

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA MUZIKOLOGIJO

Urška Trček

Samotno pirovanje

in

Der Trunkene im Frühling;

podobnosti in razlike v kompozicijskih tehnikah

Lucijana Marije Škerjanca ter Gustava Mahlerja

Diplomsko delo

Mentor: doc. dr. Aleš Nagode

Muzikologija

LJUBLJANA, 2012



*Zahvaljujem se mentorju doc. dr. Alešu Nagodetu za strokovne nasvete,  
bližnjim za potrpežljivost in spodbudo  
ter staršema, ki sta mi omogočila študij ter me ves čas podpirala.*



### **Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni.

Ljubljana, 2012

Urška Trček



## **Izvleček**

Gustav Mahler in Lucijan Marija Škerjanc sta bila skladatelja, ki sta v dvajsetem stoletju sledila novostim in premikom dobe. Tako kot je Mahlerjev slog vplival na številne evropske skladatelje, so Škerjančevim glasbenim idejam sledili mnogi na slovenskih tleh. Podobnosti in razlike v njihovih kompozicijskih tehnikah so vidne v primerjavi njihovih del: pesmi *Der Trunkene im Frühling* iz ciklusa *Pesem o zemlji* ter samospeva *Samotno pirovanje*, ki sta uglasbljeni na enako izvirno besedilo kitajskega pesnika Li-Tai-Po-ja.

***Ključne besede:*** *Gustav Mahler, Lucijan Marija Škerjanc, Li-Tai-Po, kitajska lirika, samospev, Samotno pirovanje, Pesem o zemlji, Der Trunkene in Frühling.*

## **Abstract**

Gustav Mahler and Lucijan Marija Škerjanc were composers, who followed the changes and development of the 20<sup>th</sup> century. Just like Mahler's musical style influenced composers all around Europe, Škerjanc's musical ideas were followed by many on Slovenian ground. Similarities and differences of their composing techniques are seen by comparing their works: the songs *Der Trunkene im Frühling* from the cycle *The Song of the Earth* and *Samotno pirovanje*, both based on the same original lyrics of Chinese poet Li-Tai-Po.

***Key words:*** *Gustav Mahler, Lucijan Marija Škerjanc, Li-Tai-Po, Chinese lyrics, lied, Samotno pirovanje, The Song of the Earth, Der Trunkene im Frühling.*





## 1. Kazalo

Izveček .....	7
Abstract .....	7
1. Kazalo .....	9
2. Uvod.....	11
3. Obravnava .....	13
3.1 Premiki in razvojne spremembe na prehodu iz 19. v 20. stoletje .....	13
3.1.1 V evropskem prostoru .....	13
3.1.2 Na slovenskih tleh .....	15
3.2 Razvoj samospeva.....	18
3.2.1 V evropskem prostoru .....	18
3.2.2 Samospev na slovenskem.....	21
3.3 Značilnosti Kitajske lirike in pesnik Li-Tai-Po.....	24
3.4 Biografski podatki skladateljev .....	26
3.4.1 Gustav Mahler .....	26
3.4.2 Lucijan Marija Škerjanc .....	31
3.5 Značilnosti skladateljevega opusa.....	33
3.5.1 Škerjančevi samospevi .....	33
3.5.2 Mahlerjeva Pesem o zemlji (Das Lied von der Erde) .....	35
3.6 Analiza del .....	38
3.6.1 Samospev Lucijana Marije Škerjanca: Samotno pirovanje .....	38
3.6.2 Gustav Mahler: "Der Trunkene im Frühling" .....	42
4. Sklep.....	47
5. Summary .....	51
6. Viri in literatura.....	52



## 2. Uvod

"[...] umetnost - je dragocena, vredna, a tudi nujna kakor sta nujna zrak in sonce.  
Saj je nemara jasno: če hočemo živeti, moramo – peti."<sup>1</sup>

