

12

**PESEM ZA GLAS IN KLAVIR NA SLOVENSKEM
V 19. STOLETJU**

Aleš Nagode

Malo je glasbenih žanrov, v katerih bi se tako izrazito kazali večplastnost in n-tranji antagonizmi političnega in kulturnega razvoja na slovenskem ozemlju v 19. stoletju, kot se kažejo v pesmi za glas in klavir. Stoji namreč ugnuzdana v presečišču več družbenih, kulturnih in umetnostnih tendenc, ki jih je to obdobje pospešenega spreminjanja sveta radikaliziralo tudi v podeželsko omejenem, a hkrati imanentno večkulturnem okolju slovenskih dežel.

Najprej je bila oblika pesmi za glas in klavir razpeta med dom in svet, kar pa v primeru slovenskega okolja pomeni dvoje. Na eni strani je bila to – kot v drugih evropskih deželah – razpetost med estetsko neizprosnostjo vrhunske umetniške glasbe velikih evropskih glasbenih središč, ki je v obliki glasbenih izdaj redno pritekala tudi na Slovensko, in prijetno dostopnostjo provincialne domačijskosti, ki se je odražala v izdelkih malih lokalnih mojstrov. Na drugi strani pa je to ločevanje v času prevlade vseobsežnega nacionalističnega pogleda na svet pogosto neopazno in nerazločljivo preraslo v ločevanje med »našim«, »narodnim« in »tujim« ter s tem usodno zaznamovalo ustvarjalne in recepcijske odločitve tukajšnjih skladateljev, izvajalcev in poslušalcev, ki so narekovale razvoj porajajoče se nacionalne kulture.

Oblika pesmi je bila dobršen del 19. stoletja razpeta tudi funkcionalno. Sorazmerno redko je bila namenjena le estetskemu opazovanju kot čista glasbena umetnost. Med te priložnosti lahko prištejemo sorazmerno redke koncertne nastope z izvedbami vrhunskih del pesemskega repertoarja, morda tudi del domačega muziciranja. Veliko pogosteje je bila med zidovi meščanskih domov

namenjena sentimentalnemu razvedrilu ob glasbi, morda tudi priložnost, da je kakšen spreten ljubiteljski skladatelj ali izvajalec s svojimi glasbenimi sposobnostmi za trenutek zablestel pred svojimi sorodniki, prijatelji ali kolegi. Največ javnih izvedb pesmi za glas in klavir pa je bilo pogojenih s propagiranjem na novo (iz)najdene slovenske nacionalne kulture ali celo nacionalističnih političnih ciljev, za katere se je zavzemal za narodno stvar vneti del meščanskih izobražencev. Odvijale so se večinoma na prireditvah, ki so imele zato predvsem političen in družaben pomen.

In nenazadnje, pesem za glas in klavir je glasbena oblika, ki je zaradi skromnih kompozicijsko-tehničnih zahtev hitro dostopna tudi manj večjemu ustvarjalcu. V njej so se lahko na zelo osnovni ravni izražali tudi glasbeni ljubitelji, ki niso nikoli uživali prednosti sistematičnega glasbenega izobraževanja, kaj šele poglobljenega študija kompozicije. Njihovi izdelki se po glasbeni dognanosti seveda nikakor niso mogli meriti z vrhunskimi stvaritvami v tej obliki, a so lahko vseeno v estetsko manj senzibilnem in funkcionalno obremenjenem okolju hitro dosegli ugoden, včasih celo izjemen odmev. Ta je nato motiviral nove ustvarjalce in s tem, lokalno specifičnim »družbenim konsenzom« vzpostavil provincialna estetska merila, značilna za slovensko glasbo 19. stoletja, ki velikokrat niso imela veliko skupnega z zahtevnejšimi merili evropskih glasbenih središč. Ustvarjalnost v obliki pesmi za glas in klavir na Slovenskem v 19. stoletju moramo zato opazovati v luči teh, specifičnih kulturnozgodovinskih razmer.

Nastanek prvih pesmi za glas in klavir s slovenskim besedilom je bil predvsem politično motiviran. Na bésedah *Slovenskega društva* v Ljubljani, ki je bilo predvsem politična organizacija, ustanovljena leta 1848 kot odziv na revolucionarno dogajanje, so ob skladbah za drugačne zasedbe izvedli tudi nekaj samospenov. Ti so še v istem letu z drugimi izvajanimi deli izšli v dveh zvezkih zbornika *Slovenska gerlica*. Od 21 objavljenih skladb jih je bilo kar enajst zasnovanih za glas in klavir. Večinoma ne kažejo prizadevanj za večjo estetsko vrednost ter so predvsem priložnostna dela, potrebna za kulturno-propagandne potrebe, ki jih je prinesel nemirni revolucionarni čas. Za uglasbitev izbrana besedila odražajo namen skladb. Največ je domoljubnih; z izbiro nekaterih besedil iz literature drugih slovanskih kultur so poskušali ustvariti videz slovanske vzajemnosti, nekaj skladb pa je uglasbitev pesmi največjih mojstrov tedanje slovenske poezije, pesnikov Franceta Prešerna in Valentina Vodnika. Podobno programsko

zasnovo je zbornik ohranil tudi v naslednjih zvezkih: 3. (1850), 4. (1852), 5. in 6. (pred 1859) in 7. (1862).

Avtorstvo skladb ni v celoti določljivo. Med avtorji napevov najdemo večinoma ljubiteljske skladatelje, ki so si v slovenskem okolju že ustvarili ime s skladanjem preprostih skladb v drugih funkcionalno zaznamovanih zvrsteh: Jurij Flajšman (1818–1874), Blaž Potočnik (1799–1872), Anton M. Slomšek (1800–1862) in prva slovenska skladateljica Jospina Toman (1833–1854). Nekaj napevov so prevzeli od hrvaškega skladatelja Ivana Padovca (1800–1873), za več skladb pa so uporabili anonimne napeve, ki so označeni le okvirno (star kranjski, slovanški, ilirski ipd.). Temeljitejše glasbeno znanje sta med avtorji napevov imela le Gregor Rihar (1796–1863) in predvsem Kamilo Mašek (1831–1859). Napevi so bili za potrebe izvedb prirejeni za glas in klavir. Kdo je avtor posamezne priredbe, ni označeno. Zelo verjetno je velik del napevov za glas in klavir oz. druge zasedbe iz prvih štirih zvezkov priredil urednik zbirke Gregor Rihar.¹

