Napotne diagnoze v večini primerov iz zapsanega niso razvidne. V šestih primerih je zapisal samo »nosocom.«, torej bolnišnica, pri preostalih štirih bolnikih pa so bili vzroki: starostna katarakta, usekanina, pterygium, tvor na vratu.

V istem času je bilo pet smrtnih primerov: triletna deklica iz Šentjurja, 81-letna ženska iz Brezovja, dvoletna deklica, dvomesečni deček, 43-letni moški. Kot vzrok smrti je le pri 81-letni bolnici naveden kašelj, preostali štirje umrli nimajo zapsanega vzroka smrti. Pri dveh je dr. Ipavec prehodno opravil tudi zdravniški obisk na domu.²

Razprava

Pregled štirimesečnih zapisov iz ambulantne knjige dr. Josipa Ipavca v letih 1912 in 1913 daje pavšalni vpogled v njegovo zdravniško prakso. Na podlagi 433 vpisanih lahko zatrdimo, da je bil dr. Ipavec pri zdravniškem delu zelo zaposlen in zavzet. Ob ambulantnem delu je opravljal hišne obiske v širokem okolišu podnevi in ponoči ne glede na vreme, in to brez petka in svetka. Srečeval se je s pestro kazuistiko in bil kot praktik več tudi male kirurgije ter porodništva kakor tudi zobozdravstva.

² SI_ZAC/1484 Grdina Igor: Ambulantna knjiga dr. Josipa Ipavca za leto 1912, 1913.

Pregled strukture obolevnosti kaže, da so znatno prevladovale bolezni oči (31 %) in revmatska obolenja (15,6 %), sledile so bolezni ušes, nosu in grla (13 %), bolezni kože in podkožja (11,2 %), poškodbe (9 %), prebavne (7 %), pljučne (5,9 %) in srčne bolezni (2,5 %). Teh podatkov ne moremo z zanesljivostjo primerjati z današnjim časom, saj marsikje manjkajo diagnoze ali pa je zapisana le simptomatika obolelih. Preseneča malo zabeleženih srčnih obolenj (2,5 %), ki zdaj predstavljajo vodilno obolevnost. Ker med izvidi ni navedene diagnoze rak, tudi vidimo, da so ljudje za njim manj zbolevali. To je bilo pogojeno z bolj zdravim načinom življenja in bistveno krajšo življenjsko dobo. Tudi zaradi slednje ljudje svojega karcinoma niso dočakali oziroma ni bil prepoznan; za ženske je znano, da so karcinom dojke skrivale, moški pa zaradi krajše življenjske dobe karcinoma prostate običajno niso dočakali. Tudi tuberkuloze je bilo malo, kar si lahko razlagamo z bolj zdravim bivalnim okoljem na kmetih. Sladkorne bolezni in sifilisa med diagnozami ne najdemo. Predpostavljamo, da se del teh bolnikov skriva med tistimi, ki nimajo zapisane diagnoze. Sladkorna bolezen pa je bila redkejša zaradi krajše življenjske dobe in bolj zdravega načina prehranjevanja.

Prebivalstvo Šentjurja in okolice je bilo večinoma kmečko. K zdravniku so prihajali le, kadar je bilo nujno. Omejevali so jih socialni in ekonomski razlogi. Večina bolnikov je bila samoplačnikov, zdravstveno zavarovanje je bilo šele v povojih. Ljubljana je namreč prvo okrajno bolniško blagajno dobila leta 1889. Strah pred slepoto je botroval tretjini vseh obiskov v Ipavčevi ordinaciji, med okulističnimi diagnozami pa zasledimo poškodbe oči, očesna vnetja in sivo mreno. Več okulističnih bolnikov je imel šentjurski medikus tudi zato, ker je bil znan kot okulist, delno verjetno tudi zaradi svojih uspešnih okulističnih prednikov, in so zato k njemu prihajali ljudje tudi iz oddaljenejših krajev. Revmatske težave, bolezni nosu, ušes in grla ter kožne bolezni oziroma vnetje podkožnega tkiva so prav tako silili ljudi v ordinacijo zaradi pogoste bolečine ali motečega zunanjšega videza. Ostalim boleznim so prebivalci pripisovali manjši pomen in so jih poskušali zdraviti z domačimi zdravili. Pozornost so posvečali tudi porodnicam in ob težavnih porodih na pomoč klicali ne le babice, ampak tudi zdravnike. Kmetje so se zavedali, da lahko zemljo obdelata le veliko pridnih rok.

Ipavčevo ambulanto so najpogosteje obiskovali bolniki, stari med 20 in 30 let, ter starejši, med 50. in 60. letom. Le redki njegovi bolniki so bili stari nad 70 let, saj je takrat bila povprečna pričakovana življenjska

doba le okoli 50 let. Med umrlimi v obravnavanem obdobju so bili trije otroci, 2-mesečni dojenček ter 2- in 3-letna deklica. Pri nobenem izmed njih ni vpisan vzrok smrti. Prevladovale pa so pljučnice ali pri dojenčkih driske zaradi hranjenja z nerazredčenim kravjim mlekom. V ambulantni knjigi za obravnavano obdobje ni vpisano nobeno cepljenje, čeprav vemo, da so v Ljubljani proti davici cepili že ob koncu 19. stoletja, ko pa v začetku 20. stoletja pri Slovencih zaradi dobre precepljenosti skorajda ni bilo več. Tudi pri ostalih dveh smrtnih primerih nimamo zapisanih vzrokov smrti: pri bolnici piše *tusis* (kašelj), pri 43-letnem moškem pa nič. Ipavčeva terapija je bila v skladu s takratnim znanjem in doktrino.

Ambulantna knjiga je dr. Ipavcu gotovo služila le za orientacijo: vanjo si je zapisoval podatke, ki so bili nujno potrebni – torej generalije o bolnikih, diagnozo, terapijo ter ceno za obisk in plačilo. V glavnem so bili to podatki, ki jih je kot distriktni zdravnik moral posredovati naprej. Tudi danes praktiki v ambulantne kartone le skopo zapisujejo bolnikovo anamnezo in status. Kaže, da v tem pogledu ni bistvene razlike med začetkom 20. in 21. stoletja.³

Sklep

Dr. Josip Ipavec je živel v času, ko se je medicina hitro spreminjala: odkritje številnih povzročiteljev bolezni in cepiv proti nekaterim, nadalje uporaba rentgenskih žarkov, merilca za krvni tlak, EKG-naprave in uvedba laboratorijskega dela ter prvih uspešnih kemoterapevtikov ... Žal je uvedba zdravljenja s prvim relativno uspešnim protisifilitičnim zdravilom salvarzanom v njegovem času v provincialnem okolju še zamujala, da ni mogel pomagati niti svojim bolnikom niti samemu sebi. Umrl je star komaj 48 let.

Po pregledu Ipavčeve ambulantne knjige lahko sklenemo, da je bilo njegovo zdravniško delo zelo angažirano in naporno. Ne le, da je moral pokrivati obsežen teren in je k bolnikom odhajal peš ali s kolesom (ali so ljudje prišli ponj z živinsko vprego), na razpolago je moral biti vedno in povsod, kadar so ga varovanci potrebovali za pomoč. In te pomoči so bili kmečki prebivalci pogosto potrebni: poškodbe pri delu, telesna izčrpanost zaradi fizičnih naporov, porajanje doma, nalezljive bolezni, ki

3 Z. Zupanič Slavec, »Šentjurski medikus: iz ambulantne knjige dr. Josipa Ipavca (1873–1921),« v *Josip Ipavec in njegov čas*, ur. I. Grdina (Ljubljana: Založba ZRC, 2000), 137–146.

so rade kosile med najmlajšimi, spori med ljudmi, ki so se včasih končali s kaznivimi dejanji, o katerih je moral pričati kot sodni izvedenec, pa mrliški ogledi in izredna stanja ob epidemija – takšno so bila opravila, s katerimi se je dr. Ipavec srečeval v svojem zdravniškem distriktu. Njegovo medicinsko znanje in terapevtski pristopi so bili sodobni, v skladu s takratno medicinsko doktrino in prakso, marsikaj v medicini pa mu je bilo domače tudi po tradiciji, saj je kot otrok opazoval očeta Gustava pri njegovem zdravniškem delu, med študijem v Gradcu pa strica Benjamina, ki je bil primarij v graški otroški bolnišnici Sv. Ane. Tudi oprema ordinacije je bila primerna času in odmaknjenosti od večjih mestnih središč. Priročna lekarna je morala biti urejena po enotnih predpisih za podeželske ambulante. Magistralna zdravila je pripravljaval sam, v terapiji je kot dristilo pogosto uporabljal ricinusovo olje, za zdravljenje hematomov pa pijavke.

Navedeno kaže, da je bil dr. Josip Ipavec zelo zaposlen, a spreten praktik. Prav neverjetno je, kako mu je uspelo ob lastnih bolezenskih težavah in družinskem življenju še odmevno komponirati. Narodu ni služil le kot zavzeti in empatični varuh človeških življenj in njihovega zdravja, ampak mu je zapustil tudi bisere glasbene ustvarjalnosti.

Zahvala velja ddr. Igorju Grdini za predlog te raziskave in pomoč z arhivskimi viri ter pokojni dr. Mariji Bocak Kalan za pomoč pri pregledovanju ambulantne knjige.

Dr. Josip Ipavec, zdravnik in bolnik

Zvonka Zupanič Slavec

Medicinska fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana

Grdinova knjiga o doktorju Josipu Ipavcu vseobsegajoče prikazuje življenje in delo tega velikega slovenskega skladatelja, ki mu je bila glasba – po Čehovu – ljubica, medicina pa kruh. Josip Ipavec je živel tradicionalno življenje svoje družine, iz katere je črpal ne le zgled zdravniškega stanu, ampak tudi raznolikega glasbenega ustvarjanja. Eno in drugo mu je bilo blizu in zato je tudi lahko povezoval ti dve veliki poslanstvi, ki pri povprečnih smrtnikih skorajda nista združljivi. Vsako izmed njiju namreč terja popolno predanost. Medicina kot znanost in umetnost je bila že v tistem času v velikem napredku ter je zato terjala nenehno spremljanje razvoja, izobraževanje, izpopolnjevanje in vpeljevanje novosti v vsakdanjo prakso.

Josip Ipavec je podobno kot tri leta za njim njegov brat Benjamin Karl Ipavec študiral in bil leta 1904 promoviran iz vsega zdravilstva na graški medicinski fakulteti. Med študijem je sprva živel pri svojem stricu Benjaminu Ipavcu (1829–1908), ki je bil zdravnik primarij in vodja graške otroške bolnišnice Svete Ane. Kmalu med študijem se je njegovo finančno stanje toliko izboljšalo, da je lahko v neki ugledni graški hiši stanoval sam.

Prvo zdravniško službeno mesto je Josip Ipavec dobil v Gradcu kot zdravnik vojaški častnik, a to le za 14 dni, nakar je bil premeščen na Dunaj v prvo garnizijsko bolnišnico v neposredni bližini Josefneuma. Tam je čez leto dni napredoval in se leta 1905 začel specializirati iz vojaške medicine na vojnomedicinski akademiji. Postal je nadzdravnik.¹ Zaradi nekega ne dovolj znanega prekrška je bil 28. julija 1905 kazensko prestavljen v zagrebško garnizijsko bolnišnico št. 23 in kmalu zatem v

¹ I. Grdina, *Slovenski Mozart: knjiga o Josipu Ipavcu* (Ljubljana: Beletrina; Šentjur: Knjižnica, 2021), 109–110.

vojvodinski Petrovaradin, a se je marca 1907 ponovno vrnil v Zagreb.² Ko je v vojaški zdravniški službi odslužil leta, ki bi jih sicer moral kot štipendist vračati, je maja 1907 izstopil iz vojaške službe in se vrnil v rodni Sv. Jurij ob Južni železnici. Tam je zaradi očetovega pešanja zdravja – oče je bil zdravnik Gustav Ipavec – prevzel domačo šentjursko ordinacijo; kot najstarejši živeči otrok izmed desetih je bil določen za njegovega zdravniškega naslednika.³

Delo zdravnika v tistih časih je bilo več kot zahtevno in je popisano posebej.

Njegova ambulantna knjiga kaže, da je sloves zdravnikov Ipavcev segal daleč naokrog, saj so k njim bolniki prihajali tudi iz oddaljenih slovenskih krajev. Če je bil prvotni Ipavčev sloves povezan z njihovo operativno presežnostjo pri očesnih operacijah sive mrežnice, je podeželski zdravnik dr. Josip Ipavec opravljal najrazličnejše drugo zdravniško delo, neredko tudi na oddaljenem terenu. Med tistimi, ki so prihajali od zelo daleč, so bili tudi taki, ki so obolevali zaradi bolezni, ki se jih je držala hujša stigma in so jih bolniki skrivali v največji tajnosti.

Čas življenja in dela dr. Josipa Ipavca je sovpadal z velikimi koraki razvijajoče se medicine, z dobo mikrobiologije in njeno nadgradnjo, serologijo z imunologijo, ki sta prinašali nove rešitve za številne bolezni z identifikacijo njihovih povzročiteljev, njihovim mikroskopskim prepoznavanjem in iskanjem novim načinov zdravljenja ter preprečevanja. Razvoj serologije in laboratorijske medicine sta imela pri tem pomembno vlogo, vpeljava cepiv, kot zaščite pred nekaterimi boleznimi, pa je bil eden največjih korakov medicine s preloma 19. v 20. stoletje. Dr. Josip Ipavec je doživljal razvoj laboratorijev in vse pogostejše vzročne diagnoze bolezni. To je bila prava pot k uspešnemu zdravljenju, a je svoj čas terjalo tudi odkrivanje uspešnih kemoterapevtikov. Dotlej so uporabljali različne, tudi precej toksične preparate živega srebra, arzenika, bizmuta in njim podobnih učinkovin. Prvo pomembnejše predantibiotično zdravilo je postal preparat, narejen iz barvil, v katerem je bil osrednja učinkovina arzen. Imenoval se je salvarsan in ga je leta 1909 izdelal kasnejši nobelovec Paul Ehrlich (1854–1915). To je bila znamenita snov 606, saj je Ehrlich preiskal toliko spojin, preden je prišel do tega preparata. Postal je relativno učinkovito zdravilo proti novoodkriti povzročiteljici težke bolezni sifilisa, spiralasti bakteriji blede trepone-

2 Grdina, 112–113.

3 Grdina, 116–117.

ma (lat. *Treponema Pallidum*), ki sta jo leta 1905 odkrila Fritz Schaudinn in Erich Hoffmann. Ker pa je bil precej toksičen, ga je odkritelj Ehrlich v sodelovanju z japonskim zdravnikom Sahachirōm Hato (1873–1938) predelal v manj toksično obliko neosalvarsan. Postopoma so znali treponemo prikazati tudi z mikroskopom na fluorescentnem temnem ozadju, August von Wassermann (1866–1925) pa je leta 1910 vpeljal imunološki test za njeno potrditev.⁴

Sifilis je neredko pripeljal do duševne prizadetosti bolnika, kar je bilo poznano pod diagnozo progresivna paraliza. Njena pogostnost je predvsem psihiatre, ki so se srečevali s težkimi oblikami duševnega propadanja teh bolnikov, nagovarjala k iskanju uspešnega zdravljenja. Tako je dunajski psihiater, kasnejši nobelovec Julius Wagner vitez von Jauregg (1857–1940), spoznal, da lahko s povišano telesno temperaturo pri bolnikih povzročiš propadanje povzročiteljice blede spirohete. Ob priložnostni hospitalizaciji makedonskega vojaka, ki je v času prve svetovne vojne preboleval malarijo, je profesor Wagner von Jauregg poskusil s krvjo tega bolnika zdraviti dva druga bolnika. Izkazalo se je za uspešno, saj je bleda sifilitična povzročiteljica resnično občutljiva na povišano temperaturo.⁵ Tako se je začela nova pot zdravljenja številnih okuženih, predvsem oficirjev, z novo metodo zdravljenja, ki pa je potrebovala svoj čas za širši sprejem. Naključno odkritje bodočega nobelovca Alexandra Fleminga (1881–1955) prvega antibiotika penicilina leta 1928 je prineslo vzročno zdravilo za takrat težko bolezen sifilis, ki so ga imenovali tudi lues. Žal je ta prešel v vsakdanjo rabo šele tik pred letom 1950, ko so ga lahko proizvedli v zadostnih količinah.

Zapisano teoretično ozadje pojasnjuje, da je bila Josipova »ofircirska bolezen«, ki se je je najverjetneje moral nalesti v času v svojih vojaških službah, zunaj dosega novih znanstvenih spoznanj. Leta 1920 so svojci Josipa sicer odpeljali na zdravljenje na Dunaj, a je bilo prepozno.⁶ Zahrbtna bolezen potrebuje okoli 15 let, da se pokaže kot progresivna paraliza s številnimi postopoma porajajočimi se simptomi. Prve

4 J. P. Surnia, J. Poulet, M. Martini, *Illustrierte Geschichte der Medizin*, zv. 4 (Salzburg: Andreas & Andreas Verlagbuchhandel, 1981), 1509–1547.

5 Z. Zupanič Slavec in S. Jaunig, ur., *Zgodovina zdravstva in medicine na Slovenskem. Infektologija, nevrologija, onkologija, dermatovenerologija, zobozdravstvo, strokovno-zdravstvene vede, predklinika, zdravstveno šolstvo* (Celje: Celjska Mohorjeva družba; Društvo Mohorjeva družba; Ljubljana: Znanstveno društvo za zgodovino zdravstvene kulture Slovenije, 2022), 243–246.

6 Grdina, *Slovenski Mozart*, 154.

težave z vidom so bile pri Josipu zaznane že pred izbruhom prve svetovne vojne, ko je njegov rokopis postal nejasen, črke nenavadno velike in so se sčasoma še večale.⁷ Stopnjevanje težav se je nadaljevalo med samo vojno, ko je bil leta 1914 dodeljen za zdravnika v begunsko taborišče Wagnerja pri Lipnici, kamor so namestili do 21.000 nesrečnikov in je Josip med njimi s težavo deloval. Njegova sreča je bila v tem, da je poveljnik taborišča postal njegov brat Marko, pravnik, ki mu je pomagal, da se je lahko po potrebi umaknil. V taborišču so namreč gospodovali težke bolezni, pegavi tifus, tuberkuloza, koze, in z njimi povezano umiranje. Februarja 1917 je bil Josip imenovan za zdravnika doma za ostarele begunce v Wagnerju, a njegovo stanje se je tako slabšalo, da je bil še istega leta odpuščen domov.⁸ Vendar tudi tam ni mogel več uspešno opravljati svoje zdravniške službe. Stopnjevanje progresivne paralize z nadaljnjimi znaki razgrajevanja intelektualnih, čustvenih, socialnih in drugih funkcij je ob koncu maja 1919 privedlo do razglasitve njegove opravilne nesposobnosti.⁹ Sledila je selitev iz domače hiše v gospodarsko poslopje njegove sestre Karoline, kjer je imel tudi bolničarja in varuha. To je bilo najverjetneje avgusta 1919.¹⁰ Bolezen mu je prizanesla z ohromelostmi, ki so sicer številne bolnike s progresivno paralizo priklenile na posteljo, zato je lahko tudi hodil naokrog. In tudi uhajal z doma, kakor se mu je nesrečno zgodilo, ko so ga 8. februarja 1921¹¹ – zanimivo, na kasnejši kulturni praznik velikega pesnika Franceta Prešerna (1800–1848) – našli zmrznjenega na bližnjem kozolcu. Na ta dan je veliki slovenski skladatelj tudi umrl.

Življenjska zgodba zdravnika in bolnika dr. Josipa Ipavca je zgodba zdravnika v oficirski obleki, ki je užil tudi nekaj malega veselja v kakšni hiši radosti, pa je za to plačal strašno ceno. Nalezel se je takrat najtežje spolno prenosljive bolezni, ki je vse od Kolumbovega odkritja Amerike množično prizadevala predvsem moške zahodne zemeljske poloble. Zanimivo je, da sprva ta bolezen ni imela tako močne psihiatrične komponente, ampak številne druge multiorganske spremembe. Šele v začetku 19. stoletja se pojavljajo pogostejši popisi progresivne paralize in zdravniki so njen izvor začeli iskati šele proti koncu istega stoletja.

7 Grdina, 137.

8 Grdina, 149–152.

9 Grdina, 153.

10 Grdina, 153.

11 Grdina, 155.

Z vzročno diagnozo so postopoma dokazali, da je progresivna paraliza kasna posledica terciarnega ali celo kvartarnega sifilisa. Do že opisane ga odkritja zdravljenja z malarijo se bolnikom ni dalo pomagati. Med njimi je bilo veliko samomorov, številni so pristali v različnih blaznicah in azilih za duševne bolnike, še več pa jih je ostajalo doma, kjer so v približno 3–5 letih tudi umrli. Bolezen lahko pripelje do popolne zamračitve uma.

Josipovo tragično bolezensko zgodbo so delili številni umetniki njegovega časa, katerih imena so občasno tudi ne dovolj premišljeno in etično javno imenovana, kot da ne bi imeli pravice do svoje zdravstvene zasebnosti. Tudi Josipovemu stanovskemu kolegu dr. Antonu Schwabu (1886–1938) se je zgodil ta zdrs, ko je *post mortem* zapisal, da je Josip delil bolezensko usodo skladatelja Huga Wolfa.¹² Tudi številne patografske študije obravnavajo vpliv te velike posnemovalke ali tudi kameleonske bolezni, kot ji v prisposodbi rečejo, na ustvarjalnost velikanov sveta znatnosti in umetnosti.

Josip Ipavec kot zdravnik in bolnik predstavlja osebnost, ki se je predobro zavedala svoje bolezenske usode in nemoči v njej, zato tudi ne presenečata njegov poskus samomora leta 1912, ki ga je diskretno popisal njegov mlajši celjski kolega in prijatelj dr. Anton Schwab,¹³ in njegovo mrzlično hitenje z življenjskim delom, *Princeso Vrtoglavko*, da bi ga spravil na oder. Predobro se je zavedal, da za njim ne bo nikogar, ki bi to storil namesto njega. In kako prav je imel, saj je opereta 80 let čakala na princa, da jo je kot Trnuljčico obudil v življenje.

