

SAMOSPEVI JOSIFA MARINKOVIĆA

Zijo Kučukalić

Josif Marinković, ki se je pojavil v srbskem glasbenem življenju v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, je intenzivno komponiral več kot petdeset let. Vse svoje življenje je ostal dosleden romantik ne glede na spremembe, ki so v tem času spremljale razvoj srbske in jugoslovanske glasbe. Zato je razumljivo, da ga je samospev kot tipična forma romantike posebno privlačila in da jo je gojil vse svoje življenje. Ena od prvih Marinkovičevih kompozicij je bila pesem »Ala je lep ovaj svet« na tekst Zmaja Jovanovića in le nekaj dni pred smrtjo je osemdesetletni umetnik dokončal samospev »Čežnja« na verze G. Bakalovića, s čemer je napisal poslednje takte svoje glasbe. Čeprav Marinković ni začel v Srbiji prvi komponirati samospevov, — na tem področju so namreč ustvarjali pred njim Davorin Jenko, Josif Če, Robert Tolinger in drugi — pa ga je vendarle treba imeti po besedah M. Živkovića za »nespornega utemeljitelja srbskega umetnega samospeva.¹

Prvi Marinkovičev samospev »Ala je lep ovaj svet«, zložen na verze Zmaja Jovana Jovanovića iz zbirke »Djulići«, je nastal konec osemdesetih let, natisnjen pa je v izdaji, ki jo je leta 1936 pripravil Miloje Milojević z naslovom Josif Marinković »Pesme za jedan glas i klavir.«² Ta pesem, ki ima kratko in strnjeno obliko dvotaktne strukture, je komponirana v formi male tridelne pesmi *a b a*, vendar je tridelnost organizirana na tak način, da med posameznimi deli ni očitnih cezur. Posebno zanimiva je repriza, v kateri se najprej pojavi drugo dvotaktje iz začetnega *a*, nakar sledi dvotaktje klavirskega uvoda, toda sedaj z vokalno melodijo, medtem ko nastopi šele na koncu kompozicije prvo dvotaktje iz *a*, ki pa je razširjeno za dva takta zaradi prepričljivega sklepa. Melodija te kompozicije je ekspresivna, v glasovnem partu pa je že zaznaven Marinkovičev čut za peto besedo, ki se odraža v pravilni muzikalni deklamaciji teksta. Spremljava je grajena v polnih akordskih sklopih, ki so prilagojeni klavirskemu slogu, in poteka često v istem ritmu kot glas. Har-

¹ Živković M., Rukoveti St. St. Mokranjca, Beograd 1957, str. 22.

² Glej Josif Marinković, Pesme za jedan glas i klavir, Beograd 1936. Ta zbirka predstavlja najpopolnejšo izdajo Marinkovičevih samospevov in vsebuje vse njegove najpomembnejše tovrstne kompozicije. V predgovoru je Milojević poudaril, da je napravil izbor pesmi v sporazumu, deloma tudi po izrecni želji skladateljevega sina Ivana Marinkovića.

nija sledi in podpira tok melodične linije, srečavamo alteracije, prehalne tone in zadržke, toda zaradi miniaturne oblike kompozicije ni razpona za modulacije, tako da se v srednjem delu (b) pojavi le en kratkotrajen prehod v dominantni Des dur.

Najzgodnejšemu obdobju Marinkovićeve ustvarjalnosti pripada tudi pesem »Pod prozorom«, ki jo je prav tako navdihnila Zmajeva lirika. Ta ima jasno in arhitektonsko skladno dvodelno obliko ter prikupno in sentimentalno obarvano melodiko, ki je dobro prilagojena dikciji teksta. Klavirska spremljava je pravzaprav predelava v uvodu nakazane šablone, pri čemer gre tu pa tam za podvajanje melodije, in tako nima samostojne vloge razen na zaključku vsakega dela, ko se v klavirju kot odmev ponavlja zadnja fraza glasovnega parta.