Glasbena podoba skladb je izredno preprosta in po zasnovi sorodna skladbam za ljubiteljsko domače muziciranje iz druge polovice 18. stoletja. Klavirska spremljava v desni roki povzema melodijo napeva, ki je spremljana s stereotipno akordsko figuraliko v levi roki. Glasbeni stavek je v nekaterih skladbah oblikovan tako, da dopušča različne zasedbe vokalnih glasov. Harmonski jezik je omejen na osnovne harmonske stopnje z nekaj najbolj običajnimi odmiki v razširjeno tonalnost. Od skladb sta bili sicer nekoliko večje pozornosti v javnosti deležni uglasbitvi dveh Prešernovih besedil (*Pod oknom*, *Mornar*), za kateri je napev prispeval Jurij Flajšman, vendar po kompozicijski dovršenosti ne presega ta bistveno drugih skladb.²

Nekoliko drugače lahko presojamo skladbe 5. in 6. zvezka *Slovenske grlice* (izšla sta pred letom 1859). Prinesla sta po osem samospevov Kamila Maška na besedila Franceta Prešerna. Objavljene skladbe so očitno le začetek monumentalnega načrta uglasbitve vseh ali vsaj večine objavljenih pesmi velikega pesnika. Pesmi so tekoče oštevilčene skozi oba zvezka in urejene v enak vrstni red, kot ga najdemo v tiskani izdaji Prešernovih poezij. Glasbena zasnova večine skladb se v osnovnih potezah ne razlikuje bistveno od del iz ostalih zvezkov *Slovenske gerlice*. Od njih pa jih vseeno loči bistveno večja domiselnost ter sicer skromno širjenje okvirov izvajalske zahtevnosti. Maškovi samospevi pogosto prepričajo z inventivnim oblikovanjem ene same, vendar v kontekstu prepričljive glasbene

ideje, ki postane osrednji glasbeni simbol in vsebina vokalne miniature. To je lahko npr. napetost med liričnostjo melodije in zvočnim slikanjem strunskega instrumenta v klavirski spremljavi v samospěvu *Strunam* ali spretno slikanje religioznega izvora primere nebeške mane in ljubezni v *Dekletam*.

V nekaj skladbah pa se je Mašek uspel otresti omejenosti s kulturno-političnimi razmerami narekovane utilitarnosti. Že uglasbitev pesmi *Kam?* iz 5. zvezka *Slovenske gerlice* daleč presega dotedanjo pesemsko ustvarjalnost na slovenska besedila. Mračen značaj skladbe, prekomponirana oblika, recitativni uvod, motivna enovitost in premišljena izraba zvočnih registrov pevskega glasu v srednjem delu, oblikovanje jasnih stopnjevanj s spreminjanjem gostote ritmičnega utripa skladbe, vse to so kompozicijske rešitve, ki daleč presegajo domet ostalih slovenskih skladateljev. Kamilu Mašek je še izraziteje razvil svoje ustvarjalne sposobnosti v samospěvih na nemška besedila, v katerih se mu očitno ni bilo treba ozirati na recepcijske in izvajalske omejitve domačega okolja. Večina je danes izgubljena. Dober primer dometa Maškove ustvarjalnosti je samospěv *Winter*, ki je skupaj s *Toskanische Barkarole* leta 1854 izšel v tisku pri dunajskemu založniku Glögglu. Ustvarjalno oblikovanje glasbene oblike, ki je uporabljena kot orodje izraza, rutinsko obvladovanje melodičnega in ritmičnega toka pevskega glasu, ki se lepo prilagaja pravilom prozodije nemškega jezika, bogato razvita klavirska spremljava, ki slika mračno vzdušje pesmi, ekspresivna raba modulacijskih premikov za slikanje kontrastnih vzdušij v besedilu, vse to so rešitve ustvarjalca, ki je daleč presegel povprečno raven glasbene ustvarjalnosti svojega časa na Slovenskem.

Programsko usmeritev *Slovenske gerlice* je poskušal s svojimi v samozaložbi izdanimi skladbami nadaljevati Miroslav Vilhar (1818–1871). V letih med 1850 in 1862 je izdal pet zvezkov skladb, naslovljenih *Pesmi Miroslava Vilharja*, in nekaj drugih izdaj, v katerih je tudi skupno 24 izvornih skladb za glas in klavir. Te ne morejo skriti, da so delo široko razgledanega ustvarjalca z živahno invencijo, ki pa je še vedno ljubiteljski glasbenik. Slogovno so namreč neenotne. Njihova melodika se napaja iz različnih virov, od t. i. narodne pesmi in popularne glasbe, do sodobne umetniške, zlasti operne glasbe. Melodije njegovih samospěvov imajo pogosto izredno širok ambitus, ki bi bil bolj značilen za operno arijo kot samospěv. Rad uporablja tudi značilne kompozicijske prvine italijanske belkantistične opere, od melodičnih obrazcev in harmonskih zvez do značilnega ritmičnega oblikovanja figuralike v klavirskih spremljavah. Številne Vilharjeve melodije so

SLIKA 12.1 Miroslav Vilhar
(dlib).



pomanjkljivostim navkljub ponarodele, izvirni samospevi pa živijo – večinoma le z dobronamernimi popravki – na obrobju sodobnega slovenskega pesemskega kanona.

Naslednja generacija skladateljev je kakovostno in umetniško raven samo-spevov na slovenska besedila dvignila na bistveno višjo raven, ki je v najboljših delih druge polovice stoletja postopno dohitela povprečje ustvarjalnosti v nemško govorečem prostoru. Med ustvarjalci je bil najbolj zrazita osebnost Benjamin Ipavec (1829–1908). V dolgem ustvarjalnem loku, ki sega od 50. let 19. do konca prvega desetletja 20. stoletja, je postopno zorel tako v kompozicijsko-tehničnem kot ustvarjalnem pogledu. Njegov začetek v obeh zvezkih zbirke *Slovenske pesme* (1862 oz. 1864) je bil skromen. Pesem *Slovenka* je sicer spretno zložena in s solidno zasovano klavirsko spremljavo podprta popevka, ki pa ne more skriti navdiha pri popularni salonski, predvsem plesno obarvani glasbi.