12 Grdina, 153.

13 P. Kornhauser, »Syphilitic Progressive Paralysis in the Pathography of Two Composers: Hugo Wolf and Physician and Composer Josip Ipavec,« *Acta medico-historica Adriatica* 3, št. 1 (2005), 96. Dr. A. Schwab je zapisal: »Nekega dne so me kot zdravnika poklicali k Josipu, prisotna sta bila tudi dva kolega. Skladatelj je bil nezavesten; dajal je vtis hudo bolnega človeka. Postavil sem diagnozo, saj sem ugotovil, da je Josip tako hudo bolan, da bi brez zdravniške pomoči prav gotovo kmalu umrl. Vedel sem, da imamo v tem primeru učinkovito zdravilo, ki bo pregnalo smrt; imela je zeleni učinek v približno osmih dneh in rešila nesrečnega skladatelja pred smrtjo. Toda na veliko žalost sem spoznal tudi, da bodo po zdravljenju njegove fizične in duševne moči nenehno upadale, za vse življenje ne bo sposoben pisati glasbe, se ukvarjati z medicino, ne bo mogel zaslužiti; in vnaprej sem vedel, kakšna bo njegova usoda v kratkem času, ki mu je ostal. Zdravniku je najtežje, če tako vidi prihodnost, nima pa sredstev, da bi preprečil posledice. To, kar sem v tistem trenutku predvideval, se je zgodilo.« Glejte v: I. Grdina, *Ipavci* (Ljubljana: Založba ZRC, Ljubljana, 2001), 363–445.

Predstavitev življenjske zgodbe tragičnega lika dr. Josipa Ipavca je z biografsko knjigo o »slovenskem Mozartu« njegovemu narodu prikazala, kako usodno lahko bolezen zaznamuje tudi najgenialnejšega človeka, četudi je zdravnik. Nemoč ob neozdravljivi bolezni in psihološki pritisk na zdravnika – bolnika, ki se zaveda progredientnosti poteka bolezni in njenega psihiatrično destruktivnega delovanja, sta dr. Ipavca še bolj obremenjevala in okradla za duševni mir vse od sredine njegovih 30. let, ko se je začel zavedati svoje bolezni. Moč, da je poleg skrbnega opravljanja garaškega zdravniškega dela ob vsem bremenu bolezni zapustil tako izjemne ustvarjalne bisere, ga še dodatno uvršča med genije in človeške veličine njegovega časa.

8

Besedila samospevov Josipa Ipavca

Neža Zajc

ZRC SAZU, Ljubljana

Med besedili, na katere je napisal glasbo za samospeve Josip Ipavec, rojen leta 1873 kot sedmi otrok v družini Ipavec, in ki štejejo več kot trideset pesmi, bi jih lahko našli le nekaj, štiri ali pet, ki ne razkrivajo bridke tematike. Pravzaprav pa je to moč pripisati značaju Josipa Ipavca, ki je bil po besedah ddr. Igorja Grdine »šegavosti in vedrine poln človek, ki pa je poznal tudi obdobja globoke zamišljenosti«.¹ Le tri so bile pesmi treh slovenskih pesnikov.

Med njimi je ena pesem Simona Gregorčiča, in sicer *Naša zvezda*, ki je uvrščena kot prva (takoj za uvodnim poetološkim motom) v prvem zvezku Gregorčičevih *Poezij*, ki so izšla leta 1885, uvajala v subtilno liriko občutljivega pesnika, ki pa je bil zaznamovan (»srčna hiba«, ki se je novembra 1881 spremenila v resno nevarnost«)² s 'prirojeno' *melanholijsko* [ozn. N. Z.]. Pesem lahko tako z malo manj običajnega zornega kota na preneseni ravni govori o neizrazljivi svetlobi (o zvezdi, ki ni enaka ostalim zvezdam: »Zvezda mila je migljala [...] lepše nam ta zvezda zala, / nego vse, svetila je«),³ ki je težko ulovljiva, izmuzljiva v tuzemsko dostopnem svetu (»Toda, oh, za goro vtone, / skrije se za temni gaj;«).⁴

Tudi besedilo pesmi *Pred durmi* Simona Jenka, ki približuje okoliščine petja, upesnjuje tisto ganotje, ki človeka prevzame samo ob poslušanju petja, tokrat verjetno vezanega še na neuslišana in predvsem

1 I. Grdina, *Slovenski Mozart: knjiga o Josipu Ipavcu* (Ljubljana: Založba Beletrina, 2021), 54.

2 M. Breclj, »Gregorčič, Simon (1844–1906)«, *Slovenska biografija*, ZRC SAZU, dostop 19. marec, 2022, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi214068/>.

3 S. Gregorčič, *Poezije*, druga izdaja (Ljubljana: Kleinmeyer & Fed. Bamberg, 1885), 2–3.

4 Gregorčič, *Poezije*, 2.

zamolčana ljubezenska čustva (»tvoje sem glase pil, / z njimi srce pojil, / ubogo srce.«).

Pesem *V tujini* literarnega zgodovinarja in mecena Frana Vidica (1872–1944) uvaja domotožno in nostalgično tematiko (poudarjena je izrazito temna stran domoljubnih čustev: »Ko sam medlim na tujem, / mi je kot sred grobov.«), ki je prav tako močno značilna za posebno razpoloženje, o katerem nameravamo spregovoriti v nadaljevanju. Tej podobna je tudi pesem anonimnega avtorja *Slovo v jeseni* (»Osem ljubezni in bóli / slišiš povsod naokoli. [...] Moje srce vprašuje: / mar zares greš na tuje?« Prev. I. Grdina).

Ostale pesmi so v izvirniku nemške. Goethejeva *Popotnikova nočna pesem* je kljub popotniški tematiki drugačna, saj s pretanjenim posrednim načinom pravzaprav upesni zunanje (Božje, nebesno, vesoljno, objektivno (??) gledišče, ki lirski subjekt (očitno popotnika) ne zadosti, ampak se zato sam odloči za lasten notranji mir (»Ah, kako sem sit vsega! / Kaj je radost, kaj gorje? / S sladkim mirom poji, poji se srce!«).

Kar šest samospevov Josipa Ipavca so uglasbene pesmi Heinricha Heineja. Pesem z naslovom *Če mogel vzdih bi srca utopiti* implicitno priključuje religiozno tematiko (z motivoma lilij kot Marijinim simbolom in pobožnosti lirskega subjekta: »Če mogel bi v lilije kelih / utopiti vzdih srca [...] kot poljub drhtel je tvoj, / ki pil sem z ustnic ljubečih / nekoč ga pobožno s teboj.«). *Na križpotju* je pesem, ki živo upesnjuje značilnost temačnih tihožitij (ki so med drugim prav tako začela prevladovati v slikarstvu poznega romantičnega značaja, in še zlasti v *fin-de-sièclovski* slikarski umetnosti), z izpostavljenostjo bližino (mrtvega) cvetja in smrti. Heinejevi *Dve drobni ljubezenski pesmi*, ki že z naslovom napovedujeta miniaturno obliko, posameznikovo nezadoščenost v tem svetu še povečujeta. Prva pesem približuje duševno stanje, ki kljub doseganju ljubezenske potrditve lirskega subjekta tovrstnega iskanja ne uteši, ampak ga navda še z močnejšim čustvom notranjega trpljenja (»a ko mi dahneš: 'Ljubim te', / pa solze lijem žalostne.«). Druga pesem je nekoliko enostavnejša in na videz popotniška, čeprav še tradicionalno ljubezenska, kjer le ptice (»lastovke, ki gnezde / pod okencem drobnim moje / predrage ljubice.«) delijo človekovo ljubezensko bolelost. Naslednja Heinejeva pesem, *Mar ti ne priča lice blede*, je ostro naperjena proti laži in zbada človekovo neiskrenost, obenem pa se dotakne tudi vprašljivosti besednih izrazov (»da bi hotela mojih ust / beraško še besedo? //

A usta preponosna so, / ne bodo moledovala, / žalila bi te stisnjena prej, / kot čustvo bi ti priznala.«). Po omenjeni tematiki ji je soroden tudi fragment pesmi (prva kitica) *Si mi res tako sovražna*, ki jo je uglasbil Josip Ipavec, tu pa jo podajamo v prevodu Igorja Grdine: »Ustnice ve nehvaležne, / kaj se šobite v zlih glasih?« To pesem, ki bi jo lahko uvrstili tudi med podoknice, med le-temi dopolnjuje pesem neznanega avtorja z naslovom *V noči*.

Heinejeva pesem *Romanje v Kevlaar* predstavlja, čeprav z izrazi-to versko vsebino, dejavno vlogo matere, ki prevzema pobudo za pot k (samo)odreševanju, medtem ko je sin v pasivni vlogi (»V procesiji gre mati, / gre sin, ihteč ves čas, / in skupaj pojeta hkrati: / 'Marija, varuj nas!'«). Morda je izjema Heinejeva pesem *Kraljična*, ki s temo posmrtnega življenja in večne ljubezni prinaša nek duhovni svet, ki navdaja z intimnim, pa čeprav zgolj z onostranskim, transcendenčnim upom (»Že sedem let / pokriva me gomila, / le v sanjah se povračam spet, / ker tebe sem ljubila.«).

Besedilo enega samospeva je napisal Josip Freunsfeld-Radinski (*Trije vojaki*). Uglasbena so še besedila pesnikov iz germanskega sveta: pisci, ki so se uveljavili kot pesniki samospevov: Friedrich Fischbach (*Mrtvo dekle*), Emil Prinz von Schönaich-Carolath (*Pesem v ljudskem tonu*), Ludwig Christoph Heinrich Hölty (*Majska pesem*), Lotte von Niebauer (*Pomladna noč*) in Richard Hoisel (*Jutranje popotovanje*), avstrijski pesnik Nikolaus Lenau (*Trojica*), nemška pesnika Theodor Storm (*Pomladna pesem*) in Ludwig Uhland (Janko in Metka), nemški judovski pesnik Julius Rodenberg (*Divja roža in bršljan*), Hans Willy Märtens (*Pomladni počitek*), ki je pozneje sodeloval tudi s filmskim svetom, Adolf Böttger (*Čez leta*), pesnik in prevajalec v angleščino, ter manj znani Hans Kolar (*Pesem*). Med samospevi Josipa Ipavca pa navsezadnje prevladujejo pesmi z ljudsko tematiko, večinoma tudi anonimnih piscev, ki jih je Josip Ipavec zagotovo poznal iz nemških virov.

Če bi poskušali opredeliti večinski ton samospevov, bi ob epskih, a ne mitološko-folklornih motivih, torej morali priznati prevlado neke nagnjenosti k baladnemu vzorcu. Pesmi, ki nosijo epsko zasnovo, ki vsebujejo nekatere fabulno-narativne ali zgodbene elemente, bi lahko razvrstili v več razdelkov, in sicer:

Mrtvo dekle, *Pesem v ljudskem tonu*, *Čez leta*, *Pesem*, *Trojica*, *Trije vojaki*, *Balada* (neznan avtor), ki jih združuje končni motiv groba in smrti (človekove nesrečne usode).

Pesmi s širšo emocionalno tematiko, ki govorijo predvsem o ljubezenskem hrepenenju ter neizprosni žalosti, nerazumljivi stiski in tesnobi, vezani na ljubezensko čustvo: *Pomladna pesem*, *Mar ti ne priča lice blede*, *Pomladni počitek*, *V pomladi* (neznani avtor), *Pomladna noč*, *V češnjevem vrtu*, *Janko in Metka*, *V noči* (neznani avtor).

Popotniške pesmi, to so *Popotnikova nočna pesem* (Johann Wolfgang Goethe), *Zingara* (neznani avtor), *Trojica*, *Jutranje popotovanje*, *Trije vojaški*, *Pomladna pesem* in pa Heinejeva romarska *Romanje v Kevlaar*, *Slovo v jeseni* (neznani avtor).

Pesmi, ki po svoji nameri in obliki spadajo med podoknice (z motivno različico v pesmih, saj se pojavlja motiv vrat, duri): *Pred durmi*, *V noči*, *Mar ti ne priča lice blede*, *Jutranje popotovanje*.

Soglasje notranje grenkobe in bridkosti z naravo, predvsem pa z motiviko cvetja se odraža v Rodenbergovi pesmi *Divja roža in bršljan*, v pesmi *Slovo v jeseni*, *Pomladna noč*, *Majska pesem*, ter v Kolarjevi *Pesmi*.

Po premisleku pa se tudi oblika balade, ki ji po epsko-folklorni tematiki v resnici natanko ustreza zgolj ena pesem z naslovom *Balada* (po navidezno baladnem tonusu), ne zdi najprimernejša za splošno opredelitev besedil samospevov Josipa Ipavca.

Razpoloženje, ki ga iščemo, bi najbolj ustrezalo opredelitvi duševnega stanja, ki mu rečemo melanholija in je bilo močno značilno za obdobje, v katerem je ustvarjal Josip Ipavec. Mislimo seveda na *fin-de-sièclovski* konec 19. stoletja, ki je z dekadentno-impresionističnimi toni še zlasti v francoski poeziji, s prvo in programsko zbirko Charlesa Baudelaira *Rože zla*, pesmimi Arthurja Rimbauda, Paula Verlaina in Stephana Mallarméja izoblikoval več ali manj neenoten slog francoskega simbolizma, nekoliko manj vidna je bila ta smer v nemški literaturi, kjer je bila najpomembnejša miselna ostrina v poeziji Heinricha Heineja, pač pa je bila opaznejša v filozofiji, v prvi vrsti s Friedrichom Nietzschejem, Hugom von Hoffmanstahlom ter z vplivom francoskega simbolizma na vzpostavitev nemškega literarnega esteticizma, kar je končno vodilo do nemškega modernizma; v ruski literaturi je *fin-de-sièclovske* vplive moč razbirati v miselni poeziji Fjodorja Ivanoviča Tjutčeva, ki je skoraj polovico svojega življenja preživel kot kulturni ataše v Nemčiji in nekaj malega tudi v Italiji, ter v refleksivni kratki prozi in dramatiki Antona Pavloviča Čehova, po izobrazbi in poklicu družinskega zdravnika, ki je prepotoval ne samo Rusijo zaradi obiskovanja

svojih pacientov, temveč tudi mnoga mesta tedanje Evrope, predvsem Nemčije, Italije in Švice.

Vsi omenjeni tokovi pa so zaznamovali tudi slovenske kraje in intelektualne kroge. Tudi učitelj Josipa Ipavca Alexander Zemlinsky, ki je bil mojster komorne glasbe, je v glasbeno umetnost uvajal nove, za *fin-de-siècle* značilne glasbene vrste, ki so bile pogosto posvečene solističnim vlogam. Take so bile med šestimi simfonijami najbolj znana *Lirična simfonija*, napisana za sopran, bariton in orkester leta 1923, ter *Pesmi*, ki so uglasbile najbolj znane pesnitve vodilnega evropskega simbolističnega pesnika, Maurica Maeterlincka.⁵

Josip Ipavec je imel v svoji rodbini zgledno in vplivno zgodovino delovanja na področju samospevov, ob tem pa njegov stric Benjamin Ipavec danes velja za enega izmed vodilnih osebnosti slovenskega samospeva,⁶ njegov oče Gustav Ipavec se je tudi posvečal zborovskim miniaturom in je uglasbil tudi manjše število samospevov,⁷ vsestransko in še zlasti glasbeno nadarjen starejši brat Gustav pa je obvladal tudi umetnost samospevov.⁸ Čeprav je Manica Špendal že opravila poglobljeno študijo te glasbene oblike na Slovenskem,⁹ želimo tokrat osvetliti nekatere izvorne poteze pojava samospeva v glasbeni zgodovini, ki s svojimi posebnostmi morda najboljše ustrezajo prav svojevrstnim značilnostim samospevov Josipa Ipavca.

Samospevi ali *Lieder* so bile konec 19. stoletja nemške péte pesmi, ki so temeljile na angleških in francoskih besedilnih pesmih, v osnovi pa naj bi izvirale iz posebnih oblik ljubezenskih pesmi iz 12. in 13. stoletja. Izvajali so jih ljubezenski pevci – pesniki, med katerimi je najbolj znan Oswald of Wolkenstein (1377–1455), po obliki in načinu izvajanja pa bi jih lahko uvrstili med podoknice, namenjene predvsem dvorjenju. Obstajali sta dve vrsti, glede na dva glasbena motiva in tudi dve različ-

5 »Alexander Zemlinsky, Austrian Composer,« v *Encyclopaedia Britannica*, dostop 19. marec, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Zemlinsky>.

6 M. Flisar, »Samospevi Benjamina Ipavca,« v *Benjamin in Gustav Ipavec: zbornik prispevkov simpozija ob 100. obletnici smrti Benjamina in Gustava Ipavca*, Šentjur, 13. 10. 2008, ur. P. Kuret (Šentjur: Knjižnica, 2009), 71.

7 I. Grdina, »Ipavci: na poti h geslu v Biografskem leksikonu,« v *Benjamin in Gustav Ipavec: zbornik prispevkov simpozija ob 100. obletnici smrti Benjamina in Gustava Ipavca*, Šentjur, 13. 10. 2008, ur. P. Kuret (Šentjur: Knjižnica, 2009), 33.

8 Grdina, *Slovenski Mozart*, 42–43.

9 M. Špendal, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva* (Maribor: Založba Obzorja, 1981).

ni poetični besedili. Monofonične pesmi so bile značilne za srednjeveške in renesančne oblike brez določene glasbene notacije in ritmične interpretacije. V 14. stoletju so se začele razvijati tudi polifonične glasbene oblike za dva ali več glasov, v 15. stoletju pa so že nastale polifonične oblike *Lieder* za štiri glasove (po navadi tenorji), ki so peli skupaj, in so bile značilne za izobražence, plemiče in duhovščino. V 16. stoletju so v Nemčiji dosegle razvojni vrhunec s pesmimi Ludwiga Senfla. Pomemben delež so imeli samospevi v protestantskem pesništvu, ki so predstavljali sestavni del nove misli o nujni prenovi cerkve. Sledove omenjenega je mogoče najti v predgovornih uvodih k reformacijskim edicijam pesmaric in psaltrov: Martina Luthra, Johanna Waltherja (v prvi izdaji *Wittemberg Gesangbuch*), Jeana Calvina, Clauda Goudimela (v Ženevskem *Psaltru*), v posvetilu v predgovoru *Knjige psalmov Thomasa Easta* pa tudi v zasebnih oblikah, kot denimo v *Pismu Henriku VIII.* Thomasa Cranmerja, ki v posvetilu k psalmom izpostavlja sozvočje miselne in glasbene ostrine, združene v petju: »Kakor so Davidovi psalmi parafraze Svetega Pisma, nas učijo hvaležnosti, molitve in vseh dolžnosti Kristijana ter imajo tako prijetno in udobno obliko, ki omogoča pogovor in obenem posameznikovo delo. Blagoslovljen tisti, ki lahko poje in premišljuje istočasno in nepretrgano (kontinuirano)«. ¹⁰ V italijanski glasbi so se pod vplivom novega madrigala (polifonična italijanska posvetna oblika) stare oblike samospevov začele izgubljati. Samospevi so bili v nadaljnjem predvsem salonska oblika spremljave komornih družabnih srečanj (elitnih, intimnih).

Samospevi naj bi kot vrsta visoke renesančne literature izražali posebno globoko osebno razpoloženje, ki je poleg žalostnih tonov izbiralo ultimativno samoto, ki pa jo je pogosto spremljala duhovna in intelektualna dejavnost. Postali so prepoznavna novost personalne renesančne literarne plodovitosti. ¹¹ V renesančni teoriji glasbe so bile tudi prvič obravnavane italijanske péte ljudske anonimne pesmi, ki so bile še večinoma versko obarvane, po obliki moteti, ki so bili najpomembnejša srednjeveška vokalna polifona forma (*Beata Dei Genetrix, O Maria rogamus te*), med katerimi je bilo tudi nekaj francoskih (*Disant adieu madam, Je cuide si ce temps, Hélas m'amour, Ne l'oserai je dire*), španskih (*E la*

10 O. Strunk, ur., *The Renaissance: Source Readings in Music History* (New York: Princeton University, 1965), 163.

11 »Lied, German Song,« v *Encyclopaedia Britannica*, dostop 19. marec, 2022, <https://www.britannica.com/art/lieid>.

la la, *Nunca fué pena mayor, Madame hélas*) in nemških kantusov (*Mittit ad Virginem, Myn morgen ghaf*). Vse naštete bi lahko primerjali z naslovi ljudskih anonimnih pesmi in s samospevi z ljudskimi motivi, ki jih zasledimo med samospevi Josipa Ipavca, kot so *V noči, Balada, Slovo v jeseni, V pomladi, Pesem v ljudskem tonu*, ter z razpoloženji v pesmih *Romanje v Kevlaar, Pomladna noč, Dve drobni ljubezenski pesmi* itd.

Kljub temu da po nekaterih mnenjih prevladuje sodba, da je »glasba renesančno obdobje preskočila«, ¹² bi lahko v besedilih renesančnih teoretikov glasbene misli odkrivali opise poskusov uglasbitve opisanih razpoloženj ter tudi opazne težnje v glasbenem razvoju, ki govorijo proti renesančni stagnaciji na področju glasbe. Prav v tistem času so se, denimo, tudi pojavile teoretične utemeljitve kontrapunkta v glasbi (Joannes Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti*), nepopolne konsonance in totalne disonance. Heinrich Glarean, švicarski filolog, zgodovinar, teolog, teoretik glasbe in utemeljitelj kontrapunktične glasbe tistega časa je svoj traktat *Dodecachordon* zaključil s trditvijo, da se mora glas žalovalca dvigati do naricanju podobnega klicanja ali glasnega jokanja. ¹³ Posebej pomembno je bilo usklajevanje poezije in glasbe, ki se odraža v uvodnem poglavju francoskega pesnika Pierra Ronsarda, ki je bil ožje povezan z Akademijo Poezije in glasbe (l. 1570 jo je ustanovil organiziral Jean-Antoine de Baif, član t. i. plejade, skupine francoskih pesnikov, ki so se navdihovali pri antični literaturi), ki je uvajala vokalno glasbo v posebni harmoniji z metrično shemo besedila pesmi. Ronsard je svojo *Knjigo različnih pesmi* (*Livre des Mèlanges*) pospremil z uvodom, kjer je poudaril svojo navezavo na tradicijo umetnih pesmi: »Ta knjiga je sestavljena iz najstarejših pesmi, ki jih je danes še lahko najti.« ¹⁴

V Italiji so bila v renesančnem času na področju glasbe pomembna prizadevanja Vincenza Galileia (1533–1591), očeta znamenitega Galilea Galilea, ki je bil eden tedanjih vodilnih florentinskih glasbenikov, izvrsten violist in lutnjist. Bil je eden od najdejavnejših članov florentinske skupine Camerata, ki jo je ustanovil Giovanni de' Bardi (polno ime: Giovanni Bardi de' Conti di Vernio), sam pisatelj, znanstvenik in glasbenik, ki je tedaj vplival tudi na razvojne premike na področju ope-

12 L. Marija Škerjanc, *Glasbeni slovarček: v dveh delih; imenski, stvarni* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962), 224.

13 H. Glarean, »Dodecachordon,« v *The Renaissance: Source Readings in Music History*, ur. O. Strunk (New York: Princeton University, 1965), 37.

14 P. de Ronsard, »Livre des mélanges – Dedication,« v *The Renaissance: Source Readings in Music History*, ur. O. Strunk (New York: Princeton University, 1965), 98.

re. Skupina, ki je vključevala poleg poklicnih glasbenikov tudi amaterje, je ustvarila nov slog, ki se mu je reklo *stile recitativo* in s katerim so nastopili proti tedanji polifoniji ter vztrajali pri tem, da mora glasba temeljiti na enem glasu ob nežni spremljavi, ki je izvajana na način, ki odraža ritem in intonacijo govora.