Péta pesem ima bogato zgodovino. Z njo so si ljudje krajšali čas, pripovedovali zgodbe, izkazovali čustva, izmenjali mnenja in razmišljanja ter širili domišljijski svet. Prve pesmi so bile preproste ljudske pesmi z različno, lahko vojaško, ljubezensko ali otroško vsebino, ki so kmalu postale tudi del obrtniškega ustvarjanja glasbe. Skozi stoletja so se oblike pesmi in njihove uglasbitve spreminjale. Dobile so bogatejšo spremljavo, skladatelji so jih združevali v cikle ter s tem obogatili kompozicijski opus. Umetna pesem je svoj vrh doživela v 19. stoletju.

Marija Bergamo je v referatu na slovenskih glasbenih dnevih samospev opisala kot zvrst, ki nastane iz dveh avtonomnih modalitet umetnosti, iz pesmi (najpogosteje lirske) in glasbe. Nastane nekaj tretjega, kar naj ne bi bilo ne skupek ne sinteza obeh, temveč nova, samostojna modaliteta umetniškega.<sup>2</sup>

"Pričakuje se, da zmore glasba izpovedati misli, ki jih beseda ne bi znala do kraja in najprepričljiveje predočiti [...]"<sup>3</sup>, so besede Lucijana Marije Škerjanca, skladatelja, ki je svojimi zgodnjimi samospievi obrnil razvoj slovenske glasbe v novo smer. V času Škerjančevega ustvarjanja je bil samospev vodilna glasbena oblika na Slovenskem. Z njegovo pomočjo je domača ustvarjalnost prestopila svoje meje in se močno približala evropskem prostoru.

Gustav Mahler danes predstavlja vez med avstrijsko-nemško tradicijo 19. stoletja in modernizmom 20. stoletja. Skladatelji delujoči v avstrijsko-nemškem prostoru so se ob prehodu stoletja bali, da bo z vdorom modernizma in s svobodo zvoka ogrožena nemška kultura. Tako je na začetku stoletja ostala močna tradicija simfonije in kontrapunkta.

- 
- <sup>1</sup> Pavček, Tone. "Uvodna beseda." *Glasba in poezija*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, marec-april 1990. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990.15.
  - <sup>2</sup> Bergamo, Marija. "Življenje zmožni zgodnji samospievi Lucijana Marije Škerjanca." *Glasba in poezija*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, marec-april 1990. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990. 195.
  - <sup>3</sup> Kuret, Primož. "Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 34.

Mahler, kot največji simfonik ob prelomu stoletij s svojimi deli nakazuje novosti v nemški glasbi, predvsem v močni ekspresivnosti glasbenega jezika, kar večina strokovnjakov danes pripisuje Mahlerjevi občutljivi, a močni osebnosti.<sup>4</sup>

V svojem diplomskem delu bom predstavila zgodnji samospev Lucijana Marije Škerjanca ter peto pesem cikla *Pesem o zemlji* Gustava Mahlerja.

Škerjančev samospev *Samotno pirovanje* je nastal leta 1922, na besedilo kitajskega pesnika Li-Tai-Po-ja. Dobro desetletje prej je Gustav Mahler končal delo *Pesem o zemlji*, cikel šestih pesmi za glas in simfonični orkester. Peta pesem, *Der trunkene im Frühling*, je tako kot Škerjančev samospev nastala na besedilo največjega kitajskega pesnika. Nemški prepesnitvi sta različni, prav tako angleški ter slovenski prevod.

Pri proučevanju del sem se osredotočila na vsebino, ki nedvomno nakazuje dejstvo, da gre kljub različnim prepesnitvam za enak izvornik. Primerjava kompozicij je temeljila na iskanju razlik in podobnosti v kompozicijskem stavku skladateljev.

---

• <sup>4</sup> Honolka, Kurt. *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.