V obeh zvezkih zbirke *Slovenske pesmi* (1867, 1877) in *Milotinkah 1, 2 in 3* (1877), ki prinašajo večinoma skladbe, nastale v 70. letih, lahko opazamo postopno odmikanje od domačijske, utilitarne ustvarjalnosti prvih let. Med skladbami izstopata *Kam?* na besedilo Franceta Prešerna in *Gomila* na besedilo Janka Kernika, pri katerih se melodično oblikovanje pevskega glasu postopno osvobaja vpetosti v stereotipne rešitve t. i. narodne pesmi, klavirska spremljava pa je posrečeno uporabljena za slikanje splošnega ozračja pesmi. V harmonskem pogledu pa ostaja skladatelj večinoma zadržan v tesnih okvirih klasicističnih zgledov.

Ustvarjalni vrh je skladatelj dosegel v samospevih, ki so izšli šele v prvem desetletju 20. stoletja v reviji *Novi akordi*. S skladbami *Ciganka Marija*, *Pozabil sem mnogokaj, dekle*, *Mak žari*, *Menih*, *Če na poljane rosa pade*, *Oblaku* in *Na poljani* je ustvaril pomembne, čeprav kronološko pozne vrhunce slovenskega romantičnega samospeva. V melodičnem oblikovanju je našel posrečen kompromis med spevnostjo in prozodično korektno deklamativnostjo, harmonski jezik pa je obogaten s širšim naborom sozvočij in modulacijskih odmikov.

Podobno ustvarjalno razvojno pot je Benjamin Ipavec prehodil tudi v žal premalo znanih samospevih na nemška besedila, ki so nastajali za okolje štajerske deželne prestolnice, kjer je večino časa živel in poklicno deloval. Vsekakor predstavljajo ambicioznejši del njegovega ustvarjanja v tej zvrsti. Verjetno je razmišljal tudi o natisu, saj jih je povezal v več zaokroženih zbirk. O tem pričajo trije zvezki lepo urejenih čistopisov, ki nosijo naslove *Lieder 1*, *Lieder 2* in *Liebeswünsche*. Zasnova ciklusov je morala nastati v skladateljevih poznih letih, saj je vanje povezal po značaju in slogu zelo različne skladbe, ki so verjetno nastale v različnih obdobjih njegovega življenja. Nekaj skladb se močno opira na klasicistične vzore (*Wilde Rosen*), druge so nekoliko izrazitejše (*Frage*, *Sehnsucht*, *Scheideblick*, *Des Nachts wir uns küssten* in *Susanne*). V nekaj skladbah je poskušal Ipavec podoben okvir popestriti z zanimivejšim oblikovanjem ene od glasbenih prvin. V *Das Mühlrad* je to poskočna, ljudsko občutena melodija v alpskem slogu, ki se lepo navezuje na idilično podobo podeželskega življenja, naslikano v besedilu. V *Im Frühling*, *Nachts*, *Elisabeth* in *Lebwohl* prispeva ključne poudarke uporaba nekoliko razširjenega obsega harmonskih možnosti in mediantike. Pomembno orodje za doseganje glasbene pestrosti pa je ponekod tudi ritmično oblikovanje spremljave, ki postane ključna izrazna prvina v *Im Frühling* in v poskočnem *Morgenlied*. Nekoliko bolj pretanjeno je oblikovana melodika samospeva *Ein*

SLIKA 12.2 Benjamin Ipavec.
Fotografija Leopold Bude (dlib).



Kammerlein. Monotonost in konvencionalnost zasnove prvega dela skladbe se na višku skladbe umakne poetsko domišljenemu podajanju pesniškega besedila ter s tem vzpostavi svojstven izrazni višek.

V vrsti drugih skladb pa se kažejo Ipavčevi odzivi na vokalno glasbo 19. stoletja. *Wenn ich mein Auge weide* preveva izrazit, skoraj schumannovsko občuten izraz, v *Liebeswünsche* pa nezadržna motorika spremljave izdaja vpliv samospelov Franza Schuberta. Nove poti je najbrž iskal tudi v skladbi *Romanze*, kjer je preizkušal možnosti nekoliko bolj recitativnega podajanja besedila. Od varnih obal klasicističnih oblikovnih zgledov se je oddaljil tudi v skladbi *Schiffer am Abend*. Obsežno in z literarnimi motivi kar prenapolnjeno impresijo večera na morju je razvil v prekomponiran, z motivičnimi reminiscencami zaokrožen in harmonsko bogat glasbeni prizor.

Brez dvoma pa so najbolj izraziti tisti Ipavčevi nemški samospevi, v katerih mu je pesniško besedilo omogočalo slikanje bolj temačnih in melanholičnih vzdušij. Če je v *Betrogen* njegovo iskanje pravega izraza še nekoliko krčevito, v *Das Schiff* pa je naslikana podoba nekoliko monotona, se je v skladbah, kot so

Hinaus, Sternenaugen, Sturm im See in *Der See*, izkazal kot mojster romantične glasbene poetike. Prvo odlikuje viharšiška lapidarnost, drugo pa preišljen harmonski plan, v katerem je od tonike oddaljene harmonije povzdignil v simbol oddaljenosti, toniko samo pa v nedosegljivo srečo. V *Sturm im See* je napovedal svojo domiselnost pri uporabi bogate klavirske spremljave za slikanje silovitosti naravnega dogajanja, v *Der See* pa jo je dopolnil še z uspelo karakterizacijo nastopajočih oseb.

Med različna jezikovna in kulturna okolja so bili razpeti tudi mnogi drugi skladatelji samospevov. Davorin Jenko (1835–1914) je svojo ustvarjanje v tej zvrsti začel med študijem na Dunaju in ob vodenju večkulturnega Slovenskega pevskega zbora. V njegovem opusu 1, z naslovom *Slovenske pesmi za četverospjev, samospev in glasovir* (1861), so ob drugih skladbah izšli štiri samospevi, trije na slovensko besedilo (*Strunam, Slovenka, Dve utvi*) in eden na hrvaško (*Moja zvezda*). *Strunam* kaže Jenkovo nagnjenje k spevnemu oblikovanju vokalnega glasu, ki je bližje zgledom belkantistične opere kot sodobnega Lieda. *Slovenka* je preprosta, v duhu popularne ljudske glasbe zasnovana pesem, medtem ko skladba *Dve utvi* z nenavadno ritmiko in poudarjeno deklamativnostjo ne skriva vplivov iz glasbe drugih slovanskih kultur.