Traktat Vincenza Galilea z naslovom *Dialogo della musica antica e della moderna* je posvetil Giovanniju Bardiju kot »najbolj cenjenemu patronu«, ¹⁵ kritičnemu do starih virov, ki mu je šele pojasnil *viva voce*. V tem temeljnem delu renesančne glasbene teorije, ki je izšlo leta 1581 v Benetkah, je Vincenzo Galilei nastopil proti konsonančnemu načinu v glasbi, ki naj bi vzbudil zgolj prijetne, nerefleksivne in sladke občutke v poslušalcih. Galileo starejši je torej pogrešal intelektualno ostrino. V tem traktatu je bila med drugim tudi opredeljena »praktična glasba kot združitev besed, ki jih je pesnik uredil v verze z metrično shemo dolgih in kratkih, v počasnem ali hitrem ter nizkem ali visokem gibanju, ki jih poje en sam človek ob spremljavi glasbila. Slednje se pevcu popolnoma prilagaja.« ¹⁶ V spisu je tudi mogoče zaslediti besedno zvezo, ki bi morda lahko zaznamovala prav občutje, ki ga iščemo; pravzaprav je tovrstno razpoloženje mogoče opisati kot poglobljeno, z mislimi prežeto, bridko in samotno čustvo, ki bi ga veljalo uglasbiti z zelo nizkim tenorjem, s počasnim altom in skoraj negibnim sopranom. ¹⁷ Takšna manira petja je vsebovala še eno zanimivo opredelitev, in sicer da bi se prilagala človeku na primer med sprehodom (in petjem). Tedaj je bilo zelo pomembno, da so bili ti glasovi opisani na način gibanja (»kot z udobnimi čevlji«) in je bilo posebej izpostavljeno, da izvajalec glasbe ne sme zavzemati položaja, konvencionalno tipičnega za prepevanje in ples. ¹⁸ Še bolj pomenljivo se zdi, da je Giovanni Bardi svoje razpravljanje nadaljeval s primerjavo s človekovim fizičnim stanjem, in to z zelo resno boleznijo, ob kateri bi morala glasba učinkovati tako, kakor lahko učinku-

15 Vincenzo Galilei, »Dialogo della musica antica e della moderna,« v *The Renaissance: Source Readings in Music History*, ur. O. Strunk (New York: Princeton University, 1965), 113, op. 5.

16 G. de' Bardi, »Discorso mandatoa Giulio Caccini,« v *The Renaissance: Source Readings in Music History*, ur. O. Strunk (New York: Princeton University, 1965), 102.

17 Bardi, »Discorso,« 103–104.

18 S tem se navezuje na Aristotelovo obsodbo glasbe v osmi knjigi *Politike* (1341B, I, 22–23), kjer jo imenuje za umetno in povsem neuporabno, saj je nevredna svobodnega človeka in onemogoča voditi posameznikov um do neke moralne vrednote. Drugje pa še pravi, da človek ne more biti dober glasbenik, če nima moči, da bi um drugega pripeljal do harmonije neke moralne vrednosti.

je prebavljiva in krepilna hrana učinkuje, da bi bilo zdravo stanje korak za korakom vrnjeno.¹⁹ Takšna izvedba naj bi z veliko raznolikostjo in mnogovrstnostjo, ki jo ustvarja kontrapunkt in ki v poslušalcu ustvarja diskord, razzvok ali disonanco, kar najbolj ustrezala razmišljujoči, izobraženi, razgledani in čustveni osebi. Pomembna je bila tudi povezava glasbenega učinka in človekovega zdravstvenega stanja.

Najpomembnejša pa je v teh renesančnih opredelitvah za naše razmišljanje jasno izražena intenca, da se mora glasba ravnati oziroma poskušati posnemati vzorce, ki izvirajo iz besed.²⁰ Opisana vzporednost glasovne glasbene izvedbe in miselnega procesa po našem mnenju izjemno ustreza posebni karakteristiki samospevov Josipa Ipavca, ki je seveda najbolj sledil romantičnemu razvoju te glasbene strukture, kar se odraža tudi v besedilih, saj je bila glasba napisana ob pesmih vodilnih dveh nemških romantikov (J. W. Goethe, H. Heine) in slovenskih poznoromantičnih pesnikov (S. Jenko, S. Gregorčič). Ker je v romantični samospev dosegel virtuozno tehnično formo – vodilni skladatelj samospevov (zelo pogosto ob pesmih Goetheja) je bil Franz Schubert (več kot 600 samospevov), znameniti izdajatelj Schubertovih del Antonio Diabelli pa je imel v prodaji tudi skladbe Josipovega strica Alojza Ipavca –,²¹ je omenjena tradicija tudi odločilno vplivala na mladega Josipa. Romantične samospeve so ustvarjali tudi R. Schumann, H. Wolf in J. Brahms. Slednji se je med drugim navduševal nad komorno glasbo Josipovega učitelja A. Zemlinskega.

Josip Ipavec je bil skromen človek. Njegov osnovni poklic distriktnega zdravnika ga je soočal z aktualnimi težavami slovenskega ljudstva, kar je bilo na moč primerljivo z življenjsko usodo ruskega *real-simbolista* Antona P. Čehova. Besedila njegovih samospevov pa pričajo o tem, da so mu bila bližja razpoloženja neenostavne narave, blizu melanholiji, ki je bila prisotna tako v antičnih teorijah glasbe kot tudi v poznejših renesančnih in reformacijskih ter romantičnih iskanjih; lastna je bila tako S. Gregorčiču kot tudi splošni melodijski 'stimmungi' ali intonaciji samospevov Josipa Ipavca. Takšna glasbena iskanja so bila predvsem odprta notranjemu – svobodnemu in širše intelektualnemu (literarnemu) – razmisleku, ki bi ga bilo mogoče tudi primerjati z novo notranjo razsežnostjo ali kar »novim prostorom« v neki znani glasbe-

19 Bardi, »Discorso,« 104.

20 Galilei, »Dialogo della musica antica,« 125.

21 Grdina, *Slovenski Mozart*, 43.

ni obliki, natanko ustrežajočem intimnemu počutju izbranega posameznika. A slednji se v polni meri razodene šele na besedilni podlagi, torej na besedilu pesmi, na osnovi katere je samospev ustvarjen. Zato bi lahko samospeve Josipa Ipavca imeli celo za nekakšen vokalni »divertimento« v glasbi, posebno obliko, po kateri je postal znan nihče drug kot Wolfgang Amadeus Mozart.²² To pa je – kakšno naključje! – skladatelj, s katerim so Josipa Ipavca povezovali graški Nemci.

22 Škerjanc, *Glasbeni slovarček*, 178.

9

Blagoje Bersa, skladatelj, ki se je prav tako rodil 21. decembra 1873

Zdravko Drenjančević

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Osijek

V zgodovini evropske glasbe konca 19. in začetka 20. stoletja velja izpostaviti imeni dveh skladateljev sodobnikov, in sicer Josipa Ipavca, ki je pomembno prispeval k razvoju slovenske umetniške glasbe, in Blagoja Berse, začetnika hrvaške glasbene moderne. Čeprav sta delovala v različnih mestih in življenjskih okoliščinah, povezovanje ravno teh dveh umetnikov ni naključno. Odlomki iz obeh biografij kažejo na določene skupne točke. Oba umetnika sta rojena istega dne, 21. decembra 1873. Odraščala sta v družinah, kjer je imela glasba pomembno mesto, kar je odločilno vplivalo na njuno bodočo glasbeno usmeritev. Še en podatek kaže na povezavo med skladateljema, in sicer bivanje na Dunaju leta 1904. Ipavec se je le na kratko zadržal v avstrijski prestolnici, medtem ko je Bersa tam deloval več kot 15 let. Podatek o tem, ali sta se skladatelja med bivanjem na Dunaju ali ob kakšni drugi priložnosti dejansko spoznala, ni znan. Pričujoči prispevek prinaša prikaz življenja in glavnih značilnosti postarjalnega delovanja Ipavčevega sodobnika, Blagoja Berse.

Bersa se je rodil 21. decembra 1873 v Dubrovniku, v družini s slovanskimi, z romanskimi in germanskimi koreninami. Poleg imena Blagoje so v podpisih prisotne tudi druge različice njegovega imena, Benito, Benedikt, Blagoslav, Benedetto de Bersa, pa tudi plemiška titula Leidenthal (v prevodu Tugodolski) oziroma podpis Hektor Tugodolski.¹ Osnovno in srednjo šolo je obiskoval v različnih mestih, od Dubrovnika in Zadra ter vse do Trsta in Dunaja. Odraščal je v družini, ki je cenila umetnost, a kljub temu in velikemu zanimanju za glasbo kot tudi izjemnemu talentu se v otroštvu ni formalno glasbeno izobraževal.

¹ N. Bezić, *Tematski popis skladbi Blagoja Berse* (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2018), 19.

Glasbenega šolanja je bil deležen v Narodno zemaljskem glasbenem zavodu v Zagrebu, kjer se je pri Ivanu Zajcu učil igranja klavirja (privatno tudi kompozicijo), pri Antunu Stöcklu teorijo glasbe in pri Hinku Geigerju violončelo (1893). Študij kompozicije je zaključil na dunajskem konservatoriju v razredu Roberta Fuchsa (1896–99).

Dunaj je kot evropsko kulturno središče Bersi omogočal stik s sodobnimi glasbenimi tokovi, kar je zanj predstavljalo pomembno umetniško nadgradnjo. Z vztrajnostjo, s predanim delom, poslušanjem in preučevanjem aktualnih umetniških stvaritev, še zlasti del Richarda Straussa, je v približno desetih letih usvojil sodobni glasbeni izraz in se popolnoma sprejel napredno glasbeno razmišljanje tistega časa.² Zaključku študija je sledilo par krajših angažmajev: deloval je kot zborovodja pevskega društva Trebević iz Sarajeva (1900), kot zborovodja pevskega društva Zvonimir iz Splita (1901) in kot dirigent Mestnega gledališča v Gradcu (1902). Med letoma 1903 in 1918 je deloval predvsem na Dunaju,³ najprej kot samostojni umetnik (šestmesečna turneja po Nemčiji, Švici in na Češkem v vlogi pianista, dirigenta in spremljevalca recitatorke Paule Wirth), zatem pa kot svetovalec in aranžer pri glasbenih založbah Doblinger (1911) ter Edition Slave (1919). Bivanje na Dunaju je Bersi zagotavljalo eksistenco, ki je na Hrvaškem ni mogel imeti. Ohranjal je stike s številnimi hrvaškimi intelektualci tako v domovini kot tudi tistimi, ki so na začetku prejšnjega stoletja živeli na Dunaju.⁴ Aktiven je bil v krogu Hrvatov, ki so se zbirali v majhni dunajski cerkvi Stiftskirche. Utemeljil je zbor, s katerim je kot organist in zborovodja izvajal hrvaške cerkvene ljudske napeve pa tudi nekatera avtorska nabožna dela.

Dve leti po vrnitvi v Zagreb (1919) se je začelo njegovo pomembno pedagoško delo na novoustanovljeni Glasbeni akademiji v Zagrebu, na kateri je leta 1922 postal profesor instrumentacije. Med njegovimi študenti so bili številni skladatelji, ki so pustili pomemben pečat v hrvaški umetniški glasbi, npr. Rudolf Matz, Zlatko Grgošević, Božidar Kunc,

2 L. Županović, »Značenje Blagoja Berse u hrvatskoj glazbenoj kulturi njegova vremena i danas te mjesto u europskoj glazbi,« *Zvuk* 1 (1974), 69.

3 Kratkotrajn angažma dirigenta opere v Osijeku se je za Berso začel v sezoni 1908/09, vendar se je kmalu vrnil na Dunaj.

4 Med intelektualci, s katerimi je Bersa ohranjal stike, so bili tudi hrvaški modernisti, pisatelja Ivo Vojnović in Milan Ogrizović ter kipar Toma Rosandić (N. Fabio, »Hrvatski modernisti u Dnevniku Blagoja Berse,« *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 27, št. 1 (2001): 47–54).

Ivan Brkanović, Milo Cipra, Boris Papandopulo itd. Bersa je umrl 1. januarja 1934 v Zagrebu. Njegova evropska življenjska pot se je »odvijala med domačim Mediteranom, avstro-ogersko prestolnico in hrvaškim glavnim mestom. V tem smislu je skorajda simbolično povezal multi-kulturalne energije in poglede evropske moderne na prelomu dveh stoletij, asimilacijsko odprtost ter periferijske posebnosti hrvaškega duhovnega prostora.«⁵

Obdobje po letu 1914 je za hrvaško glasbo pomenilo preobrat. V nasprotju z delovanjem Ivana Zajca, ki je bilo zaznamovano z italijansko operno glasbo, se je večina skladateljev naslanjala na ideje ilircev in najpomembnejšega skladatelja tega obdobja, Vatroslava Lisinskega. Oblikovanje hrvaškega nacionalnega glasbenega izraza predstavlja enega najpomembnejših slogovnih preobratov v hrvaški umetniški glasbi. Prav tako se vse bolj kažejo prizadevanja skladateljev po uporabi sodobnejših skladateljskih postopkov, s katerimi bi se približali evropskim sodobnikom in dvignili raven domače umetniške literature.

V takšnih razmerah zablesti ime Blagoja Berse, ki je s praizvedbo opere *Oganj*, 12. januarja 1911 v Zagrebu, doživel velik uspeh. Zaradi značilnosti skladateljskega izraza, kot so tehnična uglasjenost, virtuozna instrumentacija in sodobni skladateljski slog, se je že v svojem času uveljavil kot skladatelj, ki je prekašal svoje sodobnike.⁶ Znotraj Bersovega dolgoletnega skladateljevanja, ki je trajalo 42 let (1891–1933), večina del datira do zaposlitve na Glasbeni akademiji v Zagrebu oziroma do začetka skladateljevega posvečanja pedagoškemu delu z mladimi generacijami. Zaradi prenašanja znanja, izkušenj in ustvarjalnega žara mu je ostajalo vse manj časa za skladanje. To dejstvo ga (sodeč po njegovih dnevniških zapisih) ni pustilo ravnodušnega. Bersa je zapisal: »Že približno osem mesecev ne delam ničesar zase, ničesar ne skladam! ... Povsem sem se posvetil delu za šolo. Vsak dan, večkrat na dan, delam, se pripravljam za predavanja.«⁷ Šest let pozneje zapiše: »Kot umetnik sem storil samomor v trenutku, ko sem prenehal ustvarjati zaradi

5 E. Sedak, »Predgovor,« v B. Bersa, *Korespondencija 1* (Zagreb; Hrvatski glazbeni zavod, 2011), 8, 9.

6 M. Kuntarić, *Blagoje Bersa* (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1959), 7.

7 B. Bersa, *Dnevnik i uspomene*, prir. E. Sedak i N. Bezić (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2010), 263.

dela za šolo, ki me poponoma absorbiralo. Kljub temu me izjemno zadovoljuje.«⁸

Čeprav je največ Bersovih del nastalo v času bivanja na Dunaju, so ga otežene življenjske okoliščine in zagotavljanje življenjske eksistence pogosto zavirali pri uresničevanju vseh idej, načrtov, skic: »Nenehno razmišljam, sanjam ... a kljub temu dajam svojo celotno energijo drugim, delam, da bi preživel, aranžiram za Herzmanskega in tako minevajo dnevi, tudi leta. Kdaj bom pa izdelal tisto, kar sem hotel in ... moral? Moja domovina me pušča, da vegetiram naprej, namesto da me pokliče in mi podari polje, na katerem bi lahko nekaj ustvaril ...«⁹ Najcelovitejša znanstvena raziskava umetnikovega poustvarjalnega delovanja je opravljena v raziskovano-založniškem projektu *Zbrana dela Blagoja Berse*. Projekt je začel Hrvaški glasbeni zavod s partnerji – Narodno in univerzitetno knjižnico v Zagrebu ter Razredom za glasbeno umetnost in muzikologijo Hrvaške akademije znanosti in umetnosti. V okviru projekta (2008–2019) je bila objavljena knjiga avtorice dr. Nade Bezić *Tematski seznam skladb Blagoja Berse*, ki prinaša podatke o celotnem skladateljevem opusu. Knjiga bo v pričujočem prispevku predstavljala vir za prikaz Bersove ustvarjalnosti.

Umetnikov opus vsebuje 110 dokončanih in 34 nedokončanih del.¹⁰ Zajema samospeve (29), skladbe za glas in orkester (4), duete z instrumentalno spremljavo (2), zborovske skladbe a cappella in z instrumentalno spremljavo (12), skladbe za klavir (36), komorne skladbe (8), skladbe za orkester (8), melodrame za recitatorja in orkester (5), scensko glasbo (1) ter filmsko glasbo (1).

Samospevi

Poleg skladb za klavir samospevi predstavljajo najštevilčnejšo glasbeno zvrst v Bersovem opusu (29 skladb). Enako kot pri drugih delih se tudi pri njih odraža vpliv okolja, v katerem so nastajali, oziroma vpliv pod-

8 Bersa, *Dnevnik i uspomene*, 339.

9 Bersa, 116.

10 Bersova glasbena rokopisna zapuščina se hrani v trezorju Zbirke muzikalij in zvočnih materialov Narodne in univerzitetne knjižnice v Zagrebu (Đ. Brezak-Lugarić, ur., *Blagoje Bersa 1873.–1934.: katalog djela u fondu Zbirke muzikalija i audiomaterijala Nacionalne i sveučilišne knjižnice* (Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 2004).

ročja z evropsko glasbeno tradicijo.¹¹ Dela so skladana na hrvaške, nemške, italijanske in francoske verze. Skoraj vsa so pisana za glas in klavir, z izjemo *Mio povero amor*, ki je skladana za glas, flavto in klavir. Bersa je uglasbil besedila Lovrića, Ibsna, Bouchora, Volkerja, Lermontova, Goetheja, Siebla, Herderja idr. Z ozirom na število del večje zanimanje kaže za verze Heineja, brata Josipa Berso in Preradovića. Izbira omenjenih avtorjev kaže njegovo naklonjenost romantičnim besedilom oziroma takšnim, ki so nastala v romantični tradiciji.¹² Tematsko so raznolika: ljubezenska (*Ein Lied der Liebe*), refleksivna (*Crni dan*), legendarna ali eksotična (*Auf den Wällen Salamanka's*) in tradicijska (*Jelica*); prav tako poetizirajo naravo (*Meeresleuchten*).¹³ Glede na Bersov introvertirani značaj pomembno mesto zavzemajo tudi razmišljanja o smrti (*Seh duš dan*, *Mein süßes Lieb, wenn du im Grab*, *La fête des morts*).¹⁴

Izmed del, v katerih se kaže vpliv hrvaške glasbene tradicije, še zlasti izstopa samospev *Seh duš dan* (*Na verne duše*), ki je nastal na besedilo Vladimirja Nazorja. Bersa v njem s pomočjo glasbenega izraza presega okvire literarnega izvornika, ki je pisan v čakavskem narečju.¹⁵ Skladba sodi med najuspešnejša dela znotraj celotnega avtorjevega opusa in zavzema posebno mesto v zgodovini hrvaškega samospeva.

Muzikologinja Koraljka Kos v Bersovem harmonskem izrazu zaznava poznoromantični karakter, ki je značilen za »prehodno« generacijo hrvaških skladateljev.¹⁶ Elementi impresionizma se kažejo v šir-

11 L. Županović, »Vokalne skladbe Blagoja Berse,« v *Blagoje Bersa, Izabrana djela I. Vokalne skladbe*, ur. L. Županović (Zagreb: Društvo hrvatskih skladatelja, 1973), IX.

12 K. Kos, *Hrvatska umjetnička popijevka* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2014), 63.

13 K. Kos, »Hrvatska umjetnička popijevka od Lisinskog do Berse,« v *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 337, ur. J. Andreis (Zagreb: JAZU, 1965), 387.

14 L. Županović, *Blagoje Bersa: život i djelo* (Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, 1974), 22.

15 Županović, *Blagoje Bersa*, 23.

16 Za Koraljko Kos (»Hrvatska umjetnička popijevka,« 371) je »prehodno« v hrvaški glasbi obdobje, ki zajema prva dva desetletja 20. stoletja in predstavlja povezavo med obdobjem Zajca in moderno hrvaško glasbo. V tem obdobju loči dve skupini skladateljev. Prvo skupino povezuje s kozmopolitskim karakterjem in z jasnejšo uporabo novih glasbenih tendenc. Vanjo sodijo Blagoje Bersa (1873–1934), Vjekoslav Rosenberg-Ružič (1870–1954) in Josip Hatze (1879–1959). V drugo skupino uvršča Slavomirja Grančarića (1878–1941) in Luja Šafranek-Kavića (1882–1940) ter pravi, da je v njunem glasbenem izrazu moč čutiti povezovalo s folkloro.

jenju strukture akordov na septakord, nonakord itd. (*Meeresleuchten, Ne znam šta je*). Nov pogled na zgradbo akordov očitno omogoča tudi bogatejšo in svobodnejšo uporabo le-teh. Med elementi s poudarjeno ekspresivnostjo Koraljka Kos navaja kromatiko, ustvarjeno z alteracijo tonov znotraj posamičnih akordov, kromatično gibanje akorskega sosledja ter nenadne spremembe tonalitete (*Ne znam šta je, Crni dan, Und als ich so lange*). Bogastvo harmonskega izraza, prežeto s poznoromantično sintezo impresivnih in ekspresivnih elementov, se še zlasti kaže v skladbi *Ein Lied der Liebe*.

Melodika Bersovih samospevov se razvija pod vplivom kompleksnejše harmonske osnovne, podprte s svobodnejšo ritmiko. S kromatiko prežeta harmonija spodbuja drznejše gibanje melodije v smislu intervalov, še zlasti v dramskih vrhuncih (*Und als ich so lange*) ali se – kot posebni refleks pojačane izraznosti – reducira na dramsko deklamacijo (*Crni dan*).¹⁷ Vpliv pesniškega metruma na ritem melodij se kaže z razčlenitvijo osnovnih notnih vrednosti na triole, kvartole in skupine šestnajstink. Koraljka Kos dodaja, da je za večino samospevov značilna ritmično izjemno okretna melodika, ponekod uresničena tudi po načelu horizontalne poliritmike in s pomočjo pogoste uporabe asimetričnih ritmov. Poznoromantična harmonija se kaže tudi v klavirski spremljavi, ki se naslanja na kromatiko, ostinatna gibanja in prehodne tone. V samospevih je Bersov klavirski slog ponekod enostaven in lahkoten, drugod razvejan, celo do takšne mere, da postane sredstvo dramske napečnosti. Prevladujoče strofične in tridelne oblike dokazujejo skladateljevo naklonjenost tradicionalnim formalnim okvirom. Prekomponirani samospevi se redkeje pojavljajo.

