

Jonatan Vinkler, ur.

Simfonija v F-duru, opus 68: »ljubljski prepis«

Jonatan Vinkler, ur. *Simfonija v F-duru, opus 68: »ljubljski prepis«./Symphony in F major, opus 68: 'Ljubljana transcript'*. Koper, Ljubljana: Akademija za Glasbo Univerze v Ljubljani, Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Založba Univerze na Primorskem, 2019. ISBN: 978-961-7055-54-2 (pdf).

Izdajanje faksimilov Beethovnovih skladb ima dolgo tradicijo. Že v 19. stoletju so – v okviru tedanjih tehničnih možnosti – poskušali Beethovno pisavo približati širši publiki. Kasneje se je po zaslugi izboljšanih fotografskih in digitalnih tiskarskih postopkov faksimiliranje vse bolj izpopolnilo, tako da nam je na voljo vrsta bibliofilskih faksimilov z reprodukcijami vsega, od kratkih pesmi do celotnih rokopisov simfonij. In še danes, ko so sicer mnogi digitalizirani Beethovnovi rokopisi v celoti dostopni na svetovnem spletu, tiskane faksimilne izdaje niso izgubile pomena, saj haptika tiskane knjige bralcu veliko bolje približa izvornik kakor digitalni medij.

Pri doslej objavljenih faksimilih gre skoraj izključno za reprodukcije Beethovnovih avtografov; prepisi kopistov na tem področju ne igrajo domala nobene vloge. Redke izjeme najdemo v primerih, ko se je avtograf izgubil, denimo pri simfoniji *Eroica*, katere avtorsko pregledan prepis je še posebej slaven, ker ga zaradi slovite luknje v naslovni strani (ki je nastala, ko je Beethoven iz naslova črtal Napoleona Bonaparteja) povezuje z eno najpogosteje citiranih anekdot. Sicer pa so praviloma prepisi kopistov za izdajo v faksimilih nezanimivi, bržkone ker avro in domnevno »avtentičnost« zmorejo predati zgolj v omejenem obsegu. To pa je škoda, saj se skladateljski proces praviloma ne konča z izdelavo avtografa. Kopije, ki so jih pripravljali profesionalni pisarji, so Beethovnu pogosto služile kot osnova za včasih tudi obsežne revizije; pogosto dokončni avtorjev notni zapis iz avtografa niti še ni razviden.

Zato je toliko bolj razveseljivo, da imamo zdaj na voljo obsežen kopistov prepis neke celotne simfonije, ki ga je Beethoven tudi sam pregledal, in sicer kljub temu da je ohranjen tudi avtograf – tako v tiskani faksimilirani kakor v digitalizirani lahko dostopni spletni obliki – in kljub temu da prepis niti nima veliko Beethovnovih pripisov. Gre za prepis partiture *Pastoralne simfonije*, ki jo je kopist Joseph Klumpar izdelal kot tretjo kopijo simfonije (pred tem je prepisal že orkestrske glasove in partituro za založnika Breitkopf & Härtel) in je pri prvi javni izvedbi decembra 1808 služila kot izvajalska partitura. Danes jo hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.

Faksimile izhaja ob 200-letnici Beethovnovega častnega članstva v ljubljanski Filharmonični družbi, ki so mu ga podelili leta 1819. Kot v uvodu k izdaji zapiše Ivan Florjanc, je drugi motiv za objavo javnosti postaviti na razpolago »celovit in jasno berljiv rokopis

Beethovnovne *Pastoralne*«. Cilj »berljivosti« (za razliko od avtografske delovne partiture in drugega, zaradi izlitja vode močno poškodovanega prepisa partiture) na neki način nekoliko nasprotuje običajnemu pristopu pri izdajanju faksimilov, ki so pogosto prav zavestno narejeni na podlagi še posebej močno popravljenih in komaj berljivih rokopisov; tam cilj ni berljivost, temveč gre za avro avtorjeve pisave.

Faksimilu ljubljanskega rokopisa je dodan zelo izčrpen del s komentarji: poleg uvoda izdaja vsebuje še pet obsežnih znanstvenih besedil treh avtorjev (Jerneja Weissa, Alenke Bagarič in Uroša Lajovca). Uvod in razprave so v celoti objavljeni tako v slovenščini kot v angleščini. Besedila so opremljena s smiselno izbranim slikovnim gradivom, pri čemer so slike (denimo v nasprotju s faksimilom avtografa iste simfonije, ki ima komentar v nemščini in angleščini) dodane tako slovenskim kakor angleškim besedilom in so torej natisnjene dvakrat.