Leto pozneje (1862) je v drugi zbirki *Fr. Prešernove pesmi*, op. 3, zbral pet uglasbitev besedil Franceta Prešerna. Skladba *Strunam* je le ponatis istoimenske skladbe iz prejšnje zbirke. Tudi samospeva *Kam?* in *Mornar* ne skrivata avtorjevega navdušenja za operno glasbo, saj sta njuna široko razpeta melodika in dramatična, s tremoli in stalnimi ritmičnimi figurami izpolnjena spremljava precej daleč od pretanjenosti sodobnega pesemskega ustvarjanja. *K slovesu* pa je s svojo preprosto, simetrično členjeno in s stalnim ritmičnim motivom izpeljano melodiko bližje t. i. narodni pesmi in samospevom iz 40. let. Ostalo ustvarjalnost je Jenko namenil srbski glasbi in bil v slovenskem kulturnem okolju prisoten le s ponatisi starejših skladb.

Na Slovenskem sta samospeve ustvarjala dva češka priseljenca, ki sta s svojim ustvarjalnim, poustvarjalnim in pedagoškim delom postavljala temelje slovenske glasbene kulture in uveljavljala kakovostne in stilistične standarde razvitejših glasbenih kultur. Anton Nedvěd (1828–1896) je v javnost stopil s samospevom *Želje* (1872). Svoje ustvarjanje v obliki samospeva je ponovno predstavil javnosti šele dobrih dvanajst let pozneje s skladbo *Darilo* (1884), odločneje pa nekaj let

pred smrtjo z zbirko samospevov *Album 12 pesmi* (1893). Njegove skladbe za glas in klavir so odlično napisana glasbena dela, z brezhibnim glasbenim stavkom, kar je bil za tedanje slovenske razmere dokajšen dosežek. Za uglasbitev si je izbiral kakovostna besedila vidnih slovenskih pesnikov (Simon Jenko, Fran Levstik, Simon Gregorčič) in nekaj prevodov. V njegovih skladbah pa večinoma pogrešamo izvirnost ter bolj poglobljen odnos med besedilom in glasbo. Skladbe so druga drugi podobne, izrazne rešitve nekako stereotipne. Zato ne preseneča, da jih redko najdemo v sporedih slovenskih izvajalcev.

Drugi naturalizirani Čeh je bil Anton Foerster (1837–1926). Njegov opus skladb za glas in klavir je bil izjemno obsežen, vendar žal mnogo del ni doživelo natisa in so danes izgubljena. Že v obdobju bivanja na Češkem in v Senju na Hrvaškem se je precej posvečal komponiranju za glas in klavir. Danes so dostopne le skladbe iz zbirke *Čtvero písni pro jeden hlas s prvúvodem fortepiana* (1862), ki so bile s slovenskim besedilom ponatisnjene v zbirki *Pet samospevov* (1896). V njih se Foerster kaže kot mojster glasbene karakterizacije, saj je znal za različna vzdušja in vsebine najti izvirne glasbene ideje. Brezhibni glasbeni stavek zaznamuje tudi okusna raba kromatike. Več kot dve desetletji pozneje je v Pragi pod naslovom *Triglav* (1887, 1888) izdal dva zvezka priredb slovenskih ljudskih in ponarodelih pesmi za glas in klavir. Uporabil je številne znane melodije, deloma tudi iz *Slovenske gerlice*, ter jih opremil z boljšo in bogatejšo harmonizacijo in klavirsko spremljavo.

Foersterjev pozni opus obsega: dva samospeva, *Tretja solza*, op. 83 in *Naša zvezda*, op. 87, ki sta izšla kot priloga revije *Dom in svet* (1904, 1906), *Dva kupleta*, op. 113 (1909–1912) ter v zbirko *Samospevi s spremljevanjem klavirja* (1918) povezane skladbe *Morska zvezda*, op. 148 in ciklus treh samospevov *Križnice*, op. 149. Posebej za slednje je značilen povsem drugačen pristop h komponiranju besedila. Solistična linija je bolj deklamativna, glasba tesneje sledi obliki in izrazu besedila. Spremljava je polifonizirana in v harmonskem pogledu kromatično zaostrena.

V 60. letih so poskušali tudi nekateri skladatelji nemškega rodu premoščati kulturno vrzel, ki se je vedno močneje nakazovala med nemško in slovensko jezikovno skupnostjo na Slovenskem. Izrazit primer je Theodor Clemens Elze (1830–1895), ki je ob siceršnjem glasbenem delovanju uglasbil Prešernovo pesem *Pod oknom* v nemškem prevodu Luize Pesjakove. Delo se po kakovosti

zlahka meri z mnogimi deli v nemškem govornem prostoru, vendar žal ni bilo natisnjeno. Podobno velja za danes večinoma izgubljena dela drugih avtorjev, kot so Philipp Jakob Rechfeld, Maria pl. Vest, Ferdinand Karl Füchs in Alois Ipavec.

Ob delih avtorjev, ki so se zgledovali po vrhuncih evropske ustvarjalnosti za glas in klavir, pa so do 90. let nastala tudi dela poljudnejšega značaja. Ustvarjali so jih večinoma skladatelji z bogato invencijo in glasbenim instinktom, toda z malo kompozicijskega znanja. Njihova dela so večinoma sentimentalne popevke z všečno, večinoma stereotipno oblikovano melodijo in konvencionalno klavirsko spremljavo, katere harmonske možnosti so omejene na raven z začetka 19. stoletja. Take pesmi so ustvarjali Andrej Vavken (1838–1898), Feliks Stegnar (1842–1915), Anton Stöckl (1850–1902), Robert Burgarell (1849–1887), Gustav Ipavec (1831–1908), Anton Hajdrih (1842–1878) in Avgust Armin Leban (1847–1879). Najizrazitejši je bil Hrabroslav Volarič (1863–1895). Med njegovimi samospevi, zbranimi v posmrtno izdani zbirki *Skladbe I. Samospevi s klavirjem* (1900), je značilen *Oj, rožmarin*, ki je – zaradi svoje sorodnosti z v tem času že ponarodelo ustvarjalnostjo iz 40. let – hitro našel pot v ljudsko glasbo.