Skladbe za glas in orkester ali več instrumentov

V *Tematskem seznamu skladb Blagoja Berse* muzikologinja Nada Bezić v posebno skupino uvršča skladbe za glas in orkester ali več instrumentov. Na tem seznamu se nahajajo štiri dela. Skladbi *Na moru* (za sopran in orkester) in *Mrtvoj dragoj* (za tenor in dva godalna kvarteta) sta izvirno pisani za glas in orkester ali več instrumentov. Med Bersove priredbe lastnih samospevov prištevamo skladbi *Robinjica* (za alt in orkester, priredba istoimenega samospeva iz l. 1903) in *Meeresleuchten* (za glas in orkester, priredba istoimenega samospeva iz l. 1906).

17 Kos, »Hrvatska umjetnička popijevka,« 383.

Zborovske in druge večglasne skladbe

Na področju vokalne glasbe je Bersa poleg samospevov pisal tudi zborovske skladbe (12 del) ter duete z instrumentalno spremljavo (dve skladbi). Število del odkriva skromnejši interes skladatelja za tovrstne glasbene oblike. Najznamenitejše delo je cikel *Tri pejzaža* (1920–1921): 1. *Mjesečina* za mešani zbor a cappella, 2. *Jesen* (za mešani zbor in manjši instrumentalni ansambel) in 3. *Prvi snijeg* (za moški zbor in manjši instrumentalni ansambel). Njegov ustvarjalni prostor je »določen z avtorjevo glasbeno transpozicijo lastnih intenzivnih doživetij letnih časov in potrebo po tonski fiksaciji intimnih psiholoških stanj v negotovem kontekstu njegove končne vrnitve na Hrvaško«. ¹⁸ Impresionistični cikel je zaokrožena glasbena celota. Kompaktnost treh skladb Bersa uresničuje z enotnim vzdušjem, s sorodnimi tonalitetami, podobnimi tempi in harmonsko-formalnimi koncepti ter z uporabo enakih kompozicijsko-tehničnih rešitev. ¹⁹ Glasovi so obravnavani kot instrumenti, brez besedila. Na ta način skladatelj širi svoj glasbeni izraz in predstavlja nove reproduktivne in razvojne možnosti zborovske zasedbe. ²⁰ Kot smo že omenili, je Bersa v času bivanja na Dunaju spremljal okoliščine v domovini in je zato v njegovem zborovskem opusu moč ponekod opaziti vpliv hrvaških političnih ter kulturnih dogajanj. Skladbo *Ljudevitu Gaju* (za 10-članski mešani zbor a cappella, 1909), je napisal ob stoti obletnici rojstva tega znamenitega ilirca. Na besedilo Preradovićeve pesmi je skladal *Zora puca, bit će dana* (za sopran, alt in bariton solo, mešani zbor in klavir). Del zborovskega opusa tvorijo dela nabožnega karakterja, a je njihova umetniška vrednost skromnejša. ²¹ Pomembno delo znotraj pričujoče glasbene zvrsti je tudi *Harmonizacija narodnih pjesama iz Dalmacije* (za moški zbor).

Klavirske skladbe

Bersovo poustvarjalno delovanje izstopa tudi na področju klavirske literature. Naklonjenost klavirju se kaže skozi njegovo celotno ustvarjalno obdobje, zato ne preseneča dejstvo, da največje število skladb sodi

18 M. Bergamo, »Glazbenička praksa i pjesnička intima uz izdanje Bersine zbornice ostavštine,« v *Blagoje Bersa djela za zbor*, ur. M. Bergamo in P. Bergamo (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2010), VI.

19 Kuntarić, *Blagoje Bersa*, 20.

20 L. Županović, »Značenje Blagoja Berse,« 73.

21 L. Županović, »Blagoje Bersa i duhovna glazba,« *Sveta Cecilija* 43, št. 3 (1973), 75.

ravno na to področje (36). Zagotovo je k temu prispevalo dejstvo, da je bil sam skladatelj izvrsten pianist. Znotraj klavirskega opusa se nahajajo izjemno vredna dela, ki hkrati predstavljajo pomemben prispevek k razvoju hrvaške klavirske literature v celoti (npr. *Balada v d-molu, Na žalju, Na način starih – Airs de ballet*).²² Od prvih del, ki odražajo zanimanje za plese (*Valček v a-molu, Menuet*), preko skladb, ki afirmirajo klasične oblike (*Sonata v C-duru, Tema z variacijami op. 15* iz leta 1899), do najbolj razširjenih romantičnih miniatur (*Na način starih – Airs de ballet*), se kaže Bersova skladateljska pot in njen razvoj. Čeprav je ta del opusa zapolnjen tudi z obsežnejšimi klavirskimi stvaritvami (*Balada v d-molu, Ferije – nema više škole!*), je najpogostejši oblikovni izraz, s pomočjo katerega skladatelju uspe najbolje ilustrirati razpoloženja in misli, miniatura. Bersovo najpomembnejše klavirsko delo je skladba *Na način starih – Airs de ballet* (1926),²³ ki je nastala po navdihu »plesnih oblik francoskih ‘Ballet de cour’ iz XVII. in XVIII. stoletja«.²⁴

Županović opaža, da je večji del klavirskih skladb v funkciji tonske dopolnitve njegovega *Dnevnika*, ki se mu intimno odpira (npr. *Mélancolie*). Poudarja tudi evolucijsko stran opusa, od *Notturna* »vse do prefinjene uporabe vzdušja starih načinov in polimetričnosti v *Baladi v d-molu, Na način starih*«. ²⁵ Podobno opaža tudi Marija Bergamo, ki vidi skladateljevo očaranost nad zvokom kot gonilno silo pri njegovih klavirskih skladbah. ²⁶ Kaže se tudi vpliv evropskih glasbenih vzornikov (*Notturmo – Chopin, Mélancolie – Grieg, Na žalju – Debussy*).

Med skladbami nabožnega značaja izstopajo *Jugoslavenske božične pjesme*.²⁷ V njih je Bersa harmoniziral hrvaške božične pesmi (napevi iz

22 L. Županović, »Skladbe za glasovir Blagoja Berse,« v *Blagoje Bersa, Izabrana djela II. Skladbe za glasovir*, ur. L. Županović (Zagreb: Društvo hrvatskih skladatelja, 1973), X.

23 Bersovo suito *V starem slogu – Airs de ballet* tvorijo tri delno prirejene miniature: *Fantasia breve, Scherzo* op. 62 in *L'heure de rêveries*.

24 K. Kovačević, *Hrvatski kompozitori i njihova djela* (Zagreb: Naprijed, 1960), 38.

25 Lovro Županović, *Blagoje Bersa*, 29.

26 M. Bergamo, »Glasovirski dnevnički zapisi Blagoja Berse: ‚Što mi duša šapće, to sam stavio u note.‘ (Dnevnik, 28. XII. 1914),« v *Blagoje Bersa, Djela za klavir*, ur. M. Bergamo i P. Bergamo (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2010), VII.

27 »Pridevnik ‚jugoslovanski‘ je očitno dodan zaradi navdušenja nad takrat novonastalo državo, čeprav je jasno, da so napevi izključno z območja današnje Hrvaške« (Županović, »Blagoje Bersa i duhovna glazba«, 75).

Bersovega rojstnega kraja, Dalmacije). Delo je objavila založba *Edition Slave*,²⁸ pri kateri je delal skladatelj sam.

Komorna glasba

Na področju komorne glasbe je Bersa zapustil le osem del. Večina skladb izvira iz skladateljevega zgodnjega ustvarjalnega obdobja. Tradicionalne klasične oblike se kažejo v *Godalnem kvartetu v c-molu* (izgubljen), klavirskem *Triu* in deloma *Menuetu* (za godalni kvartet), ki je slogovno soroden zgodnjim Mozartovim menuetnim stavkom.²⁹ Romantične tendence se kažejo v skladbah *Povero Tonin* in *Rêverie*. Komorna glasba ima najmanjši pomen znotraj celotnega skladateljevega opusa.

Skladbe za orkester

Bersov opus za orkester predstavlja temelj novega razvoja hrvaške simfonične glasbe. Vrednost teh skladb se nahaja v orkstraciji in oblikah ter instrumentaciji.³⁰ Skladateljeva naklonjenost ustvarjanju pod vplivom zunajglasbenih dogodkov prihaja do izraza skozi večino celotnega opusa, a še zlasti v njegovih skladbah za orkester. Na področju instrumentacije se kažejo Bersov velik skladateljski potencial in dragocene izkušnje, ki jih je pridobil med bivanjem na Dunaju.³¹ Virtuozna in v tehničnem smislu dodelana instrumentacija avtorjev orkestralni opus povzdiguje na raven evropskih sodobnikov. Vrsta del temelji na načelih koloritne instrumentacije Rimski-Korsakova, medtem ko je pri preglednosti in smislu pri podrobnostih moč opaziti vpliv R. Straussa. Med orkestralnimi deli (šest skladb) izstopajo *Dramatska uvertira*, *Idila* in *Capriccio-Scherzo*, ki jih je skladatelj načrtoval kot prve tri stavke *Simfonije u c-molu*

28 Dunajsko založbo *Edition Slave* (1918–1923) je ustanovil Dubrovčan Milan Obuljen, cilj pa je bil promoviranje hrvaških skladateljev (Blagoje Bersa, Jakov Gotovac, Josip Hatze, Dora Pejačević, Ivo Tijardović itd.). Poleg založbene dejavnosti so na Dunaju organizirali koncerte, tekmovanja skladateljev, ukvarjali so se tudi z izdajo revije in s prevajanjem glasbene literature v hrvaški jezik (N. Bezic, »Edition Slave (Slavenski izdavački zavod),« v *Oesterreichisches Musiklexikon Online*, ur. R. Flotzinger in B. Boisits, zadnja sprememba 18. februar, 2002, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Edition_Slave.xml).

29 Kuntarić, *Blagoje Bersa*, 33.

30 Kuntarić, 44–45.

31 V okviru angažmaja za dunajsko založbo *Doblinger* je Bersa prirejal klavirske izvlečke scenskih del in aranžiral dela drugih skladateljev.

op. 25,³² a se danes izvajajo kot samostojna orkestralna dela z omenjenimi nazivi.³³ V najuspešnejšem (klasično oblikovanem sonatnem) stavku *Dramatska uvertora* se kaže vpliv pozne romantike, medtem ko širokopotezne melodične fraze, harmonija in instrumentacije spominjajo na dela Čajkovskega.³⁴ Kontrastna *Idila* s tridelno dispozicijo vsebuje lirsko vzdušje z melodičnimi konturami in harmonijami, ki odkrivajo Wagnerjev vpliv, medtem ko v tridelnem *Capricciu-Scherzu* najbolj do izraza prihaja Bersova individualnost. Simfonična pesnitev *Sunčana polja* je skladateljevo najpomembnejše orkestralno delo.³⁵ Skladba je zasnovana kot del diptiha s simfonično pesmijo *Sablasti*, ki je nastala nekaj let pozneje. Diptih je vsebinsko kontrastno zasnovan (»‘Sablstim’, manifestaciji temačnih nočnih sil, sledijo ‘Sunčana polja’ kot himna svetlobi in lepoti«).³⁶ V obeh delih prihajata do izraza Bersova naklonjenost programski glasbi in smisel za uporabo nevsakdanjih kolorističnih učinkov. Priloženo vsebino programa v *Sunčanih poljih* (»Dalmacija. Poleti opoldne. Veliko sonca, sopara ...«) Bersa uspešno uresničuje s pomočjo velikega kontrasta moči in bleščečega zvoka, umirjanja in močnega stopnjevanja.³⁷

Rezultat namena, da bi, kolikor je možno, zamišljen program prikazal glasbeno avtentično, se kaže v uporabi nekoliko skromnejše instrumentalne zasedbe in nenavadnejših učinkov. Uporaba stereozvoka v *Sunčanih poljih* (»trobente in pozavne odzgoraj z galerije«) Bersa

32 Programska, avtobiografska in nedokončana simfonija z naslovom *Sinfonia tragica – Quattro ricordi della mia vita* je nastala med letoma 1898 in 1902. Skozi štiri stavke so prikazani določeni življenjski trenutki: študij na Dunaju (prvi stavek), čas poroke (drugi stavek), ironična usoda iskanja zaposlitve (tretji stavek) in potovanje v novo življenje ter uresničitev sanj o umetnosti (četrti stavek v skicah) (J. Andreis, *Povijest glazbe: knjiga 4* (Zagreb: Liber, 1989), 295).

33 Bersove skice IV. stavka (*Finale*) so ostale nedokončane. Njegov učenec, Zvonimir Bradić, je dokončal del, a njegov zaključek simfonije kljub temu ni zaživel v izvajalski praksi (M. Tarbuk, »Orkestralna intima Blagoja Berse,« v *Blagoje Bersa, Idila: za simfonijski orkestar*, ur. M. Tarbuk (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2012), VII).

34 Kuntarić, *Blagoje Bersa*, 48.

35 Bersa je *Sončna polja* začel skladati na Dunaju, v času ko je bila prva svetovna vojna še v zagonu. Težko psihološko ozračje, boj za lastno eksistenco in pričakovane vrnitve v domovino so v skladatelju prebudili željo po ustvarjanju arhitektonsko večjega dela z nazivom *Moja domovina*, po vzoru na simfonični cikel *Ma vlast* B. Smetane, a se takšen načrt ni uresničil (M. Cipra, *Sunčana polja Blagoja Berse* (Zagreb: Radničko sveučilište »Moša Pijade«, 1967), 42).

36 Kuntarić, *Blagoje Bersa*, 53.

37 Andreis, *Povijest glazbe*, 295.

dopolnjuje s poudarjeno uporabo tolkal (npr. ropotulje in naprave za veter) v *Sablastih*.³⁸ Znotraj diptiha je moč opaziti elemente, ki so sicer značilni za ljudsko glasbo. V *Sablastih* se v orkestralni partituri pojavljajo tambure in pastirska piščal (dvojnica), medtem ko v *Sunčanih poljih* izstopajo ostinatni bas z gibanjem tonika – dominanta, uporaba zvečane sekunde v melodiji, asimetrija ritma in melodije, uporaba starih tonovskih načinov itd. Izvirna zasnova in izjemna zvokovna realizacija, v kateri se kaže Bersovo mojstrsko obvladovanje orkestralnih barv, delo uvrščata med viške hrvaške simfonične umetnosti prve polovice 20. stoletja.³⁹

Glasbeno-scenska dela in glasba za film

Bersa je bil naklonjen literarnem izrazu in gledališču od mladosti, zato ne preseneča, da je moč v glasbeno-scenskih delih najti nekatera izmed njegovih najpomembnejših del.⁴⁰ Med enajstimi deli s tega področja⁴¹ še zlasti izstopata operi *Oganj* in *Postolar od Delfta*.⁴²

Bersa je svojo najpomembnejšo stvaritev in hkrati največje operno delo, nastalo na Hrvaškem v prvih desetletjih 20. stoletja, opero *Oganj*, skladal na libreto A. M. Willnerja. To delo je sveže v pogledu tematike in glasbene realizacije. Močno se odraža vpliv sodobnih glasbenih gibanj v operni umetnosti na prehodu 19. v 20. stoletje. V rdeči niti besedila, ki tematizira odrešilno moč ljubezni, je prisoten Wagnerjev vpliv. Realistični prikaz življenja brez olepševanja je blizu Pucciniju in novejši italijanski veristični operi.⁴³ V prikazu se Bersa dotakne problematike delavcev in razredne delitve v družbi, s čimer pokaže iskreno zanimanje za življenjske težave in usode posameznikov. Težišče glasbe se nahaja v orkestru, ki z bogatim glasbenim izrazom in s smislom

38 Županović, *Blagoje Bersa*, 44.

39 M. Tarbuk, »Sunčana polja: koncepti kontekst,« v *Blagoje Bersa, Sunčana polja*, ur. M. Tarbuk (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2013), VII.

40 Odraščanje v umetniškem okolju je omlademu Bersi omogočalo izražanje s pomočjo pisane besede. Nada Bezić v *Tematskem seznamu skladb Blagoja Berse* navaja 21 literarnih del (Bezić, *Tematski popis*, 436–438).

41 Bersa je skladal opere (4), melodrame za recitatorja in orkester (recitiranje ob orkestralni ilustraciji, pet skladb), glasbo za nemi film *Vila der Narenta* (*Neretvanska vila*) in scensko glasbo za dramo *Antigona*.

42 Prvi Bersov operni poskus je enodejanka *La serva padrona*, skladana v italijanščini. Sledila ji je opera *Jelka*, edina opera, nastala v hrvaščini, medtem ko sta ostali dve, *Oganj* in *Postolar od Delfta*, skladani na nemško besedilo.

43 Cipra, *Sunčana polja*, 51.

za gradacijo uspešno ponazarja tako lirske kot tudi dramske trenutke. Poleg občutka za izdelavo podrobnosti Bersa premišljeno oblikuje velike celote, v katerih izstopa poudarjanje nasprotij.⁴⁴ Glasbeno teksturo bogatijo poznoromantične harmonije, od postopnih kvartsekstakordov, četverozvokov in obratov do sekundakordov in nonakordov.⁴⁵ Melodična gibanja vsebujejo številne alteracije, kromatiko in celostenjska gibanja. Ritmična vsebina je bogata in raznolika zaradi istočasne uporabe različnih ritmičnih obrazcev, ki ustvarjajo občutek gibanja in vznemirjenja.⁴⁶ Velik uspeh opere *Oganj* je Berso uvrstil med najpomembnejše hrvaške skladatelje, hkrati pa je postal »edini avtentični predstavnik naše [t. hrvaške] glasbene avangarde«.⁴⁷

Četrta in hkrati zadnja dokončana opera, *Postolar od Delfta*, prav tako sodi med Bersova pomembnejša dela. Prvič je bila izvedena v Zagrebu, tri leta po velikem uspehu opere *Oganj*. Čeprav glasba prispeva k ustvarjanju prijetnih scenskih učinkov, melodični in harmonični izraz občasno mejita na dunajsko opereto. Vsebinska prežetost opere *Postolar od Delfta* s komično-fantastični elementi Bersi karakterno ni ustrezala. Opera je nastala v drugih okoliščinah, kar je vplivalo na nekoliko manjši uspeh v primerjavi s prejšnjim opernim delom.⁴⁸ Ugotovitve Marije Kuntarić na enostaven način povzemajo razlike med dvema operama: »*Oganj* je rezultat navdušenja in inspiracije, medtem ko je *Postolar iz Delfta* dobro napisana opera s strani spretnega in izurjenega glasbenika.«⁴⁹

Pete opere, *Raskolnikova*, po romanu Dostojevskega *Zločin in kazen*, ni uspel dokončati kljub dolgoletnemu angažmaju (1903–1934?). Določene celote, dokončane v obliki klavirskih izvlečkov, nakazujejo na iskanje novih zvočnih učinkov. Skice odkrivajo za tisti čas še neuveljavljene postopke, ki spominjajo na prepariranje instrumentov (papir med žicami harfe, prekrivanje bobna s platnom).⁵⁰

44 H. Pettan, »Kazališna djela Blagoja Berse,« *Zvuk* 1 (1974), 42.

45 Pettan, »Kazališna djela,« 42.

46 Pettan, 44.

47 L. Županović, »Oganj Blagoja Berse,« v *Blagoje Bersa, Izabrana djela IV. Oganj, glasovirski izvadak skladateljev*, ur. L. Županović (Zagreb: Društvo hrvatskih skladatelja, 1973), XI.

48 Med skladanjem Čevljarja iz Delfta je bil Bersa obremenjen z delom za založbo Doblinger, kar je zagotovo vplivalo na motivacijo in umetniško produktivnost.

49 Kuntarić, *Blagoje Bersa*, 96.

50 Andreis, *Povijest glazbe*, 294–295.

Pedagoško delo

Že v uvodnem delu pričujočega prispevka je bil poudarjen pomen Bersova delovanja kot profesorja instrumentacije in kompozicije na zagrebški Glasbeni akademiji, kjer je poučeval številne hrvaške skladatelje. Veljal je za vrhunskega in odgovornega profesorja, temeljitega in zmeraj dobro pripravljenega, ki je predano delal z mladimi skladatelji. Kot intelektuallec, moralna in skladateljska avtoriteta je užival polno zaupanje številnih generacij študentov. Poudarjal je vpliv razgledanosti, marljivosti pri delu in nenehne težnje po umetniški nadgradnji. Njegov individualni pristop, odprtost in razgledanost so študentom omogočali razvoj osebnega umetniškega sloga, ne glede na to, ali so se sami nagibali romantiki, impresionizmu, modernemu ali nacionalnemu slogu.

Sinteza umetniškega prispevka

Blagoje Bersa je bil eden najpomembnejših glasbenih umetnikov v prvih treh desetletjih 20. stoletja. Kot izrazit romantik je v svojo glasbo vnašal subjektivni izraz, v katerem se kažejo odsevi trenutnih razpoloženj. Stiki s sodobnimi evropskimi glasbenimi tokovi so oplemenili njegov skladateljski jezik, ki je hkrati nenehno ostajal v okviru tonalitetnega. Četudi se v njegovem umetniškem izrazu kažejo različni vplivi, kot so, denimo, virtuozna instrumentacija Rimski-Korsakova, ekspresionizem R. Straussa, verizem italijanskih skladateljev, vpliv Wagnerja, vpliv slovanskih skladateljev (Čajkovskega in Smetane), obrisi dunajske opere in operete itd., njihova prisotnost ne zmanjšuje poustvarjalnega pomena in umetniške vrednosti njegovih del. Najpomembnejši prispevek skladateljevega ustvarjanja se kaže na področjih operne in orkestralne glasbe ter samospeva. Bersova opera *Oganj* je prvo hrvaško sodobno operno delo in z ozirom na vsebino, slog in tehnično urejenosti predstavlja preobrat na področju scenske umetnosti na Hrvaškem. Pomen skladateljevega simfoničnega opusa se nahaja v virtuozi in tehnični dodelnosti instrumentacije, s čimer je hrvaška simfonična dela povzdignil na raven svojih evropskih sodobnikov. Njegov skladateljski prispevek se kaže tudi v delih za glas in orkester, v zborovskih skladbah, klavirskih in komornih delih, melodramah za recitatorja in orkester ter v glasbi za film. Znotraj opusa se nahaja precejšnje število nedokončanih del (34 skladb). Poleg skladanja se je Bersa loteval prirejanja in aranžiranja skladb drugih skladateljev ter narodnih in nabožnih melodij. Čeprav je v njegovih delih le poredkoma moč opaziti vpliv narodne glasbe, je

cenil in spodbujal prizadevanja mladih skladateljev nove, nacionalne glasbene smeri. Njegovo predano in odgovorno delo je močno prispevalo k razvoju študija instrumentacije na Hrvaškem, s čimer je vplival na vrsto mladih skladateljev, ki so pozneje pomembno prispevali k razvoju hrvaške umetniške glasbe. Kot človek, intelektualec in umetnik je zaznamoval neko celotno obdobje, ki je v razvoju glasbene ustvarjalnosti na Hrvaškem pustilo trajen pečat, in si na ta način zaslužil pomembno mesto v zgodovini hrvaške glasbe.