### **3. Obravnava**

#### **3.1 Premiki in razvojne spremembe na prehodu iz 19. v 20. stoletje**

##### **3.1.1 V evropskem prostoru**

20. stoletje je v zgodovinskem pogledu prineslo korenite spremembe na socialnem, tehnološkem in kulturnem področju. Z izpopolnjenimi in hitrejšimi prometnimi sredstvi se je spremenil življenjski slog, Planck s "kvantno teorijo" in Albert Einstein z "teorijo relativnosti" sta ustvarila nov pogled na fiziko, Darwin je objavil evolucijsko teorijo, na področju psihologije pa je svojo, še danes zelo vplivno teorijo, predstavil Sigmund Freud. Reprodukcijska sredstva, kot so televizija, radio in gramofonske plošče so omogočile nove tehnološke razsežnosti, ki so imele bistvene vplive tudi v umetnosti. Koncerti, operne predstave, razstave in ostali kulturni dogodki so postali množiči bolj dostopni ter trajno dokumentirani.

Tradicionalni svet kot ga je umetnost poznala do preloma iz 19. v 20. stoletje se je razblinjal. Med letoma 1883 in 1914 se je izoblikoval modernizem, obdobje, ki je zaznamovalo umetnost 20. stoletja. Umetniki so bili prepričani, da mora umetnost predstavljati značaj dobe, kar je pomenilo eksperimentiranje na vseh umetniških ravneh. V slikarstvu in kiparstvu je postopoma prevladala brezpredmetnost, v glasbi pa upor proti tonalnosti. Spremenjeno mišljenje sodobnega umetnika je porušilo vsa dosedanja glasbena merila. Skladatelji se niso več opirali na Riemannov harmonski nauk iz 19. stoletja, temveč so namesto kadenc in harmonsko-funkcijskih povezav za svoje komponiranje raje uporabljali atonalnost, impresionistično zvočno slikanje, politonalnost ter kasneje aleatoriko in serializem. Skladatelji so v kompozicijah iskali novosti v smislu tonalnosti, forme in orkestracije, ki so predstavljale odsev sodobnega stanja v tehnologiji, znanosti in industriji. Razširjali so kompozicijske forme, izpopolnili in spremenil koncept ritmičnih vzorcev ter izkoristili novosti v razvoju novih instrumentalnih razsežnosti. Razvojne in skladateljske ideje so iskali tudi v sočasni literaturi, poeziji, dramatiki in likovni umetnosti.

Modernizem je predstavljal konstantno iskanje novega. Zahteval je zrušitev vseh dogovorov, mej, zahtev in pričakovanj, prinesel je tudi drugačen pogled na razumevanje umetnosti preteklih dob. Skladatelji niso zavračali novih kompozicijskih eksperimentov,

v veljavo je prišlo Adlerjevo mišljenje, da sodobnih skladateljev ne smemo primerjati s preteklimi.

Posledično je bilo 20. stoletje je bilo stilno zelo neenotno in raznoliko. Razvil se je tako imenovani stilni pluralizem. Tako so vzporedno živeli različni slogi, kot so impresionizem, ekspresionizem, futurizem, neoklasicizem, minimalizem in drugi, vsem pa je skupno oddaljevanje od principov terčne funkcionalne tonalne harmonije.

Neenotonost znotraj obdobja modernizma je privedla do filozofskih vprašanj, kaj glasba sploh je, oziroma kaj naj bi bila. Vsebina glasbe se je namreč razširjala. V glasbeni svet so, predvsem po prvi svetovni vojni, vstopale nove kompozicijske tehnike, serializem, aleatorika, priljubljena je postala elektronska glasba, hrup pa del glasbenega gradiva. Nič ni bilo nedotakljivo, vse so lahko postavili na novo od melodike, ritmike do dinamike, simbol nove glasbe je postal zvok sam.