Tudi pesem »Rastanak«, katere besedilo je spet spesnil Zmaj Jovan Jovanović, datira v svoji prvi verziji v to najzgodnejše obdobje Marinkovićeve ustvarjalnosti. Njena druga verzija, ki je nastala petdeset let pozneje, pa kaže dosti zrelejše oblikovanje v slehernem pogledu: od izbire tonalitete preko oblikovanja melodike in ritma, vse do klavirske spremljave in gradnje forme. Ta kompozicija predstavlja pesem z refrenom in elementi tridelnosti. Že uvodni akordi klavirja naznanjajo patetiko vsebine, bojevnikove poslovilne besede pa so pogojile refren, ki je vsakokrat, ko se pojavi, transponiran v drugo tonaliteto. Refren kontrastira s kiticami po tempu (Adagio nasproti osnovnemu tempu Allegro risoluto) in izrazu, klavirski prehodi povezujejo med seboj posamezne dele in imajo pretežno modulacijski značaj. Le zadnji nastop refrena je v osnovnem tempu, da bi se na koncu kompozicije ohranil enoten potek glasbenega gibanja; vendar je kljub temu dosežen značaj adagia s svobodno augmentacijo. Prva kitica predstavlja veliko periodo z dramatsko močno in odločno melodijo, druga prinese predelano gradivo prve, tretja ustreza po motivični obdelavi in tonaliteti kontrastnemu delu v trodelni formi, zadnja kitica pa predstavlja reprizo, toda v njenem drugem stavku je tam, kjer je dosežena kulminacija, razširitev. V instrumentalni codi pride do pomiritve.

Narava je Marinkovića vedno privlačevala, in to tista, ki jo vidimo, in njene skrivnosti, ki jih le čutimo, kajti njegova umetnost je koreninila v tistem »nedoumljivem snu romantike štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja.«³ Tudi v nekaterih samospevih je Marinković rad uporabljal tonsko slikanje narave in eden najbolj zgodnjih primerov te vrste je bila prva verzija pesmi »Potok žubori«, komponirana na verze Djure Jakšića. Pozneje je avtor to kompozicijo izpopolnil, zlasti klavirski part, ki vsebuje že v uvodnih taktih značilno glasbeno deskripcijo in tipično razpoloženje. Zasnova forme predstavlja vrsto pasusov z elementi svobodno obravnavane tridelnosti. V tej pesmi, čeprav je oblikovana po odsekih, je vidna težnja za oblikovno zaokroženostjo. Dikcija besedila skladatelju ni povsem uspela. V fakturi spremljave je dosledno izvedeno gibanje v šestnajstinkah, s čemer je programske obdelan splošni značaj

³ Milojević M., Josif Marinković, Muzičke studije i članci II, Beograd 1933, str. 42.

teksta, na prehodu pred codo pa je oponašanje petja slavca v formi majhne kadence. Domiselna melodična linija in celotno vzdušje, ki je ustvarjeno s čustvenim in neprisljlenim reagiranjem na narodo, dajeta tej kompoziciji posebno mikavnost.

S samospevom »Grm«, ki ga je komponiral l. 1893 na verze Vojislava J. Ilića, je dal Marinković jasen tip prekomponirane forme, a po svojem dramatskem izrazu in specifičnem tretiranju vokalnega parta zavzema ta pesem v njegovem opusu posebno mesto. Gradnja in razvijanje motivičnega gradiva je zasnovano na dramskih akcentih, ki so doseženi z markantnim ritmom, namesto spevne melodične linije, tipične za Marinkovićevo ustvarjalnost, pa se pojavlja deklamacija, ki je zdaj bližja recitativu, zdaj ariozu. Vendar spričo avtorjevega izrazitega lirskega temperamenta tudi v tej kompoziciji dramatika ne deluje težko in ni pre-dimenzionirana. V tem smislu se vrste tako vokalne celote kot tudi instrumentalni fragmenti, a pesem je strnjena in se odvija v enem dihu. Ker je v njenem oblikovanju klavir važen dejavnik, nima instrumentalna spremljava dosledno določenega gibanja; ta izhaja v svoji tonski obdelavi teksta iz vsebine in le tu in tam podpira vokalni part v unisonu, terci ali oktavi. Faktura klavirskega sloga temelji na akordih, a arpedžiranih figuracij skoroda ni, kar vse dobro ustreza značaju besedila in glasbe. Harmonska zasnova kompozicije sicer ni kaj posebna, vendar je več zanimivih detajlov; takšen je na primer recitativni odlomek v zadnjem pasusu, kjer je Des dur akord, čeprav v osnovnem položaju, obravnavan kot napolitanski glavne tonalitete — c-mola, oziroma C-dura, ta pa je uveden z nenavadno zvezo dominantanta-subdominantanta.