Baletna pantomima *Možiček* Josipa Ipavca v luči izvajalcev in kritiških zapisov med svetovnimi vojnami¹

Darja Koter

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, Ljubljana

Baletna pantomima *Možiček*, nastala leta 1900 v Gradcu v avtorjevih študijskih letih, je bila kot skladba za klavir dvoročno natisnjena januarja naslednje leto pri ljubljanski založbi Lavoslava Schwentnerja v slovenski in nemški verziji (nem. naslov *Hampelmännchen*). Vsebinsko se naslanja na posamezne like in splošne značilnosti *commedie dell'arte*. Napisana je za plesno izvedbo komornega značaja, čemur pritrujeta tako majhna zasedba vlog (par Pierrot in Pierrette, Colombine, njuna hči, Harlekin in zbor Colombininih prijateljic) kot po obsegu skromno besedilo, zapisano v partituri, ki narekuje koreografijo.² To Ipavčevo delo, sprva izvajano v društvenih krogih, je v naslednjih letih doseglo takrat nesluten uspeh in postalo eno njegovih najprepoznavnejših in največkrat izvedenih skladb. Skladatelj sam ga je prvi tudi inštrumentiral, in sicer za salonski orkester francoskega tipa v sestavi prva in druga violina, viola, violončelo, kontrabas, klavir, harmonij in tolkala.³ Izbor zasedbe lahko razumemo kot dejstvo, da si skladatelj sprva ni prizadeval za izvedbo s profesionalnim opernim ansamblom na gledališkem odru, čeprav si je morda to želel. Manjši ansambli so bili v

- 1 Projekt ARRS št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna, raziskovalni program Gledališke in medumetniške raziskave.
- 2 J. Ipavec, *Možiček: enodejanska pantomima za klavir dvoročno* (L. Schwentner, 1901), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-GPXDSTAF>. Nemška verzija dela je dostopna na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VLYD816Q>.
- 3 J. Ipavec, *Hampelmännchen: Pantomime in enime Aufzug für Klavir zu 2 Händen* (1900–1904), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-U191IT7Z>.

drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja značilni za društvene kroge širšega prostora avstro-ogrske monarhije. Praviloma so bili sestavljeni po zmožnostih in glasbenih sposobnostih posameznih članov, kar so skladatelji tudi upoštevali. Kmalu se je izkazalo, da je *Možiček*, na videz sicer drobno delo, polno zaživel tako na manjših kot večjih odrih. V času skladateljevega življenja je bil izveden v kazinah in čitalnicah od Gradca do Trsta ter Ljubljane in v drugih krajih, v Celovcu in celo češkem Olomoucu, do prve svetovne vojne pa največkrat v štajerski metropoli, v Gradcu. Iz poročevalskih in kritičkih zapisov razberemo, da se je Josip Ipavec po svojih duhovno bogatih samospevih v *Možičku* prvič pokazal kot avtor lahkotnejše, vendar ne plehke glasbe, ki je navduševala tako občinstvo kot poročevalce posameznih izvedb. Kritiki so največkrat hvalili prepričljiv in vsebinsko zgovoren glasbeni izraz, ki nagovarja k plesno-gibalni spremljavi. Nekateri so v partituri našli različne vzore in izpostavljali Ipavčevo naklonjenost wagnerjanstvu, drugi so poudarjali melodično in ritmično izraznost, svežino ter rafinirane harmonske domislice, tretji pa so se spraševali po korelacijah s tradicionalno harmonijo. Kljub različnim pogledom in ocenam so si bili pisци edini, da Ipavčeva pantomima prepričljivo nagovarja tako laično kot strokovno podkovo občinstvo.⁴

V prispevku se bomo osredotočili na izvedbe *Možička* v času med svetovnjima vojnama v slovenskem prostoru, ki še niso bile predmet poglobljene obravnave in razmisleka. Za to obdobje je dokumentiranih pet premiernih izvedb in vse so bile na profesionalnih odrih. Prva je bila leta 1924 v Narodnem gledališču v Ljubljani, dve leti kasneje so *Možička* izvedli v Narodnem gledališču v Mariboru in nato v letih 1930, 1939 in 1940 ponovno v Ljubljani. To niso bile prve izvedbe na poklicnih odrih. Že leta 1902 je bila Ipavčeva pantomima uprizorjena na dobrodelni prireditvi v graškem opernem gledališču v izvedbi tamkajšnjih gledaliških plesalk, leta 1906 v celovškem mestnem gledališču, prav tako v izvedbi graških umetnikov, leta 1912 pa v ljubljanskem Deželnem gledališču.⁵ Za slednje velja poudariti, da pred prvo svetovno vojno še ni imelo

4 Odzive na izvedbe *Možička*, od premiere leta 1901 v Gradcu do začetka prve svetovne vojne, je izčrpno predstavil in komentiral Igor Grdina v knjigi *Slovenski Mozart: knjiga o Josipu Ipavcu* (Ljubljana: Beletrina, 2021), 87–102. Prve izvedbe je predstavil in komentiral tudi Danilo Pokorn v članku z naslovom »Možiček, pantomima Josipa Ipavca – začetek slovenske baletne glasbe,« v *Josip Ipavec in njegov čas*, ur. I. Grdina (Ljubljana, ZRC SAZU, 2000), 89–97.

5 Grdina, *Slovenski Mozart*, 97–102.

profionalnega baletnega ansambla. Skromne plesne točke opernih in operetnih predstav so po vzoru provincialnih gledališč avstro-ogrske monarhije izvajali dramski igralci ter operni pevci, solisti in zboristi, za katere je bilo pričakovano, da so imeli nekaj plesnega znanja in talenta. Temu primerna je bila tudi raven plesnih odlomkov.⁶

Prva predstava *Možička* na slovenskem poklicnem odru po prvi svetovni vojni je bila 28. marca 1924 v Narodnem gledališču v Ljubljani. V *Gledališkem listu* sezone 1923/24 je navedena v razdelku Opera, in sicer z naslovom *Možiček in plesni večer*. Čeprav so vse druge predstave, dramske in operne, predstavljene z navedbo ansambla oziroma z imeni glavnih protagonistov, tega za baletni večer niso zapisali.⁷ Spodrsrljaj je popravljen v naslednji številki *Gledališkega lista*, pri prvi ponovitvi 9. aprila istega leta, kjer razberemo, da je predstava baletnega zbora Narodnega gledališča dvodelna, v prvem, imenovanem *Divertissement*, je bilo devet krajših plesnih delov na glasbo različnih, danes bolj ali manj znanih avtorjev, medtem ko je drugi del obsegal Ipavčevo delo, ki ga je po klavirskem izvlečku izvirnika inštrumentiral Viktor Parma. Glavni nastopajoči so bili: Alexander Trobisch (tudi Trobiš) – Pierrot, Varvara Abramova – Pierrette, Marija Svobodova – Colombina in Rut Vavpotič – Harlekin. Kapelnik je bil Anton Neffat, takrat stalni dirigent ljubljanske Opere, koreografijo je pripravil Alexander Trobiš, kostume pa so izdelali po predlogah gledališkega scenografa in slikarja Ivana Vavpotiča. Navedena je tudi kratka vsebina posamezne slike.⁸

Aleksander Trobiš je bil po rodu iz Dresdna, kjer je končal plesno šolo, imenovano *Fachschule für Tanz*. V Ljubljano je prišel januarja 1924 kot plesni mojster, ki naj bi skrbel za umetniško vodenje baletnega ansambla, izobraževanje plesalcev, pripravljal koreografije plesnih vložkov za operne in operetne predstave ter solistične nastope. Ljubljanski

6 Podobno je veljalo tudi za člane drugih glasbeno-gledaliških profilov, saj so posamezniki delovali kot igralci in pevci, dramski oziroma operni režiserji pa tudi kot kostumografi, frizerji, plesalci, odrski tehniki ipd. Prim. J. Traven, »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča,« v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, zbr. in ur. B. Lukan in P. Jesenko (Ljubljana: AGRFT in Maska, 2012), 124. Prim. tudi H. Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I* (Ljubljana: Forma 7 in Društvo baletnih umetnikov Slovenije, 1997), 37.

7 *Gledališki list* 4, št. 22 (1923/1924), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-25WCRKLK>.

8 *Gledališki list* 4, št. 24 (1923/1924), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-7WUH7KFT>.

baletni ansambel je v sezoni 1923/24 štel deset zborovskih plesalk in dve solo plesalki.⁹

Marija (Maša) Svobodova (v vlogi Colombine), po rodu Čehinja, je prišla v ljubljanski ansambel leta 1919, v času baletnega mojstra Václava Pohana, v t. i. drugi generaciji čeških plesalcev, ki so se odzvali povabilu intendanta Frana Govekarja, zadolženega za sestavo ansambla v kriznem obdobju po prvi svetovni vojni. Vojni čas in politični prevrat sta namreč močno vplivala na zdesetkanje celotnega ansambla ljubljanskega gledališča, zato se je bilo treba obrniti na okolje, kjer so bili glasbeno-gledališki profili in tudi plesalci v tolikšnem številu, da so iskali angažmaje drugod.

Češka je bila po tradiciji valilnica umetniških poklicev. Fran Govekar se je še pred koncem vojne obrnil na češke umetnike, jih vabil v Ljubljano in bil pri tem uspešen. Ne gre zanemariti, da so bili Čehi že po tradiciji iz druge polovice 19. stoletja stalnica slovenskih glasbenih in glasbeno-gledaliških ansamblov, obojestranska naklonjenost pa se je nadaljevala tudi po prvi svetovni vojni. Tako je bil ljubljanski baletni ansambel prva leta po vojni pretežno češki, vendar se je po zaslugi dobro zastavljenega in razvijajočega se baletnega izobraževanja domačih deklet sčasoma sloveniziral. Podobno je veljalo tudi za pevski oziroma operni ansambel, ki pa je bil kot posledica velikih migracijskih tokov po prvi svetovni vojni še internacionalnejši.¹⁰ Večina čeških baletnih plesalcev je v Ljubljani ostala le kratek čas, saj jim le-ta ob skromni zasedbi ansambla in redkih samostojnih baletnih predstavah ni nudila večjih umetniških dosežkov. Med redkimi, ki so ansambel zaznamovali za daljši čas in postali temeljni člani baletnih vložkov in celovečernih plesnih predstav, je bila prav Marija Svobodova, ki je hkrati tudi poučevala na baletni šoli Narodnega gledališča.

Varvara Abramova (v vlogi Pierrette) je v ljubljanski baletni ansambel prišla jeseni leta 1922 iz Prage, skupaj z baletnim mojstrom Gregom Poggiolesijem, ki je bil prej dolgoletni plesni vodja praškega nemškega gledališča. V Ljubljani ni upravičil pričakovanj, česar se je zavedal in

9 Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti*, 88. Henrik Neubauer meni, da sta to bili Marija Svobodova in Rut Vavpotič, ki pa uradno še ni bila solistka, imela je 15 let.

10 D. Koter, »Vplivi ruske emigracije na delovanje ljubljanske Opere med obema vojnama,« *Monitor ISH: revija za humanistične in družbene znanosti* 18, št. 1 (2016): 47–68.

nadaljnje sodelovanje odpovedal spomladi leta 1923.¹¹ Nekateri viri poročajo, da naj bi Varvari Abramovi gledališka uprava s 30. 4. 1923 dala odpoved, vendar kasnejši dokumenti kažejo, da je to leto še nastopala, verjetno kot honorarna sodelavka.¹²

Vlogo Harlekina je plesala mlada slovenska plesalka Rut Vavpotič (1908–1996), sicer hči hišnega scenografa Ivana Vavpotiča in Mařene, baletne plesalke madžarskega rodu. Prve plesne korake je med letoma 1919 in 1923 usvojila pod vodstvom baletnega mojstra in koreografa Václava Pohana. Od leta 1922 je bila v ljubljanskem ansamblu stalno angažirana, uveljavljati pa se je začela prav v sezoni 1923/24, ko je imela svoj prvi celovečerni nastop, za katerega je prejela odlične kritike. V prvi polovici leta 1924 je še nastopala, nato pa jeseni odšla na šolanje v Pariz in uspela.¹³

Na ljubljansko baletno predstavo aprila leta 1924 se je prvi odzval Fran Govekar kot eminenca takratnega slovenskega gledališkega življenja. V časopisu *Jutro* je med drugim nezadovoljno zapisal, da ima ljubljanski balet v svojem petletnem delovanju že četrtega baletnega mojstra in da se sestava ansambla neprestano spreminja, vendar je menil, da je bil »izvirni« *Ipavčev Možiček* »naivna in ljubezniva igračka, okusno in spretno režiran in dobro izvajan«. ¹⁴ Posebej je pohvalil mlado Rut Vavpotič in humorno izvedbo Marije Svobodove, medtem ko je pri Abramovi izpostavil gracioznost in ji napovedal obetavno umetniško pot. Po njegovem mnenju sicer skromni baletni večer pa naj bi bil obetavna napoved za bodoče predstave. Tudi *Slovenski narod* se je izrazil pohvalno in ljubljanskemu baletu napovedal boljšo prihodnost, o predstavi pa zapisal: »*Možiček*«, sicer preprosta zgodba zaljubljenega Harlekina in prefrigane Kolombine, ima dražestno glasbo, ki jo je s spretno roko, dasi nekoliko masivno instrumentiral g. Parma.«¹⁵ Rado Kregar, takrat med najbolj poklicanimi kritiki baletne umetnosti, pa je v *Slovincu* zapisal, da je baletni zbor

11 Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti*, 82, 85.

12 Neubauer, 85, 88.

13 H. Neubauer, »Vavpotič, Rut (1908–1996)«, *Slovenska biografija*, ZRC SAZU, dostop 5. oktober, 2021, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi765180>.

14 F. Govekar, »Plesni večer baletnega zbora v Ljubljani«, *Jutro*, 29. marec, 1924, 3–4.

15 N. N., »Prosveta«, *Slovenski narod*, 30. marec, 1924, 3.

nudil občinstvu prijeten večer. Nič eksotičnega, izvanrednega, [...] ali to kar je podal, je bilo prikupno in priznanja vredno. [...] Najlepšo točko večera pa je tvorila ljubka pantomima dr. J. Ipaveca »Možiček«. »Možiček« je zelo primitiven vsebinsko kot muzikalno. Primitivno je bil tudi zasnovan celoten plesni del, kar je povsem pravilno, ker se mora računati z zmožnostjo našega baletnega zbora. Podan je bil zelo prijetno in dovršeno. Gdč. Svobodova, Vavpotičeva in g. Trobiš so v polni meri zadovoljili občinstvo. Konec je bil nekoliko predolg ter bi manj izraziti del lahko odpadel, s čimer bi pantomima še nekoliko pridobila. Iz vsega, kar je nudil baletni mojster in njegov zbor, je sevala ljubezen do plesne umetnosti in resna volja dvigniti se na višino, ki jo mora imeti baletni zbor kraljeve opere.¹⁶

Kregarjevo mnenje je bilo pozitivno in premišljeno, saj je kot arhitekt in scenograf baletnih predstav veljal za poznavalca in racionalnega pisca. Predstava je bila 14. junija istega leta ponovljena v celjskem mestnem gledališču, vendar ob klavirski spremljavi. To naj bi bilo prvo gostovanje ljubljanskega baleta izven Ljubljane.

V Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru, ustanovljenem leta 1919, so med glasbenimi predstavami med svetovnjima vojnama prevladovale operete in opere, medtem ko je bila celovečerna baletna predstava v izvedbi domačega ansambla le ena, *Možiček*.¹⁷ Premiera je bila 27. aprila leta 1926, skupaj z Bloudkovo operno enodejanko *V vodnjaku*. Izvedene so bile tri predstave.¹⁸ Tudi ta *Možiček* je bil izveden v orkestraciji Viktorja Parme. Režijo je vodil Rudolf Urvalek, koreografijo Anton Harastović, dirigiral je dr. Radovan Brenčič. Brenčič, upravnik gledališča, poklicno pravnik, sicer pa ljubiteljski glasbenik, zborovodja in tenorist, je sicer dobil pozitivne kritike, vendar kasneje ni več dirigiral.¹⁹ Rudolf Urvalek je bil pevec, igravec in režiser. V sezonah 1923/24 in 1926/27 je v Mariboru režiral skupaj štiri predstave treh operet (E. Eysler, *Umetniška kri*, J. Offenbach, *Lepa Helena*, in É. Kálmán, *Kneginja čardaša*).²⁰ Hinko Druzovič je o njem zapisal, da je za Maribor

16 R. Kregar, »Narodno gledališče,« *Slovenec*, 3. april, 1924, 5.

17 Prim. V. Ravnjak, ur., *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet* (Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019).

18 Ravnjak, *Devetdeset let*, 226.

19 Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti*, 226.

20 D. Koter, »Operetne predstave v SNG Maribor med obema svetovnjima vojnama v luči režijskih prijemov,« v *Opereta med obema svetovnjima vojnama*, ur. J. Weiss

velika pridobitev, in izpostavil njegove dobre pevske in režiserske sposobnosti.²¹ V mariborskem *Možičku* je imel tudi plesno vlogo, interpretiral je Pierrota.

Koreograf Anton (tudi Antun) Harastović (1896–1965) je bil pevec, plesalec, koreograf in režiser. Gledališko pot je začel v domačem Osijeku v deški igralski skupini in v tamkajšnjem gledališču. Leta 1912 se je preselil v Varaždin in postal član dramskega društva, po prvi svetovni vojni pa je bil med letoma 1918 in 1922 član tamkajšnjega Mestnega gledališča. Ko je bilo le-to leta 1922 ukinjeno, je prišel v Maribor, se tam ustalil in ostal do leta 1941. Med drugo svetovno vojno je deloval v Banja Luki, od koder se je vrnil v Maribor in bil kmalu upokojen. Svoje umetniške poti pa s tem ni končal, kot igravec in režiser je bil še vrsto let dejaven v mariborskih ljubiteljskih gledaliških skupinah. Njegovo delovanje je bilo izrazito vsestransko. Kariero je začel kot pevec in plesalec v operetnih in opernih predstavah, manj v dramah, nato pa se je popolnoma posvetil opereti, kjer je deloval kot koreograf, plesalec, režiser in pevec tenorskih buffo vlog, pogosto vse hkrati. Bil je tudi vodja baletnega ansambla. Kot režiser se je odlikoval po celovitosti, saj je skrbel za tekoče in uravnoteženo odrsko dogajanje, scenografijo in ples. Na mariborski oder je od leta 1927 do začetka druge svetovne vojne postavil okrog 30 operetnih predstav klasičnega repertoarja evropskih skladateljev in precej slovenskih del (Josip Jiranek – *Vse za šalo*, Viktor Parma – *Apolonov hram*, Rado Rasberger – *Rdeči nageljni* in Radovan Gobec – *Habakuk*).²²

V mariborski predstavi *Možička* je Anton Harastović interpretiral Harlekina. Vlogo Pierrette je plesala pevka in igralka Anta (tudi Anča) Kovačević, Colombine pa igralka in pevka Danica Savinova.²³ O baletnem zboru ni podatkov, vendar predvidevamo, da so bile protagonistke sicer članice igralskega in pevskega ansambla. Danica Savinova, rojena Boc (1894–1979), po rodu iz Laškega, je bila pevka in igralka mariborskega ansambla od leta 1910 (sprva kot članica Dramatičnega društva) do leta 1946. Njene vloge so bile tako lahkotnejše kot karak-

(Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana. Festival Ljubljana, 2021), 354.

21 H. D. (Hinko Druzović), »Kultura in umetnost,« *Tabor* 4, št. 247 (31. oktober, 1923), 3.

22 I. Ajanović-Malinar, »Harastović, Anton,« *Hrvatski biografski leksikon*, 2002, <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=58843>.

23 O Anči Kovačević ni bilo mogoče pridobiti virov.

terne, komične in dramske, tudi otroške, pela je v operah in kot subreta v operetah.²⁴

Mariborska predstava *Možička* je bila opažena in komentirana tudi v dnevnem časopisju. V *Jutru* so na dan premiere zapisali, da predstava »prinaša s svojo prekrasno in pikantno glasbo šegavo pantomimično dejanje, češka opera 'V vodnjaku' s svojim humorjem in z veliko melodijoznosti pa obeta nad vse simpatičen in privlačen muzikalni večer«. ²⁵ Po zapisu sodeč je pisec napovedi dobro poznal obe deli in ju morda spremljal na vajah. Nekaj dni kasneje je v istem časopisu izšla kritika dr. Igorja Vidica, ki pravi, da

*sta bili predstavi lep in iskren užitek. Dela dveh, žal, prerano umrlih skladateljev, ki jih ne veže samo slovanska kri, temveč tudi uprav klasična mirnost in noblesa muzikalne linije. Ljubka pantomima dr. Josipa Ipavca »Možiček« je delo, katerega smo lahko upravičeno veselili. Predstavlja se brez posebnih pretenzij in ambicij, vsebuje pa toliko lepih in zanimivih domislekov, da bi lahko reprezentiralo našo glasbo tudi izven naše države. Invencija je mlada in sveža, vrec melodij neizčrpen, ritmika zanimiva. Muzikalna karakterizacija je vse-skozi posrečena, fina ironija ljubavnih scen pa užitek zase. Žal, da je originalna partitura izgubljena, ker bi ta nudila pogled na orkestralno čutenje umetnika. Instrumentacija gosp. Parme je ljubezniva, še dosti polna.*²⁶

Glavne protagoniste je vsestransko pohvalil, Harlekina kot izvrstnega v plesu in kot koreografa, Kovačevičevo kot temperamentno in »kapriciozno«, Urvaleka kot karakterno prepričljivega in Savinovo kot »zadovoljivo«. Manj ga je prepričala inscenacija, ki je bila po njegovem mnenju prerealistična in zato neskladna z glasbo, ki naj bi zahtevala stilizirano scenografijo in kostumografijo. Slikovno ali drugo gradivo mariborske predstave se ni ohranilo. Nekoliko drugače je predstavo doživel mariborski kritik Hinko Druzovič, ki je opozoril, da to ni bila prva predstava *Možička* v Mariboru, in spomnil na Ipavčev večer leta 1912 v Narodnem domu, ko je dirigiral skladatelj osebno. Novejšo predstavo

24 »Danica Savinova,« Sigledal, dostop 8. oktober, 2021, https://sigledal.org/geslo/Danica_Savinova.