Od sredine 80. letih je pesemska ustvarjalnost slovenskih avtorjev v kakovostnem in stilističnem pogledu povsem dohitela razvoj v nemško govorečem kulturnem prostoru. To se jasno kaže tudi v opusu Frana Gerbiča (1840–1917). Podobno kot Davorin Jenko je precejšen del svoje poklicne poti preživel v tujini, kjer je prispeval tudi k drugim kulturam, vendar je vedno ohranjal stik z domačim okoljem. Že v prvi zbirki skladb z naslovom *Glasi slovenski*, op. 1 (1862) je objavil tudi tri samospeve. Odlikujejo jih primerne glasbene ideje, ki izražajo temeljno vzdušje ali idejo skladbe. V *Moji sabljici* je to ritmično poudarjena, marcialna motivika ter odločna, v velikih lokih in širokem ambitusu vodena melodika. *Vodniku* prinaša aluzijo na domačijsko glasbo 40. let in na narodno pesem tistega časa, utemeljeno na alpski melodiki. V *Svojemu čolniku* pa se Gerbič vrne k opernim zgledom in poslušalca zaziblje v ritmu barkarole. Leta 1887 je izdal drugo zbirko z naslovom *Milotinke*, op. 28. Medtem ko *Skupaj sva pri oknu stala* in *Sklepala si roke bele* ne izstopata iz siceršnje ustvarjalnosti tega časa, je izvirnejša *Želel bi, da bi bil ptica*, v kateri nas prepričajo slikovita spremljava, ki ponazarja let ptice, in domišljena stopnjevanja z izkoriščanjem tonskega obsega.

V zadnjih letih življenja se je Gerbič pridružil prizadevanjem kroga precej mlajših skladateljev, zbranih okrog revije *Novi akordi*. Njegova pozna dela za glas

in klavir, objavljena leta 1911, kažejo presenetljivo spremembo glasbenega sloga. Samospeve *Nihče ne ve ...*, op. 62, št. 1, *Mrtva pomlad*, op. 62, št. 2 in *Trubadurka*, op. 63, št. 2 odlikuje tesno zlitje glasbene oblike in besedila, premišljeno izkoriščanje sodobnih harmonskih možnosti in ekspresivno oblikovanje melodičnega toka. Podobne odlike najdemo tudi v *Kam?*, op. 54, št. 1 (1913) in zadnjem Gerbičevem samospevu *Pojdem na prejo*, op. 85 (1917), ki skoraj neopazno povezuje ljudski značaj skladbe s skoraj belkantističnim izkoriščanjem zvočnih možnosti solističnega glasu in njegovih registrov.

Podobno kot Davorin Jenko je večino svojih ustvarjalnih let drugim kulturam posvetil tudi Fran Serafin Vilhar (1852–1928). V mladosti je imel možnost dobro razviti svoje ustvarjalne sposobnosti in je bil, s svojo ne samo glasbeno ampak tudi literarno nadarjenostjo, predestiniran za ustvarjanje v obliki samospeva. Široka razgledanost na področju glasbe 19. stoletja mu je omogočila, da je prestopil ozke okvire, v katerih so ustvarjali mnogi drugi slovenski skladatelji. Zložil je sorazmerno majhno število skladb za glas in klavir, ki pa kakovostno in po izvirnosti glasbenih rešitev močno presegajo ostalo slovensko produkcijo tistega časa. Privlačila so ga predvsem besedila Franceta Prešerna in vsaj nekaj časa se je ukvarjal z načrtom, da uglasbi večino njegovih poezij.³ Že leta 1882 je v založbi *Glasbene matice* v Ljubljani izšel njegov samospev *Mornar*, op. 66. Leto pozneje je v prvem zvezku svojih *Skladb* (1884) izdal ob ponatisu *Mornarja*, op. 66 še skladbe *Nezakonska mati*, op. 124, *Kam*, op. 72, *Ukazi*, op. 36 in *O, zakaj si se mi vdala*, op. 118 (Josip Stritar). Drugi zvezek *Skladb* (1884) je prinesel še *Srcu* (Miroslav Vilhar) in *Na morju* (Josip Stritar), tretji (1889) pa *Oj vstani solnce moje* (Simon Gregorčič).

Vilharjevi samospevi jasno kažejo spremenjeno vlogo te glasbene zvrsti v zadnjih desetletjih 19. stoletja. Iz pesmice za glasbenega ljubitelja ali všečne popevke, ki je predvsem nosilec propagandnega sporočila, se je razvil v skladbo, namenjeno koncertni izvedbi. V primeru Viharjevih skladb ta razvoj ni prinesel zgostitve glasbene sporočilnosti in tesnejše zlitosti z besedilom, kakršno srečujemo v delih nekaterih nemških pesemskih skladateljev. V njih lahko prepoznamo močan vpliv sodobne nemške glasbenoscenske umetnosti. Vilhar vsebino pesmi slika z velikimi potezami, kot bi se loteval komponiranja dramskega prizora. To je dalo izjemne rezultate v uglasbitvah pesmi, ki s svojo vsebino in strukturo ponujajo dovolj osnove za tak pristop. Odličen primer je *Mornar*, op. 66. Skladatelj

je pripovedni tok uglasbil v vrsti motivično nevezanih glasbenih odsekov, ki sledijo psihološkemu razvoju pripovedovalca in v katerih skladno s stopnjevanjem čustvene napetosti svobodno prehaja med skoraj recitativnim in petim oblikovanjem solističnega glasu. Spremljava je zvočno izrazita in daleč presega okvire starejšega samospeva 19. stoletja. Njen namen je, da v komorno zvrst prinese zvočno gostoto in barvitost orkestralnega glasbenega stavka.

Zelo podobna izhodišča je imel tudi obsežen opus samospevov Rista Savina (1859–1948). Pred slovensko javnost je stopil leta 1899 z izdajo *Tri Aškerčeve balade*, op. 3. Skladbe označuje povsem drugačen odnos med besedilom in glasbo. Slednjo poskuša skladatelj povsem postaviti v službo izraza besedila. V melodiki prevlada deklamativnost, fraze so ritmično in motivično razdrobljene v ekspresivne odseke, ki slikajo ključne besede ali stavke. Oblika je prekomponirana in ustvarja ustrezen okvir večjim vsebinskim celotam besedila. Spremljava je harmonsko izrazitejša, obogatena z intenzivnejšo uporabo kromatike in svobodno uporabljenih četverzvokov. Njena zvočna masivnost in barvna raznolikost kaže, da je skladatelj želel posnemati barvitost simfoničnega orkestra.