Zrelost Marinkovićevega ustvarjalnega izraza na področju samopeva predstavlja tudi pesem »Kaži mi, kaži«, ki je komponirana na Zmajevu ljubezensko liriko iz zbirke Djulici. Ta pesem je v treh verzijah: prva za bas v D-duru in druga za tenor v G-duru sta nastali v zgodnjem obdobju avtorjevega ustvarjanja, tretja, definitivna, verzija pa datira v leto 1930. Prvi dve z le nekaterimi razlikami v codi, sta zelo podobni, tretja je znatno drugačna, bolj dognana in kvalitetnejša posebno glede klavirske spremljave. Po oblikovni zasnovi predstavlja pesem »Kaži mi, kaži« vrsto odsekov z elementi tridelnosti. Že uvodni takti klavirja prinesejo razložene harmonije in nemirno motivično gibanje, elemente, ki v kombinaciji z drugimi figurami prevladujejo skozi vso kompozicijo. Čeprav se posamezni motivi razvijajo, ni pesem motivičnega tipa, ampak vrsta fragmentarnih obdelav, ki potekajo v izmenjavanju umirjenjših, melodičnih in nemirnejših, razburkanih recitativnih pasusov. Takšno gibanje v vokalni liniji, ki teži za čimbolj popolno muzikalno obdelavo besedila, dosledno podpira instrumentalna spremljava, ki se zdi kot rafiniran komentar besedila, mestoma pa prihaja tudi do imitacijskega dialoga med solistom in klavirjem. Prvi del predstavlja najbolj zaokroženo celoto, drugi je bolj recitativno poudarjen, tretji, ki je najbolj razvit, pa pripelje s postopno pripravo do izrazne kulminacije, po kateri učinkuje repriza kot umirjen epilog. Harmonska zasnova te kompozicije je razvita in bogata modulacij, pogosta uporaba kromatike pa daje specifičen kolorit. Zaradi vseh njenih elementov, ekspresivne, lepo obli-

kovane melodične linije, razvite harmonske izraznosti in funkcionalno izpeljane klavirske spremljave, spada pesem »Kaži mi, kaži« med naj- lepše Marinkovićeve kompozicije s tega področja.

Tudi za samospev »Molitva« na verze Vojislava J. Ilića sta dve verziji.⁴ Prvo je Marinković komponiral 1889, druga je nastala l. 1931, v poslednjem letu skladateljevega življenja. Ker ju deli več kot štirideset let, so med njima znatne razlike, čeprav sta obe zasnovani na mestoma podobnem motivičnem gradivu, pri čemer pa le gre za drugačen metrični okvir. Neka podobnost je tudi v formalni zasnovi, ker opazamo v prvi kot drugi verziji elemente tridelnosti. Ko je pisal o teh dveh Marinkovićevih pesmih, je Milojević ugotovil, da je tehnično druga »neskončno« boga- teje obdelana kot prva, sicer po njegovih besedah izredna verzija, in nadalje poudaril, da je »Molitva« iz leta 1931 izpeljana s tolikšnim ustvarjalnim instinktom, da lahko brez nadaljnega rečemo, da se razli- kuje od vsega, kar je bilo v tem času ustvarjenega v Srbiji na področju izvirne kompozicije in da spada med najeminentnejša Marinkovi- čeva dela.⁵