25 N. N., »Kulturni pregled,« *Jutro*, 27. april, 1926, 3.

26 Dr. I. V. (Igor Vidic), »Mariborsko gledališče: 'Možiček' in 'V vodnjaku',« *Jutro*, 29. april, 1926, 3, 'Možiček'.

pa je označil kot uspešno, pohvalil je režijo, scenografijo, kostume in masko ter individualne poteze glavnih plesalcev in zbora plesalk.²⁷

Sledilo je daljše obdobje, ko *Možiček* v slovenskem prostoru ni bil na sporedu. Naslednja predstava je bila ponovno v ljubljanski Operi, in sicer v času njenih najuspešnejših sezon med obema svetovnima vojnama, ko se je na odru zvrstilo več sodobnih opernih del, s katerimi se je ljubljanska operna hiša približala poustvarjalnosti večjih evropskih hiš. Ustanovo je vodil ravnatelj in umetniški vodja Mirko Polič, ki je na mesto baletnega mojstra postavil Petra Gresserova – Golovina (1894–1981), plesalca in koreografa ruskega rodu, ki je izhajal iz baletne šole Bolšoj teatra in prišel v Ljubljano po ruskem političnem prevratu leta 1922. Na ljubljanski univerzi je doštudiral elektrotehniko in od leta 1924 občasno nastopal v baletnem ansamblu. Leta 1928 je prevzel vodenje baleta in poskrbel, da se je ansambel razvil kot samostojno umetniško telo, iz leta v leto napredoval ter dosegel zavidljivo raven. Po drugi svetovni vojni je bil Golovin poslan v Maribor, da bi dvignil raven tamkajšnjega ansambla. Peter Gresserov Golovin velja za enega najzaslužnejših osebnosti za razvoj baleta na Slovenskem.²⁸

V sezoni 1929/30 je vodstvo ljubljanske operne hiše izpeljalo t. i. Jugoslovanski teden, v okviru katerega je bil 7. junija 1930 izveden tudi *Možiček*. Koreografijo je vodil Golovin, glavne vloge pa so plesali Erna Mohar, Vali Smerkolj, Boža Jančar in Peter Golovin kot stebri takratnega ansambla. Erna Mohar (1907–1972), po rodu iz Ljubljane, je postala članica ljubljanskega baleta pri rosnih dvanajstih letih (1919). Šolala se je v Ljubljani, Beogradu in Parizu ter postala uspešna solistka ljubljanske opere (do leta 1940). Nato se je skupaj z možem, plesalcem in koreografom Borisom Pilatom uveljavila na mednarodnih odrih (v Avstriji, Nemčiji, Švici in na Češkem), svojo življenjsko pot pa je sklenila v nemškem Essnu.²⁹ Vali (tudi Wally) Smerkolj je bila prepoznavna članica baleta od sezone 1923/24, ko ga je prevzel Trobiš. Bila je dovolj uspešna, da jo je v ansambel sprejel tudi mednarodno uveljavljeni Václav Vlček, ko je v sezoni 1927/28 postal novi vodja ljubljanskega baletnega ansambla (vodil ga je le eno leto).³⁰ Vali Smerkolj je bila v skupini treh sloven-

27 H. D. (Hinko Druzovič), Narodno gledališče, Tabor, 1. maj, 1926, 3.

28 P. Testen, »Peter Gresserov Golovin (1894–1981), *Moja ljuba Slovenija*,« *Monitor ISH* 17, št. 1 (2015): 39–46.

29 »Erna Mohar,« Sigledal, dostop 9. oktober, 2021, https://sigledal.org/geslo/Erna_Mohar.

30 Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti*, 115–116.

skih balerin, ki so se leta 1928 izpopolnjevale v Parizu,³¹ kar je gotovo vplivalo na njeno nadaljnjo uspešno kariero.³² Boža Jančar je postala članica baletnega zbora že v sezoni 1920/21 in bila čez nekaj let prepoznavana plesalka z vidnimi vlogami.³³

Za predstavo *Možička* v okviru Jugoslovanskega tedna ljubljanska Opera ni izdala *Gledališkega lista*, kar lahko razumemo kot dejstvo, da balet v ustanovi ni imel dovolj vidnega mesta, skromni pa so tudi kritiški odzivi. Fran Govekar je v *Slovenskem narodu* zapisal, da je Ipavčeva pantomima v Parmovi orkestraciji »prav ugajala« ter da sta se posebej odlikovali Erna Mohar in Vali Smerkolj, o celotnem baletnem ansamblu pa je menil, da je svojo nalogo opravil »okusno in graciozno«.³⁴ Uvrstitev Ipavčevega dela v izbor najzanimivejših jugoslovanskih del razumemo kot potrditev, ob tem pa je treba poudariti, da je bila bera izvirnih baletov slovenskih skladateljev tistega časa izjemno skromna.

Peter Golovin se je prvih deset let vodenja ljubljanskega baleta posvečal pretežno njegovemu preživetju, saj je v odločujočih krogih, ki so mu odmerjali denarna sredstva, še vedno veljalo, da naj bo balet zgolj dodatek opernim in operetnim predstavam. Pogosto se je dogajalo, da so bili baletniki zgolj v vlogi statistov, kar gotovo ni vplivalo na razvoj baletne umetnosti pri nas. Posledično so bile samostojne baletne predstave precej redke.³⁵ V zadnjih sezonah pred drugo svetovno vojno so se po zaslugi obeh glavnih akterjev ustanove, Poliča in Golovina, razmere obrnile v prid baletni umetnosti. V sezoni 1938/39, zadnji pod vodstvom Mirka Poliča, je na njegovo pobudo nastala kompilacija različnih baletnih točk na glasbo slovenskih skladateljev, ki jih je izbral Golovin. Baletni večer se je odvil 14. junija 1939, vodilno plesno vlogo pa je imela gostja Lidija Wisiak, evropsko priznana balerina, ki je izšla iz ljubljanskega ansambla. Prireditev z naslovom »Plesni večer opernega baleta z gostovanjem Lidije Wisiakove« in podnaslovom »Baletne scene ing. P. Golovina na glasbo slovenskih skladateljev« je bil vsebinsko in slogovno raznolik, sestavljen iz glasbe orkestrskih del takrat najbolj uveljavljenih sodobnih skladateljev, kot so bili Emil Adamič, Lucijan Marija Škerjanc,

31 Neubauer, 119–120.

32 Neubauer, 149, 253.

33 Neubauer, 119, 128, 150, 234.

34 Fr. G. (Fran Govekar), »Jugoslovenski teden v naši operi,« *Slovenski narod*, 10. junij, 1930, 3.

35 Glej Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti*, 127–168.

Demetrij Žebre, Slavko Osterc, Danilo Švara in Matija Bravničar, kot prvi na sporedu pa je bil Ipavčev *Možiček*.

Zdi se, da je to delo postalo brezčasno, saj je umetniške vodje in koreografe še naprej inspiriralo za nove postavitve. V *Gledališkem listu* je urednik Matija Bravničar zapisal, da je bila priprava plesnega večera precej težavna naloga in izpostavil, da je »Ipavčev 'Možiček' edina naša skladba, ki je napisana v koreografske svrhe«. ³⁶ Ob tem je obšel dejstvo, da je Risto Savin avtor dveh skladb za balet (*Plesna legendica*, nastala 1918, premierno izvedena na ljubljanskem odru leta 1922, in Čajna punčka, nastala 1922, premierno izvedena leta 1959). Vsaj *Plesna legendica* naj bi bila skladatelju Bravničarju znana. Takratna izvedba *Možička* je bila skoraj povsem drugačna, saj se je Golovin odločil, da uporabi zgolj Ipavčevo glasbo, vsebino pa preoblikuje po vzoru Rossinijevega *Seviljskega brivca*, kar je narekovalo tudi naslov, ki se je glasil: *Usodna napaka doktorja Bartola*. Na vprašanje, zakaj so se v Operi odločili za preoblikovanje sicer v *Gledališkem listu* opevanih uspehov Ipavčeve pantomime, odgovori Bravničar, ko pravi: »Izvirno dejanje 'Možička' je navivno in premalo dinamično, da bi moglo še danes zanimati, zato je sedanja uprizoritev tvegala poizkus nove vsebine, ki jo je koreografiral baletni mojster ing. P. Golovin.« ³⁷ Odločitev koreografa je težko komentirati, ker podrobnosti predstav niso znane, vsekakor pa obstaja dejstvo, da je Ipavčeva glasba še naprej ugajala in bila primerna podlaga novim vsebinam.

Plesni večer z deli slovenskih skladateljev, namenjen promoviranju slovenske orkestralne glasbe mlajših skladateljev in popularizaciji baletne umetnosti, je bil uspešnica, ki ji je dirigiral Demetrij Žebre (1912–1970). Vsestransko izobražen in že uveljavljen kot skladatelj, je Žebre leta 1936, po zaključenem izpopolnjevanju v Pragi, postal korepetitor, od leta 1938 pa stalni dirigent ljubljanske Opere. Scenografijo predstave je podpisal arhitekt in scenograf Ernest (tudi Ernst) Franz (1906–1981), ki je od leta 1934 redno sodeloval v dramskih, opernih in tudi baletnih predstavah ljubljanskega gledališča. Uveljavil se je s scenografijo takrat najavantgardnejših dramskih režiserjev, kot sta bila Bratko Kreft in Branko Gavella, nato pa sodeloval v več kot 400 predstavah. Bil

36 M. Bravničar, »Plesni večer,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera* št. 17 (1938–1939): 117.

37 Bravničar, »Plesni večer,« 119.

je prvi stalno zaposleni scenograf ljubljanske gledališke hiše in velja za utemeljitelja umetniške scenografije pri nas.³⁸

V novi ljubljanski predstavi *Možička* so nastopali Peter Golovin (dr. Bartolo), Erna Mohar (Rozina), Terezija Brcar (Pepita), Ljubica Zelenik (Končita) in Franc Čarman (Dijak). Koreograf je po Ipavčevem vzoru ohranil zbor prijateljic.³⁹ Terezija (Rezi) Brcar (poročena Dadič) je bila članica baletnega ansambla od leta 1923 do konca vojne in še v sezoni 1945/46.⁴⁰ Ljubica Zelenik (r. 1911 v Trstu), izobrazena baletna plesalka, je bila od leta 1933 do 1944 pogodbenica, nato pa skoraj desetletje stalna članica ansambla. Po letu 1953 je delovala kot plesna in klavirska pedagoginja ter korepetitorica.⁴¹ Franc (tudi Franci) Čarman (1912–1980) se je baletnemu ansamblu pridružil v sezoni 1933/34 v operni predstavi *Knez Igor*, za katero je Golovin potreboval precej večji ansambel in vanj vključil štiri plesalce. To so bili Slavko Eržen, Maks Kirbos, Miro Longika in Franci Čarman.⁴² Za baletni ansambel je bila predstava *Knez Igor* prelomna, saj se je moški balet poslej vse bolj razvijal in postajal enakovreden ženskemu. Čarman je bil učenec Petra Golovina, kot poročam, pa naj bi v ljubljanskem ansamblu nastopal od leta 1928 do 1940. Nato je odšel v tujino, bil od leta 1941 do 1947 član Teatra alla Scala v Milanu, kariero pa je kot plesalec in koreograf nadaljeval v La Plati v Argentini.⁴³ Poročevalca baletnega večera na glasbo slovenskih skladateljev v ljubljanski Operi v sezoni 1938/39, Fran Govekar v *Slovenskem narodu*⁴⁴ in Pavel Šivic v *Jutru*, sta si bila edina, da je predstava uspela in dokazala velik razvoj slovenskega baleta. Šivic dodaja komentar k temu, zakaj se je Golovin odločil Ipavčevo glasbo povezati z novo vsebino in pravi, da »pantomima z glasbo lažjega značaja sestoji iz mnogih plesnih točk in nekaj skromnih prehodov, ki niso takšni, da bi ne pri-

38 M. Jevnikar, »Franz, Ernest (1906–1981),« *Slovenska biografija*, ZRC SAZU, dostop 26. februar, 2022, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1009110/>.

39 »Program,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*. Opera št. 17 (1938–1939).

40 Terezija Brcar v leksikografski literaturi ni zavedena, Henrik Neubauer omenja njeno sodelovanje pri različnih predstavah med letoma 1923 in 1946. Prim. Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti*, 88, 99, 116, 144, 152 idr.

41 nsf, »Zelenik, Ljubica,« v *Primorski slovenski biografski leksikon*, ur. M. Jevnikar (Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1991), 336.

42 Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti*, 151.

43 Neubauer, 154–155.

44 Fr. G. (Fran Govekar), »Plesna večera našega baleta,« *Slovenski narod*, 20. junij, 1939, 2.

pustili tudi drugačnega tolmačenja, kot pa ga kaže prvotni koreografski zasutek. Zato je g. Golovin spretno sestavil novo vsebino [...]«. ⁴⁵

Zadnja predstava Ipavčeve pantomime v obravnavanem obdobju je bila 27. oktobra 1940 v ljubljanski Operi v okviru podobno raznolikega baletnega večera kot leto poprej. Tokrat sta predstavo koreografirala dva mojstra, Peter Golovin in Boris Pilato. Ipavčevemu delu je kot edinemu izvirnemu za baletni ansambel pripadala čast uvodne skladbe, sledila je vrsta baletnih točk na glasbo iz oper in orkestralnih del različnih skladateljev. Tudi tokratna postavitvev *Možička* je bila v preobleki *Seviljskega brivca* v koreografiji Petra Golovina. Dirigiral je Demetrij Žebre. V *Možičku* so kot solisti nastopili Erna Mohar, Peter Golovin, sestri Albina in Rezi Bracar ter Franci Čarman. ⁴⁶ Fran Govekar je v svojem poročilu zapisal, da je bila celovečerna baletna predstava prava senzacija, saj je publika »kipeče navdušenje izražala v vihnih brezkončnih aplavzih in v obliki cvetja.« ⁴⁷ Nadvse pohvalno so se izrazili tudi drugi pisci. Pavel Šivic je v *Jutru* med drugim zapisal, »da je vreme prignalo polno hišo starih in mladih gledalcev, ki so vneto prisluškovali zvokom orkestra pod taktirko g. Žebreta, še pazljivejše pa so sledili produkcijam, ki so jih na odru izvedli baletni zbor z go. Bravničarjevo, gdč. Moharjevo in g. Pilatom kot solisti«. ⁴⁸ Uspešna baletna predstava je bila ponovljena še dvakrat v novembru istega leta. Gizela Pavšič, poročena Bravničar (1908–1990), po rodu Tržačanka, je bila priznana balerina in koreografinja ljubljanskega ansambla, kjer je nastopala med letoma 1927 in 1952, nato pa profesorica in ravnateljica ljubljanske Srednje baletne šole. Slovela je po lirčnih vlogah in čustvenih interpretacijah. ⁴⁹ Plesalec in koreograf Boris Pilato (1914–1997), rojen v Gorici ali v Mariboru, se je po ljubljanski baletni šoli izpopolnjeval pri Rusinji Jeleni Poljakovi, delujoči v Beogradu, nato pa v Parizu. Od sredine 30. let 20. stoletja je nastopal v Beogradu, Ljubljani, Gradcu, Parizu in drugod. Po letu 1940 je kot plesalec, koreograf in režiser deloval v tujini, nazadnje v Essnu, kjer je tudi umrl. Sodi med najuspešnej-

45 P. Š. (Pavel Šivic), »Kulturni pregled. Baletni večer,« *Jutro*, 20. junij, 1939, 7.

46 Silič, »Baletni nastop v Operi,« *Slovenec*, 31. oktober, 1940, 8.

47 Fr. Govekar, »Tri zanimive predstave v naši Operi,« *Slovenski narod*, 28. oktober, 1940, 3.

48 P. Šivic, »Baletni nastop,« *Jutro*, 28. oktober, 1940, 8.

49 P. Testen, »Bravničar, Gizela (1908–1990), *Slovenska biografija*, ZRC SAZU, dostop 26. februar, 2022, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1003120/>.

še slovenske baletne umetnike.⁵⁰ Baletna pantomima *Možiček* na glasbo Josipa Ipavca je bila tudi tik pred drugo svetovno vojno izvedena na najvišji možni ravni takratnega baletnega ansambla ljubljanske Opere.

Zaključne misli

Baletna pantomima *Možiček* je v javnosti zaživela takoj po svojem nastanku v zgodnjem 20. stoletju in bila do začetka prve svetovne vojne največkrat izvajana na družabnih prireditvah različnih društev slovenskega ter avstrijskega porekla. Po Ipavčevi smrti leta 1921 delo kot prvi balet slovenskega avtorja ni bilo pozabljeno, vendar je doživelo kar nekaj preobrazb. Ker ohranjena tiskana partitura iz leta 1901 za klavir dvoročno ni zadostila potrebam profesionalne gledališke uprizoritve, Ipavčeva orkestracija za salonski orkester pa je veljala za izgubljeno, je prišlo v zgodnjih 20. letih na pobudo ljubljanske operne hiše do nove orkestracije, ki jo je podpisal Viktor Parma. Ta poteza je Ipavčevemu delu vdahnila novo življenje, saj so ga med svetovnjima vojnama večkrat uprizorili, in sicer na odru ljubljanskega in mariborskega gledališča. Iz dosegljivih virov razberemo, da so bili na ljubljanskem odru izvajalci vlog najboljši solisti baletnega ansambla, kar dokazuje, da so imeli tako ravnatelji kot koreografi do *Možička* profesionalen, predvsem pa pozitiven odnos. Tudi mariborska predstava je skušala biti kar se da profesionalna, čeprav hiša ni imela stalnega baletnega ansambla. Izvedbe *Možička* so bile vsestransko uspešne, pohvalno sprejete tako pri občinstvu kot kritikih. Delo so označevali kot prikupno, šegavo, pikantno, melodično dopadljivo, prijetno, ljubko, polno zanimivih domislekov in nenazadnje kot vrecel melodij z domiselno ter plesno zanimivo ritmiko. Čeprav so v ljubljanski Operi leta 1938 vsebino *Možička* spremenili v duhu *Seviljskega brivca* in ga temu ustrezno preimenovali v balet *Usodna napaka doktorja Bartola*, je glasba ostala neokrnjena. Tudi v tej preobleki sta tako laična kot strokovna publika delo sprejeli z veliko naklonjenostjo. Ugotovljamo, da je bil *Možiček* med svetovnjima vojnama izvajan brez večjih presledkov, zato se je med slovensko publiko utrdil kot prvi slovenski balet z izvorno in melodično dopadljivo baletno glasbo. Po drugi svetovni vojni so slovenski skladatelji baletni glasbi posveča-

50 »Pilato, Boris,« Sigledal, dostop 26. februar, 2022, https://sigledal.org/geslo/Boris_Pilato; »Pilato, Boris,« *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, dostop 26. februar, 2022, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48238>.

li več pozornosti, nastajali so celovečerni baleti različnih slogovnih izhodišč in tovrstna ustvarjalnost do sedanjosti ni usahnila. Vsekakor pa velja, da jim je pot utiral Josip Ipavec s svojo kratko baletno pantomimo, ki je še danes živa.

Trije samospevi Josipa Ipavca

Urška Arlič Gololičič

SNG Opera in balet Ljubljana, Ljubljana

Heinrich Heine, »Ich will meine Seele tauchen«

*Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.*

*Das Lied soll schauern und beben,
Wie der Kuss von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süsser Stund'.*

»Če mogel bi ...« (prevod: Pavel Oblak)

*Če mogel bi v lilije kelih
utopiti vzdihe srca,
obljubljeni slavospevi
bi vreli iz njega dna.*

*Tako bi vreli drhteči,
kot poljub drhtel je tvoj,
ki pil sem z ustnic ljubečih
nekoč ga pobožno s teboj.*

Heine je med najpriljubljenejšimi pesniki skladateljev samospeva vseh časov. Pri Josipu še posebej, očitno mu je bil zelo blizu. Njegova poezija je že sama po sebi ponujala naravno ritmiko in melodiko, ki jo je Josip znal tenkočutno zaznati in izkoristiti, poudariti ter oživeti z glasbo. Sama sem našla še 12 uglasbitev te pesmi, moram priznati, da Josipova po mojem

mnenju spada med prve tri, predvsem je zelo unikatna v primerjavi z ostalimi komponisti.

Heine je to pesem napisal leta 1823, ko je imel 26 let in je še vedno živel v Düsseldorfu. Objavil jo je štiri leta kasneje v svoji prvi pesmarici, v kateri je večina nesrečnih ljubezenskih pesmi posvečena neuresničeni ljubezni – sestrični Amaliji. V ta nabor spada tudi »Ich will meine Seele tauchen«.

Zanimiva se mi zdi asociacija na legendo o svetem Frančišku Asiškem, ki pravi nekako takole:

V sončno Umbrijo je prišla pomlad. Zašumeli so gaji, zadehteli logi in pisane livade. V zatišju skalne stene je zrasla tisto pomlad bela lilija. Bila je v svoji kraljevi krasoti prečudno lepa. V tihem pomladnem večeru je prišel do lilije Frančišek z bratom Leonom. Začudila sta se nad njeno krasoto in Frančišek je pokleknil na tla, se sklonil in pritisnil nežen poljub na kelih lilijin ...

In glej, čudo! Tisto uro je zapela lilija pesem o čistosti in nedolžnosti, zelo preprosto, in vendar čudežno lepo:

*Blagor njim, ki so čistega srca,
blagor nedolžnim:
lepši so kot moja belina .*

*In čelo jim obkroža nimb svetosti.
Nedolžno srce
je kelih radosti.
Čistost sveta — božja glorijska.*

Frančišek je čul pesem in brat Leon tudi. V veliki radosti jima je žarelo obličje, iz srca jima je kipela vroča molitev.

In od tistega časa slišijo otroci in vsi, ki so čistega srca, čudežno pesem kraljeve lilije.

Primerjavi s to legendo se tokrat izogibam, čeprav mi je misel o sposobnosti slišanja lilijine pesmi le tistih ljudi, ki imajo čistost v sebi, zelo blizu in bi lahko smotrno razložila, zakaj je pesnik intuitivno (ali pa tudi ne) za svojo »posodo« neizživetihih emocij izbral ravno to cvetico ...

Spomnila sem se tudi na tipično angleško pecivo *singing lily* ali pojoča lilija, ko v ostanke testa za pito zavijejo rozine, jih nato potlačijo ter takšne dajo peči. V naši pesmi pesnik želi potopiti svojo dušo v cvet lilije, v njen kelih, kajti oblika lilijinega cveta je resda kelih. In lilija bi zapela pesem, drhtela bi, drgetala, trepetala kakor dva zaljubljenca, ko se prvič poljubita. Tako bi bila neuresničena ljubezen izživeta, razlila bi se zatrtost močnih čustev. Skozi to vizualizacijo pesnik zdravi potlačeno ljubezen...

Zanimivo pri Josipu je to, da je drugo kitico ponovil, torej še enkrat zapoje tisti del, ko se pesem razlije. To se zgodi povsem naravno, saj ko prvič prebereš drugo kitico, se naberejo vsa ta čustva, ko to poveš drugič, se jih pa sprosti.