V podobnem okviru se gibljejo tudi naslednja Savinova dela za glas in klavir, ki so kontinuirano nastajala v naslednjih letih in v katerih je še stopnjeval v prvenecu uporabljene rešitve. V reviji *Novi akordi* je objavil leta 1898 komponirane skladbe z naslovom *Predsmrtnica*, op. 10, št. 2⁴ in *Skala v Savinji*, op. 9.⁵ Kot samostojne izdaje so izšle *Zimska idila*, op. 7 (1900), *Dve pesmi za glas in klavir*, op. 18 (1901), ki prinaša dve pesmi na nemško besedilo (*Am Wege in Im Mai*), zbirka *Štiri pesmi za glas in klavir*, op. 5 (1903), ki je jezikovno mešana (*Kaj bi te vprašal, Eh' ich sah, Wald bei Nacht, Pozabil sem mnogokaj, dekle*). Višek zgodnjega opusa samospevov predstavlja *Pet pesmi Otona Župančiča*, op. 13 (komp. 1904).

K skladanju samospevov se je vrnil šele po več kot desetletnem premoru. V zbirki *Tri pesmi Otona Župančiča*, op. 20 (komp. 1918) ter skladbah *Čarne tvoje so oči*, op. 29, št. 1 (1921) in *Maškerada*, op. 31 (1928) si je prizadeval za stopnjevanje barvitosti harmonskega jezika in klavirskega stavka, za katerega je značilna izredna polifonizacija.

Čeprav dobro desetletje mlajši, je v istem času svoj opus ustvaril tudi Josip Ipavec (1873–1921). Vrhunec njegovega ustvarjanja predstavljajo samospevi na nemška besedila. Že v zgodnjem delu *Am Kreuzwege*, napisanem v višjih razredih gimnazije, se kažejo osnovne poteze njegovega zrelega ustvarjanja. Razvil

SLIKA 12.3 Josip Ipavec.
Fotografija Johann Martin Lenz.
(dlib).



jih je predvsem v samospelih, ki jih je ustvarjal za sošolca in prijatelja, pozneje znanega baritonista Ferryja Leona Luleka. Skladbe na Slovenskem niso imele veliko odmeva, jih pa je Lulek pogosto izvajal na svojih nastopih v velikih glasbenih središčih.

V generaciji, rojeni v 70. letih, je slovensko glasbeno javnost razgibala predvsem trojica skladateljev, ki so se povezali okrog revije *Novi akordi* in poskušali popeljati razvoj slovenske glasbe na novo pot, zaznamovano z »modernizmom« in glasbenim profesionalizmom. Med njimi je bil najstarejši Gojmir Krek (1875–1942), ki je bil tudi urednik revije. V njegovem ustvarjanju ima oblika samospelva posebno mesto, saj je ustvaril kar 87 skladb. V javnost je kot skladatelj stopil prav s samospelvom *Pod oknom*, op. 5, ki s pripovednemu toku prilagojeno oblikovno in motivično kompleksnostjo ter bogatim harmonskim jezikom zvočno domišljene spremljave ne deluje kot skladateljski prvenec.

Vse do leta 1918 je kontinuirano komponiral za glas in klavir. Svoja dela je objavjal v reviji *Novi akordi*, kjer je izšlo 21 skladb v dvanajstih letnikih. Med

njimi so skladbe, v katerih je poskušal predvsem razmikati omejitve slovenskega glasbenega okusa z drugačnimi kompozicijskimi prijemi (npr. *Misli*, op. 11, št. 2, *Tam zunaj je sneg*, op. 18, št. 1, *Predsmrtnica II*, op. 30, št. 2). V drugih pa je našel posrečeno srednjo pot, ki prepriča s tenkočutnim prilagajanjem glasbenega jezika vsebini in formi besedila (npr. *Šum vira in zefira*, op. 18, št. 4 ali *Iz vseh grobov ta večnost*, op. 17, št. 2).⁶ Skladateljskemu delu se je ponovno posvetil šele v 30. letih, vendar brez posebnega odmeva. Tega ni spremenila niti izdaja njegovih samospevov v tiskani obliki med letoma 1939 in 1944.⁷

Samospev je bil nekako na obrobju zanimanja sicer izjemno plodovitega Emila Adamiča (1877–1936). Med njegovimi mladostnimi skladbami je nekaj skladb za glas in klavir, ki so izšle v *Novih akordih*. *Zimska kmečka pesem*⁸ in *Pa ne pojdem prek poljan*⁹ sta v primerjavi z deli mentorja Gojmirja Kreka drobni, vendar prepričljivi deli obetavnega mladega skladatelja, ki se bolj kot na stilistične zapovedi in tehnično znanje opira na svoj glasbeni instinkt. Njegova nekaj let mlajša skladba, *Pri zibelih*,¹⁰ podobno pa tudi *Kot iz tihe zabljene kapele*,¹¹ kažeta velik napredek v oblikovanju glasbenega stavka. Posebnost Adamičevega komponiranja je prepričljiva sposobnost povezovati motivično gradivo različnih glasbenih toposov (ljudski značaj, religiozni značaj ipd.) s kompleksnostmi sodobne umetniške glasbe. S pesmimi *Na lipici zeleni*, *Pri studentu* in *Planinec*¹² (1910) se je za trenutek odmaknil od »modernističnega« programa ter se navezal na starejšo slovensko pesemsko ustvarjalnost in ustvaril tri, za izvajalce in poslušalce laže dostopna dela.