Prva verzija »Molitve« ima obliko pesmi z refrenom, toda vključuje tudi elemente tridelnosti. V klavirskem uvodu se razvija gibanje, ki je zgrajeno na stalni figuri šestnajstink in ustvarja osnovo instrumentalne spremljave skoro cele kompozicije. Refren na besede »O čuvaj, Bože, andjela mog«, ima himnični značaj in spremljavo, v kateri se javlja motiv s prizvokom zvona. Dramatski vrh, ki ga podčrtava razvita modu- lacijska zasnova, je dosežen v srednjem delu, ponovni refren pa pred- stavlja melizmatsko okrasitev gradiva iz prvega refrena. Zadnja kitica spominja po motivičnem gradivu in tonaliteti na prvo, kar ustvarja dojem tridelnosti.

Druga verzija »Molitve« se razlikuje od prve že po klavirskem uvodu, v katerem se naznanja široko in svečano gibanje celotne kom- pozicije. Razen tega je tempo označen kot *Andante religioso* za razliko od prve verzije, kjer je samo *Andante*, a namesto štiričetrtinskega je zdaj vzet štiripolovinski takt, kar naj bi v drugi verziji ustvarilo vtis večje širine in umirjenosti. Programski element z motivom zvona je sam avtor podčrtal z oznako »quasi campanella«, a ta se pojavi že v sprem- ljavi prve kitice. Melodija glasu se na začetku opira na motivično gradivo prve verzije, vendar se od nje hitro oddalji in dobi širši razvojni tok. Druga melodična misel, ki je povezana z besedami »O čuvaj, Bože . . .«, ima novo glasbeno gradivo še širšega razpona; ta se pojavi prvič v es-mo- lu, šele drugič v f-molu in tako kot v prvi verziji. Repriza je skrajšana, je pa zanimivo rešena, ker je na motivični obdelavi gradiva prvega dela izpeljano himnično besedilo »O čuvaj, Bože . . .«. V vsej kompoziciji čutimo težnjo za svobodno obdelavo motivičnega gradiva in zato se stavki ne vrste v periodični logiki, ampak na podlagi prekomponiranja teksta.

⁴ Obe verziji sta tiskani v omenjeni zbirki Marinkovićevih samospevov. Gl. ib. str. 79—92.

⁵ Prim. Milojević M., *Intimni umetniški lik Josifa Marinkovića*, Srpski knji- ževni glasnik, N. s. 3, Beograd 1939, str. 4.

Glede na to je oblikovanje te kompozicije tesno povezano s poetsko vsebino.

Zadnja Marinkovićeva kompozicija je bil samospjev »Čežnja«, a stari umetnik je ostal dosleden romantični lirik tudi v trenutku, ko se je poslavljajal od življenja. Njegova poslednja muzikalna misel, melodija, s katero prosi lastovko, da mu prinese pozdrav od drage, če ga ima še rada, je bila intimna in topla, kakršna je bila vsa njegova ustvarjalnost na področju samospeva. Podobno kot drugi Marinkovićevi samospevi ima tudi »Čežnja« dve verziji, ki sta nastali na začetku in na koncu njegove ustvarjalnosti. Prva ima tudi drugačen naslov, namreč »Lasta«, in je komponirana leta 1883.

Formalna osnova speva »Čežnja« je tridelna pesem z razširitvijo. Je zaokrožen in arhitektonsko zelo skladen. Za virtuoznim klavirskim uvodom nastopi prvi del, ki obsega tri stavke; v drugem delu je obdelano motivično gradivo prvega dela, toda v širšem dihu, bolj mirno in z modulacijami. V reprizi je tretji stavek razširjen zavoljo učinkovitega sklepa. Melodična linija v tej pesmi je prikupna, plemenita in topla, a pred samim koncem doseže v razširitvi reprize učinkovito kulminacijo na tonu a₂. V harmonski zasnovi kompozicije ni širšega modulacijskega gibanja, prehod v tonaliteto terčnega sorodstva je najoddaljenejša modulacija. Instrumentalni part, ki stalno stopnjuje ekspresivnost, je napisan pianistično zelo dobro in ima tri osnovne aspekte: najprej se javljajo triosminske figure, zatem šestnajstinske triole in v reprizi dobe te triole prozornejši in lahkotnejši tok, tako da se šele pred koncem kompozicije v razširitvi zadnjega stavka triole zgoste in prispevajo k gradaciji