Glasba je bila torej resnična, ni bila več samo lepa in popolna. Nastala so nova estetska merila, ki jim tedanja družba ni bila povsem naklonjena. Tako s strani poslušalcev kot tudi s strani profesionalnih glasbenih piscev in kritikov so prihajale obtožbe, da so skladatelji s svojim delom glasbo uničili, kršili merila umetnosti in estetike in s tem užalili poslušalstvo. Tako so se morali modernisti, skladatelji in izvajalci, oblikovati v kulturne skupine, ki so v ožjem, največkrat povsem privatnem krogu, širile novo nastajajoči duh 20. stoletja.

Poleg slogovne raznolikosti je obdobje modernizma zaznamoval tudi razcvet eksotizma in orientalizma. Tehnološki napredek je omogočil pogostejša in hitrejša potovanja v tuje, predvsem neevropske dežele, omogočen je bil tudi zvočni zapis in s tem trajna dokumentacija vseh nastalih odkritij in spoznanj, kar je pripomoglo k učinkovitejši obdelavi in prenosu dobljenih rezultatov. Skladatelji so povzemali moduse, harmonije, instrumente in izvajalske tehnike ter jih vključevali v svoja novo nastajajoča dela.<sup>5</sup>

---

• <sup>5</sup> Michels, Ulrich. *Glasbeni atlas*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2002.  
Honolka, Kurt. *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.

### 3.1.2 Na slovenskih tleh

Tako kot v ostalih evropskih deželah, so se tudi na slovenskih tleh kulturne razmere na prelomu stoletij začele spreminjati. Pričela so se prizadevanja za lastno univerzo v Ljubljani, izdali so prvo zgodovino slovenske književnosti, slovensko-nemški slovar ter obširnejšo zbirko slovenskih ljudskih pesmi. Skokovit razvoj so Slovenci ob koncu 19. stoletja doživeli na arhitekturnem področju, in sicer s predstavniki secesije Maksom Fabianijem, Ivanom Jagrom in Jožetom Plečnikom. Dramsko gledališče je uprizarjalo sodobna dela evropske dramatike, na literarnem področju je k razvoju bistveno pripomogla četverica, Ivan Cankar, Josip Murn, Dragotin Kette in Oton Župančič, znana tudi kot slovenska moderna. Med pomembnejše slovenske umetnike tistega časa uvrščamo likovne impresioniste, Riharda Jakopiča, Ivana Groharja, Matija Jamo in Mateja Sternena.

Pozitivne spremembe so ob koncu 19. stoletja nastale tudi na glasbeno-umetniškem področju. Stilna smer se je iz zgodnje romantične faze razvila v visoko in pozno, naraščalo je število ustvarjalcev in poustvarjalcev, ustanavljale so se nove glasbene institucije.

Predvsem s pomočjo Glasbene matice se je na vokalnem in instrumentalnem področju povečala tako glasbena produkcija kot reprodukcija. V svoj program so vključevali skladbe velikih evropskih mojstrov, posebno pozornost so namenili tudi slovanski in slovenski ustvarjalnosti. Kljub temu, da ji sprva ni uspelo osnovati svojega orkestra, je bil leta 1908 ustanovljen orkester *Slovenske filharmonije*, ki je predstavljal pomemben prelom v razvoju domače simfonične reprodukcije. Le-ta je namreč hitro dohitela na slovenskih tleh močno uveljavljeno nemško poustvarjalnost. Na žalost dve tako različno osnovani instituciji kot sta bili Glasbena matica in Slovenska filharmonija, nista uspeli uskladiti svojih delovnih nazorov in tako je bila leta 1913 Slovenska filharmonija razpuščena, Glasbena matica pa je še naprej širila svoja glasbena prizadevanja in uspevala predvsem na vokalnem področju.

Med letoma 1892 in 1913 je Deželno gledališče opravilo obsežno, uspešno in koristno delo, tako v okviru programske zasnove kot tudi izvajalske kvalitete. V svoj repertoar je vključevalo za ves evropski prostor značilna dela, hkrati pa upoštevala želje in potrebe

slovenskega prostora in v svoja uprizorjanja vključevala dela slovenskih skladateljev ter s tem pozitivno vplivala na rast operne ustvarjalnosti na Slovenskem.