Adamičev opus samospevov se na nek način zaključuje z viškom, ciklusom *Nočne poti* (1921). V njem se odraža izkušnja ruskega ujetništva, ki ga je preživel med prvo svetovno vojno in neposredno po njej (1915–1920). Pet skladb, povezanih v ciklus, prinaša doživljajske prebliske, povezane s tematiko noči. *Noč je tožna, kakor moji sni* je kratka, ekspresivna miniatūra, v kateri pretrgan glasbeni tok glasu ali spremljave in široka paleta kromatizirane harmonije zvesto sledita psihološki dinamiki besedila. Podobna je *Noč*, v kateri pa se skladateljevo zanimanje osredotoča na skoraj impresionistično slikanje barvitosti uporabljenih prispodob. *Ave Maria* je nasprotje prejšnjih. Zadržana, skoraj monotona motorika spremljave deluje kot simbol recitiranja molitve, glas se le na bolj ekspresivnih mestih oddaljuje od umirjenega, deklamativnega toka. Na tem ozadju pa v srednjem delu zaostrena, kromatizirana harmonija slika dvom in stisko. Zadnji

dve pesmi *Pesem nočnega čuvaja* in *Nocoj je pa svetla noč* sta komponirani na ljudska besedila. Prva je zanimiva žanrska slika, v kateri je moralna disharmonija grešnika ponazorjena s harmonskimi in metričnimi poudarki. V drugi pa najdemo spretno izrisan kontrast med skoraj impresionistično sliko mesečine in nočnega miru ter odločno živahnostjo vasovalca.

Svoj kakovostni vrh je slovenski samospjev dosegel z deli Antona Lajovca (1878–1960). Prve skladbe v tej zvrsti je zložil že v času študija na Dunaju (1897–1907). V njih ne najdemo negotovosti in iskanja. Že v najstarejšem samospjevu *Poljub* (ok. 1898) nas z zanesljivo roko popelje v temni svet fin-de-sièclovskega čustvovanja, nato pa očara z bleščečo svetlobo poljuba v srednjem delu skladbe. Ustvarjalnost prvih let novega stoletja je zbral v svojem opusu 1, v katerem sta tudi samospeva *Serenada* (1900) in *Nočne poti* (1901). Lajovic je pesniške predloge preliel v skladbe, v katerih glasbena oblika tesno sledi oblikovnim in vsebinskim poudarkom v besedilu, vendar hkrati nikoli ne žrtvuje svoje avtonomnosti. Skozi skladbe se boči jasno izrisan dramaturški lok, z ekspresivnim viškom v drugem delu skladbe. Stopnjevanja, ki jih pevski glas ustvarja s širjenjem tonskega obsega in napetostjo intervalskih skokov, podčrtujejo zaostren harmonski jezik ter skoraj simfonično širjenje in zgoščevanje zvoka klavirske spremljave. Ob tem pa Lajovic ne pozabi na poudarjanje ključnih besed s harmonskimi presenečenji, motivičnimi sorodnostmi ali pravimi tonskimi slikanji.

Naslednji niz skladb je Lajovic zbral v *Šest pesmi*, op. 5. Nastale so v približno istem obdobju kot prejšnje (do 1904). Nekaj jih je v zasnovi povsem sorodnih tistim iz opusa 1. Med njimi je tudi *Mesec v izbi*, ki je morda najbolj navdihnjen Lajovčev samospjev in se lahko kosa z najboljšimi deli svetovne literature. Odlikuje ga izjemno zlitje oblike in izraza. Mirno v visoki register klavirja umeščeno osminsko utripanje je hkrati tonski simbol nežnih žarkov mesečine in glasbeni element, ki trdno povezuje glasbeno obliko. Na tem ozadju nam skladatelj naslika trpek opomin o kontrastu med spokojno lepoto narave in trpko razdejanostjo človekovega, po nedosežnem hrepenečega duha. *Norčeva jesenska pesem* pa se zdi slovo od minevajočega sveta; polna je ironičnega posmeha lastnim, nekdanj tako pomembnim željam in stremljenjem. Tudi tu se Lajovic loteva tonskih slikanj, ki pa se ne ustavljajo le pri samoumevnostih (npr. kraguljčki), ampak s poliritmičnimi odseki, ki slikajo odmik subjekta od sveta, sežejo globlje v strukturo glasbenega stavka.

Drugo skupino skladb tega opusa sestavljajo skladbe na prevode besedil ruskega pesnika Alekseja V. Koljцова. V njih je skladatelj sledil značaju besedila, ki se spogleduje z značilnostmi ljudskega slovstva. Glasbeni izraz je zato nekoliko bolj umirjen, morda celo teži k nekakšni objektivnosti. Ambitus pevskega glasu je ožji, diastematika bolj umirjena. Enako velja za glasbeno spremljavo, ki pogosto temelji na ostinatnih ritmičnih figurah.

Med tema pristopoma se gibljejo tudi ostali samospevi tega obdobja (*Tri pesmi*, op. 7 (1905) in skladbe iz revije *Novi akordi*). Lep primer je *Begunka pri zibelih*, odziv na pretrese 1. svetovne vojne, ki je – po več kot stoletju miru – z vso silo segla tudi na slovensko ozemlje. Župančičevo občuteno besedilo, ki se navdihuje pri ljudskem religioznem pesništvu, je Lajovic prelinil v skladbo, ki premošča nasprotja v skladbah prejšnjega obdobja. Trden oblikovni okvir ji daje uporaba ostinatnega motiva v spremljavi, ki prepaja vse dele skladbe. Znotraj njega skladatelj tesno sledi tonu besedila, od skoraj baladno pripovedne objektivnosti do izrazite, skoraj v smislu ljudskega baroka pretirane čustvenosti.

S *Pesmimi samote*, ki so izšle leta 1920, se je Lajovic vrnil k izhodiščem. Skladbe so izredno sorodne zgodnjim samospevom iz dunajskega obdobja. Na ozadju trdnih oblik, ki jih skladatelj gradi z motivičnimi reminiscencami ali variiranimi ponovitvami, se odvija tesen preplet glasbe in poezije. Prva se na pobude slednje odziva z razkošno raznolikostjo glasbenih prvin, od modulacijskih premikov, bogatega harmonskega jezika, polnega barvitih sozvočij in nenavadnih harmonskih zvez, do pretanjenega oblikovanja melodije pevskega glasu, ki niha med zadržano deklamativnostjo in do skrajnosti stopnjevanim, skoraj dramskim izrazom.