V doslej omenjenih Marinkovićeveih samospevih moremo vpliv folklorne tradicije le ponekod slutiti, tako se na primer pojavi v pesmi »Pod prozorom« balkanska molova lestvica. Pač pa zavzemajo v njegovi ustvarjalnosti na področju samospeva vidno mesto kompozicije, zložene na besedila umetne poezije, ki jo je navdihnili folklorni duh mestne tradicije.⁶

Pesem »Šano dušo, Šano« je komponiral na znane verze Dragutina Ilića, katerim je tudi anonimni ljudski ustvarjalec dal svojo melodijo.⁷ V Marinkovićevi kompoziciji ima melodika značilni sevдалиjsko-orientalski duh, vzor narodnega melosa pa je vzrok, da se je avtor odločil za formalno shemo svobodnejše zasnovane pesmi z refrenom. V tako pojmovani obliki pesmi z refrenom je uporabil skladatelj za strofe dva muzikalna gradiva — enega v prvi, a novega v drugi in tretji. Značaj sevđalinke vsebuje tudi harmonski izraz, ki temelji na lestvici balkanskega mola in vse tri tonalitete, ki se javljajo v harmonski zasnovi kompozicije,

⁶ V svojem eseju »Muzika u Srba«, ki je bil objavljen leta 1919, je Konjović, ko je imel v mislih te Marinkovićeve kompozicije, zapisal tole: »Če se bo sevđalinka — ljubezenska pesem z orientalnimi koloriti — razvila pri nas, kar kaže, da se bo, kot poseben tip srbskega samospeva, je Marinković tisti, ki ji je prvi dal zaokroženo obliko in pečat umetniške ustvarjalnosti. Taki sta zlasti njegovi pesmi: Šano, dušo, Šano in Stojanke, bela Vranjanke, obe na tekst Drag. J. Ilića«. Prim. Konjović P., Muzika u Srba, Knjiga o muzici, Novi Sad 1947, str. 54.

⁷ Prim. Djordjević V., Srpske narodne pesme, II, št. 1.

f, c, in b-mol, imajo to obliko. Za uvodom, kjer je z razloženimi akordi podana faktura začetne spremljave, nastopi prva kitica, ki je sestavljena iz dveh period in takoj s svojimi melodičnimi intervali in harmonijami pričara orientavno vzdušje. Refren ima dva stavka po štiri takte z interpoliranim ponovljenim pripevom od dveh taktov.⁸ Druga strofa je celota štirih stavkov in ima povsem nov motivični material, ki se v melodičnem smislu ponavlja v tretji kitici, toda z nekoliko spremenjeno spremljavo. Pri zadnjem nastopu refrena je tretji stavek razširjen zaradi prepričljivega konca, a coda je učinkovita in napisana v hitrem gibanju triol.