Rokopis je z obsežnim tekstovnim delom (več strani predgovora in po 50 strani komentarja v vsakem od obeh jezikov) in z zornega kota različnih avtorjev umeščen v širok kontekst. Posamezna besedila se med seboj neposredno ne navezujejo in jih lahko beremo ločeno glede na individualne interese. Kdor besedila prebere v celoti in drugo za drugim, bo nujno odkril določena podvajanja, na primer, kar zadeva nastanek *Pastoralne simfonije*, Beethovново imenovanje za častnega člana Filharmonične družbe v Ljubljani ali posamezne zapise v rokopisu.

Prispevek Jerneja Weissa ponuja širok pregled političnih sprememb in glasbenega življenja okoli leta 1800, obravnava ustanovitev filharmoničnih družb nasploh in posebej Filharmonične družbe v Ljubljani leta 1794, nato pa osvetli še Beethovnovno simfoniko ter nastajanje in posebnosti *Šeste simfonije*. Sestavek torej kot uvod v delo in rokopis povsem smiselno stoji na začetku strokovnega komentarja. Omemba, da je Beethoven simfonijo skladal med poletjem 1807 in jesenjo 1808 »v podeželskem okolju Heiligenstadta in Badna«, vendarle sodi bolj med mitično opevanje *Pastoralne simfonije* (obsežne, s peresom in črnilom popisane skice tako imenovanega »Pastorale-Skizzenbuch«, ki so v besedilu s strani avtorja tudi omenjene, so prav gotovo nastale za domačo pisalno mizo na Dunaju). Daljši razdelek je posvečen še Filharmonični družbi in Beethovnovni izvolitvi za častnega člana te ustanove. Avtor znana dejstva zelo nazorno povzame in ponudi tudi pregled tedanjih zgodnjih izvedb Beethovnovih skladb v Ljubljani. Pri tem ne zamolči niti vrzeli, ki so zaradi manjkajočih katalogov nastale v kronologiji. Na koncu pa Weiss opiše še kasnejšo recepcijo Beethovna v Ljubljani.

V razpravi, ki sledi, se Alenka Bagarič natančno posveti samemu rokopisu. Pri tem najprej na kratko spregovori o zgodovini ponovnega odkritja rokopisa v 19. stoletju in tako tudi angleško govorečemu bralcu odkrije izsledke slovenskih raziskav, ki mednarodnim raziskovalcem Beethovna v glavnem niso poznani (mednje izrecno sodi tudi recenzent sam). Sledi detajlen opis vira, ki je izjemno dragocen za filološke raziskave. Alenka Bagarič se sicer odpove običajnim shematičnim prikazom vodnih znakov in folijev, navede pa zelo natančne kodikološke podatke. Nenavadno je le, da avtorica sprva ne komentira četrtega stavka, ki je bil bržkone vstavljen kot zamenjava za (kdo ve, zakaj) izgubljen izvirni prepis, čeprav sama omeni drugega kopista in drugačno vrsto papirja ter odvisnost tega stavka od izvirne izdaje. Šele kasneje opozori na to, da se dispozicija strani ne ujema z razporeditvijo strani v avtografu, ki jih je označil glavni

kopist Klumpar, tako da bralcu najkasneje tedaj postane jasno, da izvorni rokopis sploh ni v celoti ohranjen. A očitno tudi v Ljubljani ni ohranjenih virov, ki bi lahko pojasnili, kdaj in zakaj je bil stavek zamenjan.

Beethovnovi lastnoročni popravki in dodatki so navedeni vsak posebej, nekaterim je dodana tudi fotografija popravka iz rokopisa. Ob tem se tudi izkaže, da v primerjavi z drugimi avtoriziranimi prepisi ta rokopis vsebuje sicer le malo dopolnil, ki pa so zato toliko pomembnejša in se skoraj izključno nanašajo na drugi stavek; prav mogoče je, da so se močno navezovala na, žal izgubljeni, korekturni seznam, ki ga je Beethoven marca 1809 poslal založniški hiši Breitkopf & Härtel.