Pomembne novosti je v začetku novega stoletja načrtala slovenska glasbena publicistika. Z novo ustanovljeno revijo *Novi akordi* leta 1901, so idejno in strokovno presegli dotedanjo slovensko raven. Do ustanovitve Novih akordov sta na Slovenskem obstajali le dve glasbeni reviji, in sicer *Cerkveni glasbenik* in *Glasbena zora*, ki sta objavljali le informativne novice in nista zavzemali izčrpnih strokovnih poročil o skladateljskem delu. Z *Novimi akordi* so želeli avtorji, med drugimi Lajovic, Adamič in Ravnik, z urednikom Gojmirjem Krekom na čelu, dvigniti ustvarjalni nivo in ga približati zahodnoevropskim standardom. Po njihovem mnenju je slovenski prostor, v razvojnem smislu, močno zaostajal za evropskim. Nakazali so nujnost po novi skladateljski praksi, velik poudarek pa so namenili tudi konstruktivni in strokovni glasbeni kritiki, s katero so spodbujali in pomagali skladateljem na novi glasbeni poti. S svojim ustvarjanjem so temeljito spremenili stilno smer in nakazali konkreten nadaljni razvoj slovenske glasbe.

Omenjene novosti so povzročile, da se je z leti povečevalo število profesionalnih glasbenikov in skladateljev, ki so širili področja ustvarjanja in dvigali umetniški nivo. Zgledovali so se po delih tujih avtorjev, pri tem pa niso zanemarili individualnosti slovenskega umetniškega prostora in njegovih značilnosti. Z naraščanjem števila domačih, poklicnih glasbenih ustvarjalcev je skoraj usahnila potreba po imigraciji tujih, z novimi delovnimi mesti in priložnostmi je bilo našim glasbenikom omogočeno, da so lahko na domačih tleh širili svoje znanje in ideje.

Po prvi svetovni vojni se je z razvojno ugodnejšimi razmerami začela slovenska glasbena dejavnost izpopolnjevati. S pomočjo domačih aktivnih in uspešnih glasbenikov se je manjšala vplivnost nemških umetnikov, po zaporednih neuspešnih sezonah in posledično razpustitvi opernega gledališča, je ponovno zaživela tudi slovenska Opera.

Glasbena matica je leta 1919 ustanovila glasbeni konservatorij, ki je bistveno pripomogel k vzgoji bodočih slovenskih umetnikov. Društvo ni bilo najbolj primerna organizacijska oblika za vzdrževanje takšne izobraževalne ustanove in tako je konservatorij Glasbene matice leta 1926 postal državni konservatorij, leta 1939 pa se je



izoblikoval v glasbeno akademijo, torej v visokošolski zavod, z oddelkom za kompozicijo, petje in instrument.

Razvojno so svoje ideje in novosti vodilni skladatelji izražali v reviji *Nova muzika*, ki je izhajala od leta 1928 dalje. Po propadlih Novih Akordih leta 1914 so nekateri skladatelji želeli obnoviti revijo, ki je močno zaznamovala razvoj slovenske glasbe na začetku stoletja, vendar so bila nesoglasja z nekdanjim urednikom Krekom prehuda, da bi se želje lahko uresničile. Ustanovili so revijo *Nova muzika* s tendenco, da se slovenska glasba vzporedi z novimi, v Evropi že močno zasidranimi stili in se opre na ustvarjanje takrat vodilnih novo-idejnih umetnikov, kot so bili Schönberg, Hindemith, Busoni in Stravinski.