Tudi pesem »Stojanke« je Marinković komponiral na verze Dragutina Ilića, in to leta 1883. V melodičnem oblikovanju te pesmi ni folklornih citatov, vendar je poudarjena težnja za posnemanjem ljudskega izraza. Kompozicija je grajena iz dveh, po značaju različnih muzikalnih gradiv, ki se izmenjuje vrstita, tako da se na podlagi tega kontrastnega dualizma, ki je izražen tudi v tempih — Andante nasproti Allegrettu —, razvija forma, ki spominja na rondo, toda rondo nenavadne oblike, ker se na začetku ne nahaja strofa, ampak refren.⁹ Gradivo refrena predstavlja melizmatično, spevno melodiko, strofe pa temelje na ljubkem, plesnem značaju scherza. Na začetku pesmi se razvija refren v široki melodični liniji, ki je postavljena na ležeče harmonije s tipičnim sklepom na kvinti dominante.¹⁰ Prva strofa predstavlja melodijo, ki je blizu vedremu narodnemu napevu v duhu poskočnice in živahnega tempa, zaradi česar so periodične enote v tem primeru kratke, a jih je zato po številu več.¹¹ Spremljava je ritmično poudarjena, plesno razgibana z motivičnimi elementi, ki tvorijo odmev posameznih koncev vokalnih fraz. Nov nastop refrena ima nekoliko spremenjen začetek, na koncu pa instrumentalni fragment z značajem prehoda. Druga strofa je po splošnem razpoloženju podobna prvi, vendar se razlikuje od nje po motivičnem gradivu, harmonski zasnovi in fakturi spremljave. Naslednji nastop refrena ustreza predhodnemu, le da ima instrumentalni fragment na koncu dva takta, namesto štiri. V tretji strofi je obdelano motivično gradivo iz druge, toda s spremenjenim vrstnim redom fraz in z delno transpozicijo v drugo tonaliteto. Zadnji nastop refrena je znatno podaljšan in učinkuje kot široka vokalna kadenca, ki jo podpira instrumentalna spremljava, medtem ko se motivično gradivo refrena nadaljuje v codi.

Po posebnostih folklornega kolorita orientalnega značaja spada v to skupino tudi Marinkovičev samospev »Iz grad u grad«, ki je komponiran na verze Mite Dimitrijevića. Njegova formalna zasnova kaže obrise tridelne pesmi, le da spominja ponavljanje velike melizmatične skupine

⁸ V terminološkem pogledu je pripev za razliko od refrena krajši, fragmentarnejši in po besedilu manj izrazit.

⁹ To kaže na davno prakso Couperinovega rondoja, ki je prav tako začenjal z refrenom.

¹⁰ Na začetek kompozicije ni Marinković postavil nikakršnega predznaka, tako da se na prvi pogled zdi, kot da gre za C-dur. Vendar pokaže melodična linija, da gre za miksoliidsko lestvico na tonu g.

¹¹ Kot periodično celoto razumemo vsako celoto, ki ima kadenca (stavek, perioda, vrsta stavkov).

v obliki solistične kadenca na besedi »Dilber almaza« na refren. V uvodu je nakazan značaj pesmi, ki spominja na balado, in tematski material. Prvi del je dvodelen, nastal je z glasbeno obdelavo besedila. V klavirski spremljavi je tu stalno podvojena vokalna linija. Drugi del predstavlja po značaju in fakturi spremljave določen kontrast, na koncu pa je še učinkovita kadenca. Repriza je pripravljena z dosebedno ponovljenim instrumentalnim uvodom, nastopi z drugim tekstom, toda brez muzikalne spremembe, kot nov element pa se pojavi pred kadenco na besede »Ruka klonu on izdahnu« krajši recitativ.

Če izhajamo iz prikazanega gradiva, lahko sklepamo, da je Marinković, ki je bil obdarjen z resničnim ustvarjalnim talentom in je imel tehnično kompozicijsko izobrazbo na višini tedanjih evropskih zahtev, dvignil obliko srbskega samospeva na raven, ki je bila njegovim predhodnikom neznana. Bil je romantično navdušen nad svojo umetnostjo in ker je predvsem pokazal težnjo za ustvarjanje del, ki so nadahnjena z lastno inspiracijo, je vnesel v razvoj srbskega romantičnega samospeva novo kvaliteto. To se kaže v formalnih rešitvah njegovih samospevov, v njihovi tehnični ravni, v težnji za poglobljanjem glasbenega izraza in končno v psihološkem tolmačenju teksta. Razen tega je bil Marinković prvi srbski skladatelj, ki svojih najpomembnejših dosežkov ni utemeljeval na uporabi folklorne v umetni glasbi.¹² Njegovo skladateljsko delovanje predstavlja izgrajevanje umetniških načel nacionalnega glasbenega jezika, a rezultati tega so se pokazali posebno uspešno v samospevih.