Med skladatelji, ki so objavljali v reviji *Novi akordi*, po izvornosti in kakovosti samospenov izstopa tudi Josip Pavčič (1870–1949). Leta 1910 se je prvič predstavil slovenski javnosti kot skladatelj samospenov s pesmima *Pastirica* in *Pred durmi*.¹³ V obeh ni sledov začetniškega iskanja. Še več, ustvaril je dela, ki sodijo v sam vrh slovenske ustvarjalnosti za glas in klavir ter prav nič ne zaostajajo za vrhunskimi deli svetovnega repertoarja. Pred poslušalcem se zvrstijo kontrastna vzdušja, izrisana z bogato zvočno in harmonsko paleto. V *Pastirici* je našel skladatelj čudovit glasbeni izraz tako za nežne impresije naravnega sveta kot čustveno silovitost prešerne ljubezni. Ob tem pa zmore v povsem sodobnem glasbenem stavku mojstrsko obdržati kolorit ljudske glasbe, ki glasbeno označuje podeželsko okolje. V teh

okvirih so tudi ostale njegove skladbe, ki so v naslednjih letih izhajale v reviji *Novi akordi* (*Pesem, Padale so cvetne sanje*), ali v drugih edicijah, kot so *Štirje samospevi* (1917; *Uspavanka II, Mehurčki, Ciciban-Cicifuj*) in *Deset samospevov* (1921).

Revija *Novi akordi* je prinašala tudi dela nekaterih skladateljev, ki so iz različnih razlogov ostajali na obrobju slovenskega »modernizma«. Viktorja Parmo (1858–1924) in p. Hugolina Sattnerja (1851–1934) je od ostalih ločila generacijska razlika. Parma je v *Novih akordih* objavil le dva samospeva (*Projekt, Poslednja noč*), ki ju odlikuje za skladatelja značilna, lahkotna melodika, ter zbirko napitnic *Zdravice* (1903). Tako kot Sattnerjevi samospevi, ki so skoraj brez izjeme nastali po letu 1900, ostajajo v okvirih romantične ustvarjalnosti (*Zaostali ptič, Naša zvezda, Ribička, Peča, Deklica in ptič, Legendica*). Podobno velja za nekoliko mlajšega Oskarja Deva (1868–1932).

K repertoarju glasbe na slovenska besedila so prispevali tudi skladatelji češkega rodu, ki so daljši ali krajši čas delovali na Slovenskem. Emerik Beran (1868–1940) je zložil enajst samospevov, ki pa so večinoma ostali v rokopisu.¹⁴ Karel Hoffmeister (1868–1952) je izdal dve manjši zbirki samospevov, *Pesmi za visoki glas s spremljevanjem klavirja* (1893) in *O mraku* (1896). Josef Procháska (1874–1956) je dela objavljial večinoma v *Glasbeni zori* (1899–1900) in *Novih akordih* (1902–1906). Izjemno mesto pripada Josefu Michlu (1879–1959), ki je s samospevi *Človeka nika*r (1909) in *Štirimi Prešernovimi pesmimi* (1921) pomembno prispeval k sodobni slovenski pesemski ustvarjalnosti. Prav slednje sodijo med najboljše uglasbitve Prešernovih besedil.

Sodelavce *Novih akordov*, ki so komponirali samospeve, zaokrožujeta dva predstavnika mlade generacije. Janko Ravnik (1891–1982) je bil že po predstavitvi svojih skladateljskih prvencev v letih 1910 in 1911 v strokovni javnosti sprejet kot eden najboljših skladateljev mlade generacije. Ta sloves so utemeljile tudi njegovi pesmi za glas in klavir, denimo *Vasovalec?* (1910) in *Pozdrav iz daljave* (1912).¹⁵ Zanje je značilno mojstrsko obvladovanje glasbene oblike, izrazita, povsem enakovredna vloga klavirskega parta in bogat harmonski jezik. V desetletjih po 1. svetovni vojni je Ravnik svoj glasbeni jezik postopno razvijal pod vplivom različnih smeri v novi glasbi 20. stoletja. K *Novim akordom* je obrobno prispeval¹⁶ tudi Vasilij Mirk (1884–1962), čigar samospevi pa so izšli v zbirki *Deset pesmi za glas in klavir* šele leta 1930 in so del slovenske glasbe obdobja med obema svetovnima vojnama.

V »dolgi« drugi polovici 19. stoletja je bil razvoj samospeva verodostojen odraz spreminjanja kulture v slovensko govorečem delu Avstrije. V najboljših delih z začetka 20. stoletja je iz pokrajinske domačijskosti skladbic v *Slovenski gerlici* zrasel v odsev samozavestne nacionalne kulture. Iz »naredi sam« izdelka ljubiteljskih narodnih vizionarjev v umetniško stvaritev, ki se v svojih vrhuncih lahko meri z dosežki večjih in starejših kultur. In končno se je iz funkcionalno obremenjene ali poplittvene razvedrilne glasbe povzdignil v umetnino, v kateri lahko vedno znova odkrivamo pretanjeno zlivanje glasbenega jezika s poetsko stvaritvijo.

OPOMBE

- 1 Edo Škulj, *Gregor Rihar (1796–1363): ob 140-letnici njegove smrti* (Ljubljana: Družina, 2003), 71–76.
- 2 Manica Špendal, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva* (Maribor: Založba Obzorja, 1981), 13.
- 3 Dragotin Cvetko, »F. S. Vilharjevi stiki s Slovenci,« *Naša sodobnost* 2 (1954): 902.
- 4 *Novi akordi* 2, št. 4 (1902): 63–64.
- 5 *Novi akordi* 2, št. 2 (1902): 23–28.
- 6 Špendal, *Razvoj in značilnosti*, 92.
- 7 Gojmir Krek, *Samospevi s spremljevanjem klavirja*, zv. 1–10 (Ljubljana, 1939–1941).
- 8 *Novi akordi* 3, št. 1 (1903): 16.
- 9 *Novi akordi* 3, št. 2 (1903): 20–21.
- 10 *Novi akordi* 7, št. 1 (1907): 4–6.
- 11 *Novi akordi* 10, št. 6 (1911): 69–70.
- 12 *Osem samospevov* (Ljubljana: Glasbena matica, 1910), 6–12.
- 13 *Osem samospevov*, 13–20.
- 14 Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan* (Maribor: Litera, 2008), 112–114.
- 15 Janko Ravnik, »Vasovalec?,« *Novi akordi* 11, št. 5 (1912): 55–56; Janko Ravnik, »Pozdrav iz daljave,« *Novi akordi* 12, št. 4 (1913): 35.
- 16 Vasilij Mirk, »Kateri kreub,« *Novi akordi* 9, št. 3 (1910): 29–31; Vasilij Mirk, »Pravijo ljudje ...,« *Novi akordi* 13, št. 4 (1914): 29–31; Vasilij Mirk, »Otožno-temno ...,« *Novi akordi* 11, št. 3 (1912): 30.