Po prelomu stoletja je, kljub nakazanim spremembam, slovenske skladatelje usmerjala pozna romantika, ki jo je čedalje bolj izpodrival neoromantizem s prvimi impresionizma. Po prvi svetovni vojni je bila glasbena ustvarjalost stilno pestra. Skladatelji so bili razvpeti med tradicijo in novim, ki je vstopalo v njihov umetniški svet. Večina skladateljev je s svojim kompozicijskim jezikom ostala znotraj romantizma, bodisi v visoki, pozni ali novi fazi, pri nekaterih se je že razvijala težnja po evropeizaciji, torej po sprejetju vseh tedaj veljavnih zahodnoevropskih smeri. Tako lahko med naprednejše slovenske skladatelje na začetku 20. stoletja uvrstimo Gojmirja Kreka, Antona Lajovica, Emila Adamiča in Stanka Premrla. Skladatelji, ki so se po prvi svetovni vojni nagibali k novim oblikam, impresionizmu in ekspresionizmu, so Lucijan Marija Škerjanc, Marij Kogoj, Matija Bravničar, Vilko Ukmar, Slavko Osterc in drugi, ki so že začrtali pot slovenski moderni.<sup>6</sup>

---

• <sup>6</sup> Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v Evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica Ljubljana, 1991.  
Vidic, Marko, (ur.). *Ilustrirana zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.

## 3.2 Razvoj samospeva

### 3.2.1 V evropskem prostoru

Razvoj glasbene oblike, danes znane kot samospev, verjetno sega v 13. oziroma 14. stoletje, torej v čas francoskih "trubadurjev" in nemških "minnesängerjev", ki so prepevali enoglasne, kitične pesmi, večinoma z ljubezensko vsebino.

15. stoletje je, po zgledu franko-flamskih skladateljev, prineslo nov način komponiranja. Vsebina besedila je postala tista, ki je narekovala potek melodije in kompozicijske postopke. Skladatelji t.i. "musice reservate" so postali "retorični interpreti", ki so skozi glasbo izražali zaporedje misli, idej in podob. Glasbena vsebina je potekala hkrati z vsebino besedila, ji zvesto sledila in se z njo razvijala.

V 15. stoletju je v evropskih deželah prevladovala franko-flamska polifonija, znotraj nje so se razvile posamezne nacionalne smeri. V Španiji sta postali značilni glasbeni obliki villancico ter romanca, v Franciji je prevladovala pariška šansona, v Angliji dvorna pesem, v Italiji frottola ter v Nemčiji nemška pesem. Bile so preproste pesmi s tendenco po homofoniji, s ténorjem kot vodilnim glasom.

V Nemčiji se pojavijo prve polifone kompozicije, pesmi, z vidnimi vplivi del nemških minnesängerjev ter kompozicijsko prakso italijanske Ars nove. Prvo ohranjeno nemško pesem naj bi napisal menih iz Salzburga, in sicer okoli leta 1400. Delo salzburškega meniha je tako po kvaliteti kot kvantiteti nadgradil pesnik in skladatelj Oswald von Wolkenstein. Ohranjenih je okoli 120 njegovih pesmi, ki so po vsebini različne, od ljubezenskih do pesmi s politično in biografsko vsebino. Pri komponiranju se je zgledoval po zahodnoevropski šansoni, glasbo za skoraj polovico svojih pesmi, naj bi si sposodil pri francoskih trubadurskih pesmih zgodnjega 14. stoletja.

V 16. stoletju je pojav tiska omogočil kakovostnejši razvoj polifonih pesmi. Pojavijo se prva vidnejša imena skladateljev, ki komponirajo tako imenovane "tenorske pesmi", med njimi Adam von Fulda, Erasmus Lapidica ter Heinrich Isaac. Pri omenjenih avtorjih se pri vsebini počasi izgublja vpliv trubadurjev in minnesängerjev, saj vsebino pesmi prilagodijo novodobnemu socialnemu kontekstu, pri melodiji še vedno ostaja vidnejši zgled lirika 14. stoletja.