Za Marinkovićevo ustvarjalnost na tem področju je tudi važno dejstvo, da je z razumevanjem in občutkom izbiral besedila za svoje kompozicije. Iskal je poezijo, ki je najbolj ustrezala njegovi romantični lirični naravi in v kateri je našel navdih. To so bile pesmi njegovih sodobnikov, romantikov, posebno pa so ga privlačili čustveni verzi Zmaja Jovana Jovanovića, Jovana Grčića-Milenka, Dragutina in Vojislava Ilića, Djura Jakšića in drugih. Zelo pozorno je spremljal pesniško ustvarjalnost v Vojvodini in Srbiji, tako da je komponiral nekatere pesmi le kratek čas zatem, ko so bile objavljene.

Marinkovićeve pesmi za glas in klavir lahko razdelimo v dve vrsti: 1. pesmi izvornih glasbenih misli, komponirane na verze umetne poezije, in 2. pesmi, komponirane v ljudskem duhu na verze umetne poezije, tako imenovane sevdalinke.¹³

¹² Pogosto se je razpravljalo o nacionalnih posebnostih njegovih del. Toda že Milojević je zapisal, da je »Marinković močna figura naše glasbene kulture ne zaradi tega, ker bi bilo v njegovi glasbi naših elementov, ampak zato, ker je ona ogledalo njegove osebne individualnosti. Kot tak je naš. Kot tak je vrednota«. Prim. Milojević M. Intimni umetniški lik Josifa Marinkovića, *ibid.*, str. 5.

¹³ Stana Djurić-Klajn je Marinkovićeve solopesmi za glas in klavir razdelila v tri vrste: 1. pesmi, v katerih je citiral ali obdeloval narodni melos; 2. pesmi, komponirane na tekst umetne poezije, ki pa so v narodnem duhu, in 3. pesmi originalne invencije na verze sodobnih pesnikov. Prim. Djurić-Klajn S., *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji (Andreis, Cvetko, Djurić-Klajn, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji)*, Zagreb 1962, str. 617. Kar se tiče prve vrste, je treba poudariti, da ta dela ne kažejo pravega značaja Marinkovićeve ustvarjalnosti, razen tega pa nimajo nikakršnega pomena za nadaljnji razvoj srbskega romantičnega samospeva.

V prvo vrsto spada znatno večje število Marinkovičevih samospevov, med katerimi so tudi njegova najpomembnejša dela s tega področja. Kar se tiče formalnih rešitev teh kompozicij, najdemo med njimi kitične in prekomponirane oblike, posebno pa se kaže težnja za zaokroženostjo, ki je v skoro rednem ponavljanju začetnega dela. Zaradi tega dobimo vtis tridelnosti, v kateri je srednji del nesorazmerno dolg oziroma sestavljen iz dveh ali več odsekov. Ti odseki, ki jih tretira skladatelj kot obdelavo kitic, nosijo značilnosti individualnih in samostojnih celot, vendar ne tvorijo takšnih kompleksov, ki bi predstavljali izrazito kontrastiranje glede na prvi del. V teh samospevih sta dva elementa posebno pomembna. Marinković je izkazoval veliko pozornost tretiranju péte besede, upošteval pravilni jezikovni naglas in deklamacijo besedila, tako da je skupno z Mokranjcem postavil temelje metode za gojitev pétega jezika pri Srbih. Po Živkovičevih besedah slišimo v Marinkovičevih samospevih »začetke tistega razkošnega vibriranja, katerega naš jezik s svojimi ritmično muzikalnimi lastnostmi, a predvsem kot tonski jezik izdatno omogoča.¹⁴ Drugi zelo važen element v teh samospevih pa predstavlja skladateljevo pojmovanje klavirske spremljave in način njenega tretiranja. Njegov klavirski slog ni predstavljal le harmonsko podlogo péte melodije, ampak je bil sestavni del glasbeno-poetskega izraza, instrumentalno poglobljanje vsebine ali, kot je zapisala Stana Djurić-Klajn, »zelo izdelan del poetskega in psihološkega tolmačenja teksta, ki je pianistično zelo dobro napisan.«¹⁵

Kar se tiče druge vrste Marinkovičevih samospevov, je pripomniti, da so formalno manj razviti in primitivnejši kot pa tisti, ki pripadajo prvi vrsti. Vendar so tudi ti v srbski glasbi zapustili globoko sled s tem, ko so vplivali med drugim na Biničkega, Djordjevića in tudi na Konjovića.