Sama uglasbitev (klavir solo) je že v prvem motivu izredno hrepeneča, melanholična, tipično slovanska, napisana v valujočem 6/8-taktovskem načinu. V levi roki uporabi arpeggie, ki spominjajo na vodo, ki se giblje iz globine v višino. V desni roki zapoje lep preprost motiv, ki spominja na kolovrat, cikle ... Ko vstopi pevec, se spremljava mojstrsko umakne oktavo nižje in prepusti glavno pripoved glasu. V drugo kitico pripelje spremljava s trepetanjem (ponavljajoče se osminke v akordih desne roke) in z dvigom lege (kar je sam po sebi učinkovit prijem za prikaz dvigovanja čustev na površje), pevčeva melodija je podvojena z levo roko, kar še bolj intenzivira dejanje katarze. Po koncu petja se ponovi uvodni solo klavirski del, vendar tokrat z dvema bistvenima spremembama: oznako »vedno tišje«, kar nakazuje na izzvenevanje, ter okraskom v glavni melodiji, ki da občutek odzvena nečesa, česar ni več, kot spomin na nekdanje doživetje.

Lahko zaključimo, da je skladatelj nadgradil pesnikovo sporočilo. Izbira mola in intimnega vzdušja v pesmi potencira sporočilo, sama kompozicija pa kot film dokumentira naravno čustvovanje, ki se v nekemu zgodi zaradi nesrečne ljubezni.

Lotte von Niebauer, »Frühlingsnacht«

*In Blütenweben und Mondenschein
stieg ich empor zum Rumpelstein.
Und hab' in der himmlischen Frühlingsnacht
allein nur an dich, an dich nur gedacht.*

*O, Nachtigall, O Kirschenblüt, o Nachtigall,
o, himmeljauchzende Herzenslust.*

*Doch all die jauchzende Frühlingssprache
versank als ich deiner zwei Augen gedacht.*

Slovenska prevoda

»Pomladna noč« (prevod: Jože Humer)

*V dehtenje cvetja, v noči sijaj,
se kradem sem v samotni kraj,
da tu, kjer domuje noči spokoju,
sem v duhu s teboj, o, sama s teboj, ljubi moj.*

*O, slavca spev, o češnje cvet,
o, krik srca koprnečega!
A vse kipeče strasti noči skopne,
kadar spomnim se tvojih oči.*

»Pomladna noč« (neznani prevajalec)

*O, lepa pomlad, o, lunin sijaj,
zvabili me v šumo zdaj
in mesečni pomladni nočni kras
mi zbudil je up na lep tvoj obraz.*

*Oj, slavček moj, oj, kakšna slast,
oj, slavček moj, oj, neutešljiva silna strast,
al' ves ta krasni in divni čar pozabim,
ko vidim le oči tvojih žar.*

Samospev »Pomladna noč« je bil do zdaj preveden kar dvakrat, v Humerjevi verziji je opredeljen kot ženska pesem, v drugem primeru pa spol ni določen. Prevoda se razlikujeta kar precej, sama sem za izvedbo prvič izbrala besedilo neznanega prevajalca, v drugo pa Humerjevo. Od izvirnika prevodi običajno do določene mere odstopajo, saj je treba besede zložiti v takšno zaporedje, da so smiselno umeščene v pevsko linijo.

Skladatelj najprej izbere pesem, nato jo uglasbi, pri čemer svojo kompozicijo prilagodi tekstu. Ko pa pesnik dela prevod, ima dvojno nalogo, prvič, da prevod približno enako pomensko ustreza izvirniku, nato pa da vse to podvrže ritmu melodije, pri čemer je zelo težko kolobariti z zlogi, naglasi, pa še ustreči pevskim zakonom. Zato je edino prav, da se vse

pesmi vedno izvajajo v izvirnem jeziku, kajti samo takrat lahko govorimo o skladbi, ostalo je približek oziroma priredba na nek način.

Kot rečeno sta prevoda maksimalno sledila izvorniku. Če bi prosto prevajali, pri tem pa ne bili primorani upoštevati ritmičnih zahtev glasbene linije, bi šlo nekako takole:

V tkanju iz cvetov in mesečini sem se povzpel na Rumpelstein /vzpetina na južnem Bavarskem/. In sem v nebeški pomladni noči mislil nate, le nate. O, slavček, o, češnjev cvet, o, slavček, o nebeško vriskajoča srčna sla. Vendar je ves ta vriskajoč pomladni blišč utonil, ko sem pomislil na tvoji dve očesi.

Ker je Humerjev prevod ženska pesem, sem se odločila, da bom odtlej izvajala tega, zato se moje pisanje nanaša na ta prevod. Sama doživljam to pesem izjemno čutno; je edina Josipova pesem (od teh, ki jih izvajam), ki je senzualna, kar za romantične čase ni bilo redko. Tu ne govorim o erotiki, ampak o tistem pričakovanju, ki se v prebujajoči pomladi razliva po telesu in budi željo po bližini, intimi. Kot nočna pesem prinese v ospredje jasnost misli. To je tisti čas, ko svet utihne, ko te ne premotijo več zunanji dražljaji, ko si sam s sabo in gojiš lepe (v tem primeru) spomine, čustva, misli, refleksije.

Jože Humer je uspel povsem zajeti to vzdušje, zdi se mi, da je v kombinaciji z Josipovo umeloditvijo šel še korak naprej od izvorne poezije; lirski subjekt se v izvorniku samo miselno preslika k ljubici, medtem ko Humer pravi, da v duhu, torej gre za več kot samo misel: zlijem se z esenco drugega človeka, ljubljenega, s katerim me loči le razdalja. Oseba v pesmi gre na nek odtujen kraj, kjer ve, da bo sama in nemotena. Rumpelstein je vzpetina, tam je oseba lahko sama, topla noč je, gor je prišla med prepletajočimi se vejami, ki so v razcvetu. Vse dehti, cveti, mesečina osvetljuje pokrajino pod hribom, slavec poje. Zanimivo je, da slavec poje ponoči in da velja za najlepšega pevca med pticami. Torej, oseba se je dvignila nad hrup mesta, za sabo ima proces umirjanja in povezovanja z naravo. Ko tudi narava utihne (češnje cvet in slavca spev), ostane samo neizmereno hrepenenje po dotični osebi. Skozi oči pogledaš v dušo, zato je iz te pesmi razvidno, da gre za intimen odnos, se pravi združevanje med dvema dušama, ne samo osebama, in tu se mi zdi Humerjeva odločitev za žensko obliko prevoda povsem na mestu, saj ženski pol velja za intuitivnega, emocionalnega, mehkega, magnetnega ...

Josip je seveda mojstrsko uglasbil ta občutja. Izbral je trodelni metrum (devetosminski), ki že sam po sebi omogoča valovanje s svojo danostjo nihanja med težko in dvema lahkima dobama (lažjo in še lažjo). Pevec zapoje misel, nato jo izpelje pianist z arpeggiom, kot en vzdih oziroma kot izdih – tu vidimo »izločanje« posvetnega iz misli, ko se vzpenja na hrib. Ko pride do dela, ki govori o ljubljeni osebi, Josip doda bitje srca v levi roki klavirja s šestnajstinkami. Vse skupaj se prelevi v povzdignjeno preprosto melodijo, s katero je lepo ločeno dogajanje v naravi: dvočetrtinski metrum, statičen, uravnotežen, a vendar lahek, vesel. Žgolenje ptice, vonj in lepota cvetja, vsa ta lepota narave je omamna, stopnjuje se v triole, spet vnaša gibanje, vse se kumulira, vendar se v trenutku silno zaustavi s statičnimi in močnimi (*forte*) akordi, saj je misel na dvoje oči nadvladala nad vsem tem dogajanjem. Kot da je oseba osupnila, se naenkrat ustavila ob klicu duše. Konec pesmi je enak začetku – enaka tonaliteta in metrum. Torej, oseba je s pomočjo narave in osame lahko doživela povezovanje s svojo sorodno dušo, sedaj je pomirjena in srečna.

Ta samospev je odličen primer tonskega slikanja, se pravi, kadar skladatelj z glasbenimi in zvočnimi sredstvi naslika občutja, dogodke, osebe ter stvari. V njej najdemo vonje (cvetovi), temperaturo (topla pomladna noč), oponašanje zvokov narave (slavec, veter), telesne funkcije (bitje srca) ... Zdi se mi, da vstopim v virtualni svet, kjer z vsemi čuti po doživljam to, kar subjekt doživlja.

Ob tem pomislim, kako lepo bi Josip uglasbil, če bi bila njegov močan jezik francoščina, Verlainove verze, Baudelairove ... , bisere impresionistične lirike! Šlo bi za še eno čudovito zlitje dveh ustvarjalnih sil – besede in glasbe.

Adolf Böttger, »Nach Jahren«

*Die Mutter lehnt am schattigen Thor,
Ihr blondes Töchterchen kniete davor,
Brach Rosen sich und Vergißmeinnicht,
Und küßt sie mit lachendem Angesicht:*

*»Ei! Mutter bin ich so groß wie du,
Dann trag' ich dir Alles im Hause zu,
Dann heg' ich und pfleg' ich dich lieb und fein
Wie die Rosen und die Vergißnichtmein.«*

*Und Jahre schwanden, – am schattigen Thor
Ragt höher und voller der Flieder empor!
Ein Mägdlein umfaßt des Geliebten Arm,
Es schlagen ihre Herzen so treu und warm,*

*Doch wie sie sich küßten auf Wang' und Mund,
Weinte das Mädchen aus Herzensgrund:
Denn die sie wollt' pflegen so lieb und fein,
Lag still unter Ros' und Vergißnichtmein.*

»Čez leta« (prevod: Smiljan Samec)

*Pred hišo mlada mati sloni,
pred njo na trati pa hčerka kleči
in trga materi rožice
in sinje, presinje spominčice:*

*»Ej mati, ko zrasem kot ti nekoč,
nasula ti bom vseh dobrot v naroč',
gladila ti ljubo bom ličece
kot te rože in spominčice!«*

*Prešla so leta, ob hišici tej
pognalo v grmovju je sto in sto vej,
ob njem pa dekletu nek fantič mlad
šepeče, kako da ima jo rad.*

*A komaj so ustne strnile se,
oči so dekletu orosile se,
saj nji, ki ji vse obljubila je,
so grob že prerasle spominčice.*

Nemški pesnik Adolf Böttger (1815–1870) je bil znan tudi kot prevajalec, predvsem zaslužen za prevode angleških pesnikov (njegov je prvi prevod del Lorda Byrona v nemščino). Rojen in živeč v Lepzigu je ustvaril mnogo pesmi, nekaj proze in dramskih besedil. Pesem »Nach Jahren« je nastala v njegovem poznem obdobju in je pisana v poznoromantičnem slogu.

Zgodba o prehitro umrli materi in neuresničeni želji njene hčerke, da bi zanje nekoč lahko skrbela, je Josip tako presunljivo uglasbil, da s pre-



prosto melodijo in zvočnostjo bolečina prav zareže, ne skozi žalost, ampak skozi toploto, ki utripa v prsih ob izgubi bližnjega in le počasi izzvena skozi čas.

Prosti prevod bi šel nekako takole:

Mati je slonela na osenčenih vhodnih vratih [senca verjetno prihaja od grmičevja, posajenega blizu vhoda]. Pred njo je klečala svetlolasna hčerkica, trgala si je vrtnice in spominčice in jih poljubljala s smejočim obrazom: »Ej, mati, ko bom velika kot ti, ti bom vse v hiši prinesla, skrbela bom zate in te negovala ljubeznivo in pazljivo kot te vrtnice in spominčice.«

In leta so minila. Na osenčenih vhodnih vratih štrli in se dviga španski bezeg. Neko dekle se stiska k ljubemu, njuni srci bijeta enotno in

toplo, ampak ko sta se poljubila na lica in usta, je dekle zajokalo iz dna srca, saj je tista, katero je želela ljubeznivo in pazljivo negovati, ležala mirno pod vrtnicami in spominčicami.

Omeniti moram besedno igro nemške besede spominčica – *Vergissmeinnicht*, kar dobesečno pomeni »pozabi me ne«. Ko je bilo dekle še deklica, je otroško zamešalo vrstni red besed v *Vergissnichtmein*, torej »pozabi ne me«. In pesnik zanalašč konča s to otroško verzijo besede, kar ganljivo razkrije dekletovo ranljivost, pogrešanje mame, hkrati pa samo ime rože obojestransko nosi sporočilo, torej da se naj ne pozabita ena druge, čeprav vsaka na svoji strani življenja.

V oči mi je padla tudi menjava uporabe časa, saj pesem sredi kitice menja preteklik in sedanjik in se vrne zopet v preteklik. Običajno bi se mi to zdelo neurejeno, nedosledno, je vendar v tem primeru to na mestu, saj nakazuje na skakanje misli, jasno razmeji dekletovo trenutno stanje srečne partnerske veze in neizživeto žalovanje za materjo, ki spada v preteklost.

Simbolika cvetja je imela v viktorijanski in romantični dobi pomembno vlogo pri izražanju čustev med ljudmi. Spominčico so uporabljali za poroke, kot simbol zvestobe, kakor tudi za pogrebe, saj že samo ime pove, da se nekoga spominjamo, spomin pa presega čas in prostor. Vrtnice so vselej sporočale ljubezen, kombinacija belih vrtnic in spominčic se je uporabljala za poroke in pogrebe. Že sama uporaba te izbire cvetic v pesmi jasno nakaže tematiko, gre torej za res dovršeno in premišljeno pesem.

Prvi občutki, ko sem pesem prepela, so bili zelo avtobiografski. Prvič zato, ker tudi sama ne bom imela možnosti skrbeti za mater na stara leta iz istega razloga (v mojem primeru sicer ne tako drastično in že v krepko odrasli dobi), drugič pa zato, ker si ne morem kaj, da ne bi pomislila na otroško doživljanje idiličnih trenutkov pri sosedu na domačiji v Šentjurju, ki je bila izjemna oseba, kmečka ženica, vendar polna ustvarjalnosti, miline in srčnosti. Bila mi je kot stara mati. Sama sem veliko časa pri njej prebila veliko časa, velik pomen v najinem odnosu so imele poljske rože, skupaj sva spomladi na dvorišču pred njenim vhom nabirali dišeče vijolice, ob vhodu je rasel bel španski bezeg, ki je dehtel še daleč naokoli ... Sedaj je hiša zapuščena že mnogo let, prerašča jo bršljan, a jaz se še redno vračam tja ob vsakem obisku doma ...

Josip je idilo otroštva uglasbil v duru s toplimi akordi v šestosminskem taktu. Melodija je zelo preprosta in zibajoča, otroško igriva.

Ko začne deklica govoriti, vnese malo živahnosti in pripiše tišje petje, kar interpretacija otroškega govora zahteva že sama po sebi. Osrednji del skladbe je komponist pričel s statičnimi akordi, ki pozornost namenja jo pripovedi (»Prešla so leta«). Sledi naraščanje napetosti z uporabo staccato osmink v klavirju, vrh doseže v trenutku nastopa sprožilca žalosti v dekletu (»A komaj so ustne strnile se«). Lokacija in situacija sprožita spomin, dekletu se v spominu odvije prizor iz otroštva. Ljubljena oseba jo poljublja po licih in ustih, slonita na istih vratih, intimnost, ki sta jo splela zaljubljenca, vzbudi stara čustva, solze pritečejo, v varnem objemu se bolečina zlije, kar se glasbeno razplete v reminiscentno ponovitev začetka skladbe.

Kako empatično in tenkočutno je Josip zaznal redkeje obravnavano tematiko v samospevih! Kako dobro je izbral besedilo, saj ponuja povezovalo med dvema različnima ljubeznima, ljubeznijo med otrokom in staršem ter ljubeznijo med partnerjema. V osnovi je to še vedno ljubezen, pripadnost, vez med dvema, ki presega smrt in rojstvo. Tako lahko rečemo, da je obravnaval univerzalno gonilo vsega, kar je, izvorno ljubezen. In zato so njegove pesmi večne, pretresljive, drugačne, ker so resnične in osvetljujejo realne situacije naših življenj. Večina njegovih pesmi vsebuje otipljive dogodke, spregledane emocije, upa si vzeti pod drobnogled običajno neopažene delce človekovega doživljanja. Na nek način je uglasbil realizem. To je samo še ena potrditev ugotovitve, da je bil v koraku s časom, saj se je takrat na opernem področju začel pojavljati verizem, realizem v operi, bi lahko rekli, ki je dosegel vrh s Puccinijem in dominiral vse do 20. let prejšnjega stoletja. Morda »v koraku s časom« niti ni pravi izraz, bil je preprosto sinhroniziran s tistim časom. Ko se mora na kolektivni ravni nekaj manifestirati, postane to dostopno vsem, samo vprašanje časa je, kdo bo prej udejanjil ideje kolektive. Josip je vsekakor bil v prvi bojni liniji in njegova veličina šele danes postaja cenjena.

Od *Princese Vrtoglavke* do *Princesuite*

Peter Tovornik

V leto Josipa Ipavca sem bil kot skladatelj/aranžer vpleten na več načinov. Nastalo je nekaj novih priredb Josipovih del za zборе in razne komorne sestave. Med drugim smo s pihalnim orkestrom Šentjur, zborom in solisti izvedli koncert Opera *Princesa Vrtoglavka*, na katerem so poslušalci lahko slišali večji del omenjene opere. Pri tem projektu so bili vsi aranžmaji oziroma adaptacija za pihalni orkester moje delo. Moj najizvirnejši glasbeni prispevek pa je *Princesuita*.

Princesuita je komorna suita za flavto, klarinet, bas klarinet in klavir. Glavno vodilo pri ustvarjanju le-te je bilo ustvariti sveže, praktično, uporabno avtorsko delo in z njim približati Ipavčevo glasbo današnji publiki. Sestavljena je iz najspevnejših Josipovih tem, ki sestavljajo opero *Princesa Vrtoglavka*. Oblikovno je suita dokaj svobodna in ni podrejena vsem klasičnim zakonitostim. Sestava njenih petih stavkov, ki sem jih poimenoval po citatih iz opere (I. Živeti se mudi, II. *Vsak po svoje*, III. Čudovito je, IV. *Pravljica*, V. *Vroča kri*) izhaja iz karakterjev izbranega materiala. Tako lahko v drugem stavku slišimo nekaj Josipovih valčkov, v petem nekaj polk, v tretjem celo nekaj elementov zabavne glasbe, kot npr. bossa nova. Vse to je z mojim izvirnim in neobremenjenim pristopom zapakirano v novo celoto.

Začetki nastajanja suite segajo več let nazaj. Po iskanju idej in večkratnih pogovorih z ravnateljico Glasbene šole skladateljev Ipavcev Šentjur go. Simono Zdolšek ter s klarinetistom Jurijem Hladnikom je sledilo dolgo brskanje po dostopnem notnem materialu iz zapuščine omenjenih šentjurskih skladateljev. Raziskovanje me je še pred aranžiranjem za pihalni orkester pripeljalo do *Princese Vrtoglavke*, ki mi je predstavljala pravo zakladnico Josipovih glasbenih misli in mi s tem hkrati dala dovolj svobode pri sestavljanju nove smiselne celote. Cela suita traja štirinajst minut, na oder pa je seveda mogoče postaviti tudi

samo njene posamezne stavke, saj vsi funkcionirajo samostojno, ločeno od celote.

Po izboru in odločitvi je suita nastajala v več bolj ali manj utečenih fazah. Najprej je bilo treba opero, ki traja približno uro in pol, večkrat skoncentrirano in analitično preposlušati ter iz nje izluščiti zadostno število najzanimivejših oziroma najzgovornejših tem za instrumentalno uporabo. Pri tem vsi dialogi, recitativi ipd. odpadejo, saj smo pri novem delu prikrajšani za odrsko dogajanje, kar pa je po drugi strani tudi prednost, ker ima poslušalčeva domišljija prostejšo pot. Karakterno podobne odlomke, ki še vedno tvorijo določene kontraste, sem zložil v nove celote, ki so seveda med seboj povezane z mojim lastnim glasbenim materialom, tu in tam pa tudi z Josipovim, preoblikovanim do nerazpoznavnosti. Trudil sem se, da glavnih tem nisem preveč in brez potrebe spreminjal. Prilagojene so v glavnem zaradi izraznih možnosti posameznih inštrumentov in dviga teh na višjo virtuozno raven izvajanja, saj so izbrani inštrumenti mnogo spretnejši od človeškega glasu, v kolikor je bila izbrana melodija v izvorniku namenjena pevcem. Josipove misli, ki sem jih uporabil kot stranske teme, pa so prilagojene glede na njihovo uporabo, kot npr. kontrapunkt, vodilo modulacije itn. Tonalitete sem povsem prilagodil vodilnim inštrumentom na posameznih mestih. Harmonija je ostala podobna Josipovi, saj nisem čutil potrebe, da jo generalno za vsako ceno spreminjam. Seveda je veliko mest, kjer sem iskal svoje rešitve in svojo zvočnost. Pri vseh omenjenih spremembah je bilo seveda treba za vsak akord na novo, od note do note razmisliti, kako bo postavljen. V skladbo je bilo treba vnesti tudi veliko kontrapunkta, v bolj ali manj ohlapnem pomenu besede. Pri tem gre predvsem za vodenje oziroma izmenjevanje poslušalčevega fokusa skozi potek skladbe in poleg tega še za čim neodvisnejšo in enakovrednejšo rabo vseh uporabljenih inštrumentov. Seveda sta uporabljena tudi dvo- in troglasje, kjer eden izmed pihal prevzame glavno funkcijo, ostala dva pa sta mu podrejena. Klavir ima v večji meri vlogo spremljevalnega inštrumenta, ima pa seveda tudi lastne momente.

Suita je bila prvič predstavljena javnosti 11. julija 2021 na koncertu mentorjev poletne glasbene šole, ki se je odvila pod okriljem glasbene šole. Izvedli so jo vrhunski mentorji, instrumentalisti, in sicer: Eva-Nina Kozmus – flavta, Jurij Hladnik – klarinet, Bernard Belina – bas klarinet in Mateja Hladnik – klavir. Kasneje je bila lahko slišana še v nekaj priredbah za drugačne kombinacije inštrumentov, izvedenih

s strani pedagogov glasbene šole. Bila je tudi na programu dveh koncertov Pihalnega orkestra Šentjur, seveda v orkestralni različici. Njeno preoblikovanje za nove sestave in situacije se v bistvu še ni končalo.

Ustvarjanje omenjenega dela mi je predstavljalo enega večjih izzivov do sedaj. Najprej je temu botrovalo moje veliko spoštovanje do rojakov Ipavcev in njihove glasbene zapuščine. Poleg tega je bila suita naročena s strani glasbene šole, v kateri se je začela moja glasbena pot, in je na začetku le-te odigrala izjemno vlogo. Nazadnje pa so krstno izvedbo storili glasbeniki, ki so na moji poti kot učitelji in kasneje tudi sodelavci ter prijatelji pustili pomemben pečat. Skratka, do vseh vpletenih sem čutil izjemno dolžnost upravičiti njihov trud in se jim s korektnim izdelkom hkrati zahvaliti za zaupanje. Po nekaj izvedbah in mnogih pozitivnih odzivih iz zelo različnih krogov lahko sklepam, da sem »misijo *Princesuita*« opravil uspešno.