Zadnji trije prispevki, pod katere se podpisuje Uroš Lajovic, obravnavajo posebnosti notnega zapisa in njihove posledice za izvajalsko prakso. Lajovic zagovarja tezo, da sta oba prepisa partiture Josepha Klumparja v notah identična (kar v veliki meri, čeprav ne stoddostno, drži), da pa obstajajo občutne razlike v »akcidencah« (s čimer ima v mislih vse oznake, ki izvajanje neke note natančneje določajo). Poleg naslovov stavkov (glej nenavaden izbris besede »Szene« v naslovu »Szene am Bach«), okraskov idr. avtor izpostavi predvsem temo, o kateri raziskovalci Beethovna že dolgo in večinoma precej vneto razpravljajo: namreč razlikovanje med pikami in kajle za staccato. Avtor citira slavno Beethovново pismo Karlu Holzu, v katerem skladatelj opozori na to, da ni vseeno, ali se v notnem zapisu uporabi pike ali kajle, in ki je bilo v preteklosti že pogosto predmet raznih interpretacij. Lajovic je prepričan, da je treba med pikami in kajlami razlikovati (čeprav tudi sam opozori na nedosledno rabo obeh oznak, na primer v tiskanih izdajah ali med različnimi prepisi enega in istega kopista) ter navaja primere, na osnovi katerih utemelji svojo interpretacijo. V drugem prispevku se Lajovic osredotoči na posamezna mesta. Naslov tega sestavka »Revizijsko poročilo« je nekoliko zavajajoč, saj – kakor avtor tudi takoj na začetku pojasni – gre v besedilu za razhajanja med partituro avtografa in faksimiliranim prepisom partiture iz Ljubljane. Osrednjo pozornost pri tem namenja »akcidenca«, ki natančneje definirajo note. Na skoraj 15 strani dolgem izčrpnem seznamu so nato skoraj izključno podana razhajanja pri označevanju staccata (pike, kajle oz. njihova odsotnost), delno pa tudi razlikovanja pri dinamičnih oznakah in poudarkih (npr. *sf* nasproti *f*). Avtor navede tudi nekaj posameznih drugih razlik, ki sodijo v popolnoma drugačno kategorijo, na primer navodilo za violončele in kontrabase v drugem stavku, ki je bilo dodano šele povsem na koncu dolgega skladateljskega procesa in ga v avtografu niso več zabeležili (vključeno je bilo na korekturni seznam v pismu založniku Breitkopf & Härtel in je bilo že tiskarski plošči dodano v obliki opombe na dnu strani; gl. tudi pri Alenki Bagarič).

V nasprotju z avtoriziranim prepisom založniške partiture, ki ga hranijo v Bonnu, Lajovic ljubljanski prepis označi kot »čistopis«, kar se nanaša na majhno število Beethovnovih lastnoročnih dodatkov, saj je kopist tukaj že pri prepisovanju upošteval večji del skladateljevih revizij. Vendar pa ob tem prikrije dejstvo, da so bili hkrati v ljubljanskem prepisu ravno akcidenčni dodatki, kot so postavitve lokov, artikulacija itn., obravnavani posebej nenatančno. To pa je očitno povezano s funkcijo prepisa, ki je bil namenjen za izvajalsko partituro: medtem ko zadnje odločilne avtorizacije s strani skladatelja partituri po eni strani dajejo izjemen pomen, so bili natančni izvajalski napotki za dirigenta manj pomembni kakor za glasbenike v instrumentalnih partih. Vseeno seveda ne

smemo načelno izključiti, da je kopist, ki je bil Beethovnu zelo blizu, zavestno uvedel določene spremembe. Izčrpen seznam bo bralcem, ki jih zanima vprašanje pik in klinov, vsekakor nudil idealno podlago za to, da si ustrezna mesta neposredno ogledajo in iz opažanj izpeljejo lastne sklepe.

V tretjem Lajovčevem sestavku gre za primerjavo avtoriziranih prepisov partitur iz Bonna (tiskarska predloga) in iz Ljubljane (partitura krstne izvedbe). Tukaj avtor navede izključno Beethovnov lastnoročne pripise v tiskarski predlogi in zaznamke o tem, ali so bili ti pripisi v izvajalski partituri upoštevani oz. kaj je v tej partituri drugače. Seznam ni docela popoln (prim. npr. lastnoročno dodane loke v založniški partituri v t. 117–123 1. stavka) in vsebuje tudi nekaj manjših napak (akcidenc v 1. stavku, t. 206–208, na primer Beethoven ni lastnoročno črtal), skupno gledano pa zelo nazorno razkrije kompleksen proces skladanja simfonije, ki je razviden že iz predhodnih sestavkov: vsi viri so med seboj prepleteni in težavno prizadevanje za dokončno veljaven notni zapis se pokaže šele iz primerjave med različnimi rokopisi. Prepis partiture iz Ljubljane se umešča na konec tega ustvarjalnega procesa, saj korekture iz drugih virov (ki jih črpa predvsem iz avtografske predloge, kamor jih je Beethoven vzporedno beležil) že upošteva, sam pa vsebuje še peščico zadnjih dodatnih, a toliko bolj bistvenih posegov, ki jih v avtograf niti niso več zajeli.

Izdaja faksimila je zelo skrbno oblikovana; reprodukcije so (v kolikor je to brez neposredne primerjave z originalom možno razbrati) visokokakovostne in tudi splošna oblika knjižne izdaje je zelo privlačna. Zelo je dobrodošlo, da je ta pomemben rokopis z izčrpnimi komentarji zdaj v enaki meri dostopen znanosti in zainteresiranim ljubiteljem glasbe.

*Jens Dufner (dufner@beethoven.de)
Beethoven-Archiv, Beethoven-Haus Bonn*