Če primerjamo Marinkovičeve samospeve z deli njegovih predhodnikov, časovno v nekem smislu tudi sodobnikov, z deli Davorina Jenka in predstavnikov generacije čeških glasbenikov, ki so delovali v Srbiji, lahko sklepamo, da so njegova dela po obliki bolj komplicirana in bolj razvita, v ustvarjalnem izrazu pa imajo več življenjske sile in dinamičnega poleta. Ko se je povzpел iznad njih s svojo kompozicijsko tehniko, jih je Marinković zlasti presegel po načinu tretiranja péte besede in klavirskega sloga. Če pa primerjamo Marinkovičeve pesmi z razvojem evropskega samospeva, lahko opazimo, da pomenijo njegova dela znatno zamudo, ki je spričo političnih, družbeno-ekonomskih in kulturnih razmer tipična za srbsko glasbo nasploh. Medtem ko je na primer on s svojo pesmijo »Grmo« dal šele l. 1893 pri Srbih prvi povsem jasen tip prekomponirane forme, so Schubert, Schumann in drugi že v prvi polovici stoletja ustvarjali takšne oblike. Ali: Ko je Hugo Wolf kot njegov sodobnik dal z nadaljnjim poglobljanjem odnosa poezije, melodije in klavirja samospevu novo ekspresivno kvaliteto, je ostajal Marinković v okviru mnogo enostavnejših rešitev iz prve polovice stoletja. Vendar to dejstvo ne zmanjšuje Marinkovičevega pomena, zakaj on je prvi srbski skladatelj, ki je gojil samospev in njegova tovrstna dela pomenijo vrhunec romantičnega samospeva v Srbiji.

¹⁴ Prim. Živković M., *ibid.*, str. 21 in 22.

¹⁵ Prim. Djurić-Klajn S., *ibid.*, str. 617.

SUMMARY

Josif Marinković appeared on the Serbian music scene in the 80th years of the last century and continued to compose intensively for more than fifty years. He remained a consistent romantic though in this period important changes were taking place in the development of Serbian and Yugoslav music. It is therefore comprehensible that throughout his life he felt a special affinity towards the solo-song with piano accompaniment which is a typical form of romanticism. Having acquired a technical knowledge corresponding to the European standards of that time he succeeded to raise the Serbian solo-song to a higher level than anyone before him. In this way he gave the Serbian lied a new quality which we can perceive in the form of his songs, in their technical structure, in the tendency to intensify the expression and in the psychological interpretation of the text. Marinković was the first composer whose most important achievements are not based on the application of the folk-song in artistic music. His activity as a composer is important within the process of the formation of a national musical language and so many particularly successful results were achieved in his solo-songs.

Marinković's solo-songs can be divided into two kinds: songs with original musical ideas composed on the basis of artistic poetry and songs in a national idiom also composed on verses from artistic poetry. A considerably greater part of his solo-songs belong to the first kind and among them there are also the most successful examples. He paid special attention to a correct accentuation and declamation of the text in this works. The piano accompaniment is an essential part of the entire musical-poetic expression which is in this way intensified.

The solo-songs belonging to the second kind are less developed formally than those of the first kind, yet they left a distinctive trace in Serbian music.

A considerable retardation is noticeable if we compare the solo-songs by Marinković with the European development of the lied in that period. This retardation which is characteristic for Serbian music in general can be explained on the grounds of a specific political, economic and cultural situation in Serbia. Nevertheless it remains an important fact that Marinković was the first Serbian composer to cultivate the solo-song throughout his life. The works he created in this form represent the highest achievements of Serbian lied in the period of romanticism.