Princesuita

suita temelji na temah iz Ipavčeve opere *Princesa Vrtoglavka*
za Flavto, Klarinet, Bas klarinet in Klavir

Peter Tovornik

I. Živeti se mudi

♩ = 120

Flavta

B♭ Klarinet

B♭ Bas klarinet

Klavir

f

f

f

mf

7

fp

f

f

f

p

f

14

mf

p

cresc. poco a poco

p

cresc. poco a poco

p

cresc. poco a poco

p

cresc. poco a poco

22

Musical score for measures 22-28. It features three staves: two treble clefs and one grand staff (piano). The first two staves have complex melodic lines with triplets and sextuplets. The piano part has a steady accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

29

Musical score for measures 29-37. It features three staves: two treble clefs and one grand staff (piano). The first two staves continue with melodic lines, showing dynamic changes. The piano part continues with accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

38

Musical score for measures 38-41. It features three staves: two treble clefs and one grand staff (piano). The first two staves show a change in tempo and key signature. The piano part continues with accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. Tempo markings *J = 100* are present.

43

p *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.*

p *mp*

49

rall. $\text{♩} = 120$

mf *p* *pp* *p*

rall. $\text{♩} = 120$

pp

55

f *mf* *f* *mf* *pp*

f *p*

4

61

p *mp* *p*

66

rit. A tempo

f *mf* *p* *pp* *f* *mf* *p* *pp* *pp* *mp* *p*

rit. A tempo

71

rit.

f *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

rit.

77 *A tempo* 5

mf *p* *p* *3* *3* *3*

82 *A tempo*

mf *f* *mf* *f* *mf* *p* *mf* *p*

mf *f* *p*

rit. *rit.* *A tempo*

87 *A tempo*

pp *p* *f* *pp* *pp*

p *f* *pp* *pp*

rit. *rit.* *A tempo*

6

93

rit. A tempo

f *f* *f* *f*

pp *f*

98

p *pp* *p* *pp* *pp*

103

II. Vsak po svoje

mf *mf* *mf* *mf* *p* *mf*

mp *mp*

♩ = 100 *molto rit.* ♩ = 150

Fl. ♩ = 100 *mp* *mp* *mp* *mp*

109 *ppp* *poco rit.* *p* *Tempo* 7

117 *mp* *rit.* *Tempo*

mf *rit.* *p* *Tempo*

125 *mf* *molto rit.* *f* *mf* *p* *f* *mp* *molto rit.*

Detailed description: This page contains a musical score for Josip Ipavec in njegov svet, spanning measures 109 to 125. The score is written for piano and features a complex rhythmic and dynamic structure. It is divided into four systems, each with a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 109-116) begins with a piano (*ppp*) dynamic and a *poco rit.* tempo marking, which returns to *Tempo*. The piano accompaniment starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 117-124) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *rit.* tempo marking, returning to *Tempo*. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 125-132) includes a *molto rit.* tempo marking and a dynamic range from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*) and back to mezzo-forte (*f*). The piano accompaniment starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score concludes with a *molto rit.* tempo marking. The page number 146 is located at the bottom left.

8

133 **Tempo** **molto rit.**

mf *f*

Tempo **molto rit.**

mf *p*

141 **Più mosso** **rit.** **Tempo**

p *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Più mosso **rit.** **Tempo**

mf *f* *mf*

148 **molto rit.**

p *mf* *p* *mf* *ff* *ff*

molto rit.

f *ff*

155 **Tempo** **poco rit.** . . . 9

Musical score for measures 155-162. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features triplets and dynamics of *mf*, *p*, and *mf*. The piano accompaniment consists of chords and dynamics of *mf*, *f*, and *mf*. The tempo is marked **Tempo** and **poco rit.** The measure number 9 is indicated at the end of the system.

163 **Tempo** **rit.** . . .

Musical score for measures 163-171. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a fermata and dynamics of *mf* and *p*. The piano accompaniment consists of chords and dynamics of *p* and *mf*. The tempo is marked **Tempo** and **rit.**

172 **Tempo** **mp** **mf** **Tempo** **rit.** . . .

Musical score for measures 172-179. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a fermata and dynamics of *f*, *mp*, and *mf*. The piano accompaniment consists of chords and dynamics of *mp* and *mf*. The tempo is marked **Tempo**, **mp**, **mf**, **Tempo**, and **rit.**

10

180

mp *mf*

poco accel.

189

Più mosso

Più mosso

196

f

molto rit. Tempo molto accel.

molto rit. Tempo molto accel.

205

11

211

11

215

♩ = 120

III. Čudovito je

p *cresc. e accell.*

cresc. e accell.

♩ = 120

mf *p*

p *cresc. e accell.*

Od Princeze Vrtoglavke do Princesuite

12

220

cresc. e accell.

molto rit. $\text{♩} = 110$

ff *f*

224

mf *mp* *f*

228

rit.

p *mp* *f*

rit.

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Od Princeze Vrtoglavke do Princesuite". The score is arranged in three systems, each with three staves. The first system (measures 220-223) features a piano introduction with a tempo of 110 and a "molto rit." marking. It includes triplets and dynamic markings of *ff* and *f*. The second system (measures 224-227) continues with *mf* dynamics and a *mp* marking. The third system (measures 228-231) includes a *rit.* marking and dynamics of *p*, *mp*, and *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

232 **Tempo** 13

mf *mf* *mp* *rit.*

236 **Meno mosso** **poco rit.** **accel.**

p *mp* *poco rit.* *accel.*

240 **Più mosso**

f *p* *mf* *p* *p*

14

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line (top two staves) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 246. The vocal line begins with a *pp* dynamic, followed by a *f* dynamic, then a *p* dynamic with a triplet of eighth notes and a group of seven sixteenth notes. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic in the right hand and *mf* in the left hand. The second system starts at measure 251. The vocal line has dynamics of *mp*, *f*, and *pp*. The piano accompaniment has dynamics of *f*, *mf*, and *p*. The third system starts at measure 256. It includes a *rit.* (ritardando) marking and a tempo of $\text{♩} = 80$. The vocal line has dynamics of *f*, *mf*, and *p*. The piano accompaniment has dynamics of *mf* and *p*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 6/8. Measure 262 begins with a vocal line marked 'rit.' and a piano accompaniment marked 'f'. The tempo is indicated as $\text{♩} = 50$. The piano part features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Measure 267 continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part marked 'mf' and 'simile'. Measure 271 shows the vocal line and piano accompaniment, with the piano part marked 'mf' and 'simile'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

16

275

Musical score for measures 275-279. It features three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have melodic lines with slurs and ties. The piano accompaniment includes triplets and chords. Dynamics include 'p'.

280

Musical score for measures 280-283. It features three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have sparse notes with dynamics 'pp' and 'p'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamics include 'pp' and 'p'.

284

molto rit.

Musical score for measures 284-287. It features three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have long, sustained notes with dynamics 'ppp'. The piano accompaniment has chords and a few notes. Dynamics include 'ppp' and 'pp'.

♩ = 150

rit. IV. Pravljica A tempo

17

288

p *mf* *pp* *mf*

♩ = 150
Kl.

rit. A tempo

p *mf* *pp*

295

p

302

molto rit. *mf*³ *mf*³ *pp*

♩ = 85

molto rit. *pp* ♩ = 85

18

307

mf
p
mp
mp

311

rit.
pp
rit.

314

f
mf
pp
mf
f
f
rit.
rit.
f

Musical score for measures 318-320. The score is in 6/8 time and features a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs) and a vocal line. The piano part includes a trill in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. A fermata is placed over the vocal line at the end of measure 320.

Musical score for measures 321-324. The tempo is marked $\text{♩} = 130$. The piano part features a complex texture with a rapid sixteenth-note trill in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *pp* and *mp*. The section concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Musical score for measures 325-328. The tempo is marked *Tempo*. The piano part features a complex texture with a rapid sixteenth-note trill in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* and *f*. The section concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

20

329 *Tempo* *mp* *poco rit.*

332 *Meno mosso* *ff* *mf* *f* *rit.* *Tempo*

337 *molto rit.* *f* *p* *mp* *pp*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 329 through 337. It is written for a violin and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 329-331) features a violin melody with triplets and a piano accompaniment of chords and triplets. The second system (measures 332-336) shows a more complex violin line with dynamic markings from *ff* to *f*, and a piano accompaniment with changing textures and dynamics. The third system (measures 337) concludes with a *molto rit.* marking and a final cadence in the piano part.

V. Vroča kri
rit.

342 $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 80$

f *f* *p* *f* *p*

f *mf* *mp*

349 $\text{♩} = 90$ rit. $\text{♩} = 80$

mf *mp*

f *p* *p* *mp* *mf* *f* *p*

357 *mp* *p* *mf*

molto rall. molto accel.

molto rall. molto accel.

22 Più mosso

363

p *p* *p*
f *p* *mf* *mf* *p* *mf* *p*

Più mosso

mp

molto rit. Tempo più mosso

370

mf *f* *mp*
mf *f*

molto rit. Tempo più mosso

freely
Fl.

rall.

376

mp *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*
mp *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

rall.

p *p* *p* *p* *p* *p* *p*

rall.

384 **Tempo**

mp *pp* *mp* *poco cresc.*

mp *pp* *mp* *poco cresc.*

p

Tempo

p

391

mf *f* *mf*

mf *mf*

mp

398

f *mf* *f* *mf*

p *mf*

p

24

406 $\text{♩} = 125$

p *mp* *mp* *accel. poco a poco* *accel. poco a poco*

414 $\text{♩} = 125$

f *mf* *f* *mp* *f*

422 $\text{♩} = \text{cca. } 135$

mf *mf* *mf* $\text{♩} = \text{cca. } 135$

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in 3/4 time, likely for piano and violin. It is divided into three systems. The first system (measures 406-413) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment of chords. Dynamics range from piano (p) to mezzo-piano (mp). The tempo is marked as quarter note = 125. The second system (measures 414-421) continues the melodic and harmonic development. Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mf). The tempo remains quarter note = 125. The third system (measures 422-431) introduces a trill in the violin part and triplets in both parts. The tempo is marked as approximately quarter note = 135. Dynamics are mezzo-forte (mf).

429 *f* *f* 25

436

441

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 429-435) features a treble clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *f*. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system (measures 436-440) continues the melodic development with similar rhythmic patterns and triplets. The third system (measures 441-445) shows a change in texture, with the right hand playing a more rhythmic, chordal pattern and the left hand providing a bass line. The score concludes with a final chord and a fermata.

Leto Josipa Ipavca skozi otroške oči v Vrtcu Šentjur

Elizabeth Jelen
Vesna Tofant

Vrtec Šentjur, Šentjur

Kako se je vse začelo?

Leto 2021 je bilo s strani Vlade Republike Slovenije razglašeno za leto Josipa Ipavca, zato smo vsebine kulturne dediščine našega kraja in domovine v Letnem delovnem načrtu Vrtca Šentjur strnili v projekt *Kjer preteklost sreča prihodnost*.

Projekt so bogatile zanimivosti rodbine Ipavcev in njihovega umetniškega ustvarjanja. E-knjiga, ki je v okviru projekta nastala, prvotno ni bila načrtovana; ideja zanjo se je utrnila sredi ustvarjalnih procesov, ki so presenečali s svojo dinamiko in raznovrstnostjo. S tem je Vrtec Šentjur pomembno prispeval v mozaik aktivnosti, ki so kljub omejitvam zaradi epidemije živahno tekle v različnih sredinah našega kraja.

E-knjiga je zasnovana kot sprehod po vseh enotah vrtca. Temeljna izhodišča projekta, usklajena s *Kurikulom za vrtce*, so nas vodila k oblikovanju konkretnih korakov, kjer se je izrazila čudovita ustvarjalnost naših strokovnih delavk in delavcev. Otroci, ki svet dojemajo celostno, so bili na izvirne načine povabljeni k spoznavanju domačega okolja, preteklosti in pomena kulture v življenju. Del utripa, ki ga je bilo čutiti ob spoznavanju družine Ipavec, posebej še Josipa in njegove glasbe, smo ujeli v fotografijo in video ter vam ga predstavljamo v pričujoči obliki. V ustvarjenih izdelkih se odražajo otroška izvirnost, neposrednost, svoboda ... Prisotna sta tako prirojeni čut za umetniški red kot privzgojeni čut za lepo, ki ga oblikujeta socialno in kulturno okolje.

Dejavnosti smo načrtovali vse šolsko leto. Sproti smo se prilagajali nestabilnim razmeram in v začetku leta smo aktivneje vstopili v svet

očarljive Josipove glasbe. Februar in marec pa sta stekla v živahnem ustvarjalnem utripu. Inspiracijo so ob glasbi med otroke prinesle tudi stare družinske fotografije, slike rojstne hiše, spomeniki, muzej ... Posebno doživetje je bilo pripovedovanje zgodb o Ipavcih, ogled videa o Josipu in pantomime *Možiček*. Sledilo je ustvarjanje – ples, petje, pogovori, risanje portretov, kiparjenje, izdelava lutk, še posebej možičkov kopitljačkov, risbe z notami in še veliko drugega.

Za sodelovanje pri projektu sem hvaležna številnim udeležencem – širši lokalni skupnosti, otrokom in zaposlenim v Vrtcu Šentjur ter prav posebej svoji pomočnici, Vesni Tofant, za idejo in izdelavo te e- knjige. Želim si, da bi bila velikokrat prelistana in da bi še dolgo povezovala naše znamenite rojake s sodobno generacijo.

Od ideje preko ustvarjalnega procesa do končnega izdelka e-knjige Leto Josipa Ipavca skozi otroške oči

Leto 2021 je bilo tako in drugače zaznamovano z epidemijo, vplivala je na naš delovni proces, povezovanje. Pa vendar je od nas zahtevala nenehno prilagajanje, učenje in raziskovanje, kar pa lahko rečem, da je bil eden izmed pozitivnih vidikov časa. Ugotovili smo, da znamo in zmoremo preseči vse omejitve, če stopimo skupaj.

V letnem delovnem načrtu smo oblikovali tim za leto Josipa Ipavca, ki se je intenzivno sestajal preko spleta in koordiniral dejavnosti. Odprla se je mapa preko Google Driva, kamor so strokovni delavci nalagali ves material (avdio, video, foto, zapisi ...), ki je nastajal v okviru projekta. Materiala je bilo ogromno. Na ravni tima so se nizale ideje, kako vse to bogastvo predstaviti širši javnosti.

Prvi projekt sta bili razstavi likovnih del otrok Vrtca Šentjur v Knjižnici Šentjur in v Občini Šentjur na oddelku za družbene dejavnosti.

Drug večji projekt je bila razstava likovnih del z naslovom Leto Josipa Ipavca skozi otroške oči na vrveh v zgornjem trgu. Mimoidoče in obiskovalce zgornjega trga je razveseljevala skozi celo leto.

V tretjem projektu, »Ali tudi ti veš vse o Ipavcih (intervju 'Možička' z otroki Vrtca Šentjur)?«, so otroci na podlagi prej posnetih vprašanj podajali svoje odgovore glede Ipavcev. Projekt je bil v celoti izpeljan na daljavo, saj smo na ta način zagotavljali varnost otrok in zaposlenih. Intervju si lahko ogledate na povezavi



<http://www.vrtec-sentjur.si/2021/06/09/ali-tudi-ti-ves-vse-o-ipavcih-intervju-mozicka-z-otroki-vrtca-sentjur/>.

Še vedno pa je ostajalo ogromno materiala, ki ga nismo mogli predstaviti, predvsem zaradi omejitev epidemije. Pogovarjali smo se, da bi izdelali časopis ali knjigo. Ideja je bila zanimiva, ampak tiskano gradivo mi ni omogočalo vnosa avdio- in videovsebin, poleg tega bi šlo za finančno obremenjujoč projekt.

Najboljša možnost, ki sem jo našla, je bila e-knjiga. Glede na to da sem se tovrstne izdelave lotevala prvič, je bil postopek precej zahteven, saj sem morala najprej najti ustrezno orodje, ga spoznati, izdelati zasnovo za e-knjigo in jo tudi realizirati.

Po pregledu spleta sem naletela na orodje BookCreator, ki se mi je zdelo izjemno zanimivo in je imelo ogromno pozitivnih recenzij. Omogočalo in potrjevalo je vse zahteve, ki sem jih potrebovala, in prevzelo me je ozadje nastanka te aplikacije. Ustanovitelj Dan Amos je aplikacijo ustvaril za svojega štiriletnega sina, ki je imel zaradi disleksije težave z branjem in s pisanjem. V pomoč mu je bila tudi žena Ally Kennen, priznana avtorica otroških in mladinskih knjig. Ideja se je kasneje razvila v kvalitetno, večkrat nagrajeno izobraževalno orodje. S to aplikacijo je bilo po vsem



svetu ustvarjenih že več kot 100 milijonov e-knjig in leta 2021 je praznovala deset let delovanja.

Aplikacija BookCreator mi je omogočala brezplačno uporabo za vzgojo in izobraževanje, je zelo enostavna za uporabo, omogočala je izvoz e-pub formata ter objavo na svoji platformi. Hkrati stoji za aplikacijo neverjeten tim zaposlenih, ki skrbijo za podporo. Njihova odzivnost na vprašanja je bila neverjetna. Omogočajo tudi brezplačne webinarje, ki sem se jih udeležila in s tem pridobila zadnje odgovore na vprašanja pred objavo.

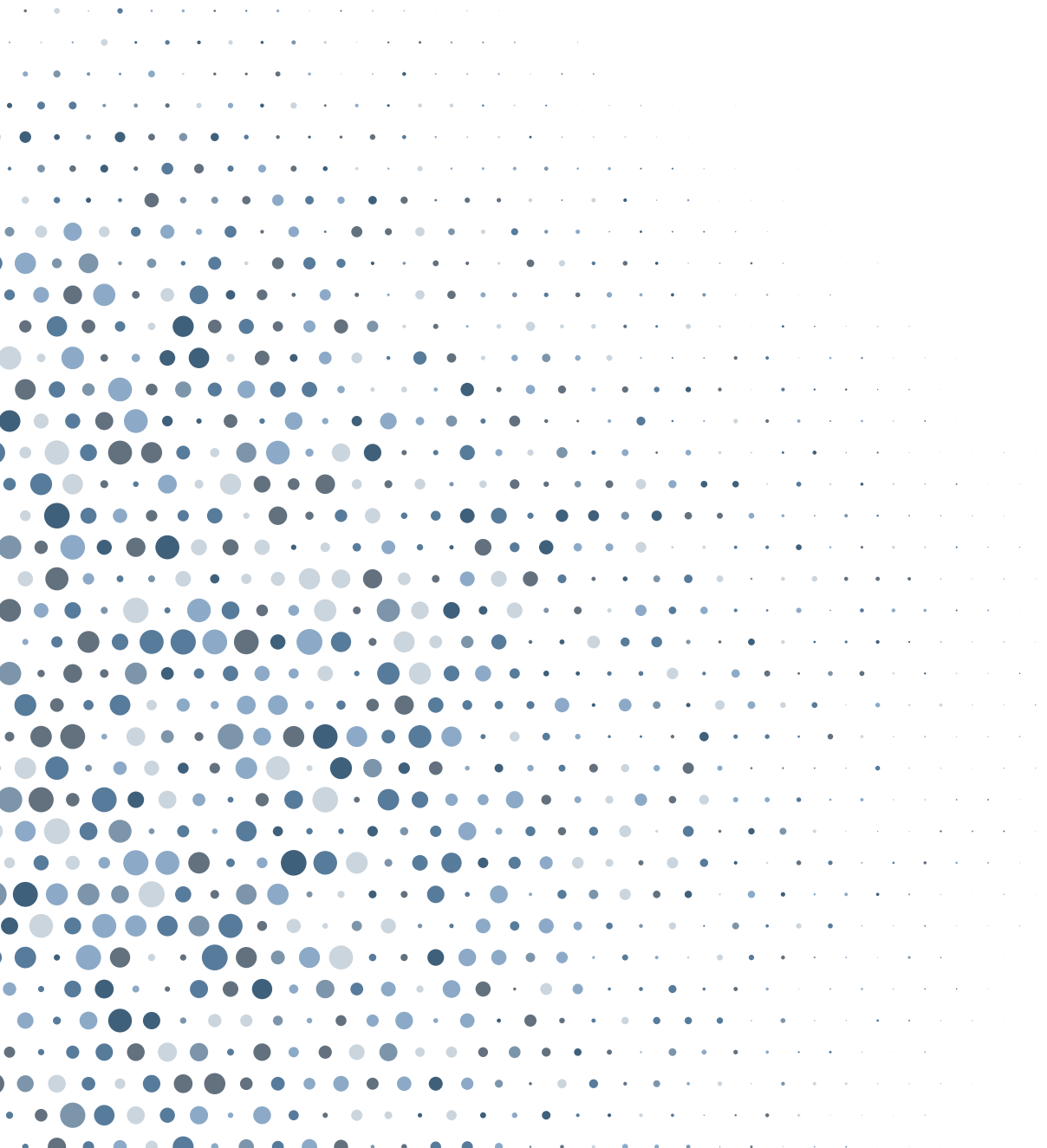
Knjiga obsega preko 100 strani slikovnega, video- in avdiogradiva ter zapisov. V uvodnem delu sta predstavljena rodbina Ipavcev in življenjepis Josipa Ipavca. Preko uvodnega nagovora ravnateljice pa preidemo na posamezne enote, ki so vsaka po svoje obeležile leto Josipa Ipavca. Vsaka naslovnica enote ima povezavo do Ipavčeve glasbe in anekdotskih zapisov otrok, nato pa se sprehodimo preko dejavnosti. Knjigo zaokroži pesem Gustava Ipavca z naslovom »Slovenec sem« in utrinek obiska predsednika države Boruta Pahorja.

Ponosni smo na to, da so ustvarjalci programa BookCreator prepoznali našo knjigo kot izjemno kvalitetno ter jo umestili na svojo polico primerov dobrih praks celega sveta. Knjigo nam je uspelo objaviti tudi v sistemu COBISS, kjer bo trajno dostopna vsem znanjemcem.

E-knjiga Leto Josipa Ipavca skozi otroške oči je dostopna na povezavi

<https://read.bookcreator.com/2kghvEJ94faa2fRwWcYBo9JaAoi1/MwPyBOaJTsGm3ZsCPLsG2g>







Leto 2021 je bilo v Sloveniji posvečeno Josipu Jurčiču in njegovemu skladateljskemu soimenjaku iz Ipavčevega rodu. Večavtorska monografija, ki se sedaj razpira pred bralcem, je kritični pretres tedaj razvitih raziskovalnih pobud in spodbuda za nadaljnjo obravnavo življenja ter dela mojstra, čigar ustvarjalni opus je pomembno zaznamoval slovenski in širši prostor.

Založba Univerze na Primorskem
University of Primorska Press

ISBN 978-961-293-197-1