Ob koncu stoletja je na nemško polifono pesem pomembno vplival franko-flamski skladatelj Orlando di Lasso. Skladatelj, po rodu Francoz, se je leta 1556 odzval povabilu vojvode Albrehta V. Bavarskega in začel s službovanjem na njegovem dvoru v Münchnu. Poleg maš, madrigalov ter raznih uglasbitev italijanskih posvetnih pesmi, je Lasso komponiral polifone kompozicije na nemška besedila. Ravno pri nemških pesmih Lasso velja za inovatorja, saj je izoblikoval specifičen nemški kompozicijski slog. Pri komponiranju je združeval elemente madrigala, vilanelle in šansone, besedila pesmi pa je izbiral iz ljudskih virov ter iz že znanih tako posvetnih kot duhovnih pesmaric. V posvetni zbirki najdemo večinoma pesmi s pivsko, komično, ljubezensko ter podeželsko vsebino pa tudi melanholične in satirične pesmi.

V 17. stoletju se s *firenško camerato* razvije nov način komponiranja, monodija. Polifone pesmi zamenjajo kitične, v večini enoglasne pesmi z instrumentalno spremljavo (basso continuo), generalbasovske pesmi. Bile so bodisi silabične ali pa melizmatične, pomembno je bilo le, da je glasba sinhrono sledila besedilu. Največ uglasbitev je nastalo vzporedno z besedilom. Pri kompozicijskih značilnostih skladateljev 17. stoletja lahko zasledimo vpliv Nizozemske, Francoske in Italijanske glasbe.

Po letu 1670 sta postali vse bolj priljubljeni italijanska kantata ter nemška opera. Njun vpliv je viden v številnih kompozicijskih slogih, med drugim tudi monodičnih kompozicijah. Skladatelji so v svoje pesmi vključevali elemente opernih arij ter izvlečke iz kantat. Sinhronost besedila in glasbe je ostala pomemben kompozicijski element, glasba sama pa je bila vse bogatejša. Pri kitičnih pesmih se razvije "da capo" forma, ki prinese postopno vse bolj operno linijo pesmi.

Takšne pesmi so postale pretrd oreh za amaterske glasbenike, zato so jih večinoma izvajali le šolani pevci.

V 18. stoletju so na komponiranje pesmi vplivale novosti, ki tendirajo k skromnosti in preprostosti. Kot je dejal J. A. Scheibe mora glasba "*natančno slediti vsaki kitici posebej, skladatelj pa mora biti posebej pozoren na verz in metrum pesmi.*" Nemška pesem dobi nacionalne nazore, saj skozi pesem izražajo mišljenje ter način življenja. Proti koncu stoletja se znotraj samospeva ne razvijejo vidnejše novosti. Samospevi Haydna, Mozarta in Beethovna so kitični in preprosti, le spremljava postaja pestrejša.

19. stoletje je prineslo razcvet pesmi za glas in klavir, torej samospeva, kjer glasbene ideje izvirajo iz samega besedila in vsebine pesmi. Za mejnik v razvoju umetne pesmi 19. stoletja velja Schubertov samospev *Marjetica ob kolovratu*, ki je bil prvič izveden leta 1814. Skladatelj je uglasbil Goethejevo pesem, ki je skupaj s svojimi sodobniki kot so Schiller, Höltz in Müller dodobra preoblikoval tedanjo nemško liriko, ji dodal vsebinsko in jezikovno pestrost ter dramatičnost. V omenjenem samospevu je, takrat sedemnajstletni, Schubert presenetil predvsem s klavirsko spremljavo, v kateri je ponazoril delovanje kolovrata in s tem ustvaril razpoloženje, ki ga je z dodanim glasom le še izpopolnil.

V vsebinsko ospredje stopi človeški individuum s svojim mišljenjem, čustvi in dožemanju sveta. Največja posebnost samospeva postane zlitje besedila in glasbe. Skladatelji različno interpretirajo pesniško besedilo, kar je razvidno v raznolikosti skladateljskih opusov. Melodija ne služi več zgolj poudarjanju ritmičnih in metričnih lastnosti besedila, temveč postane pester glasbeni element, ki obogati vsebino besedila. Klavirska spremljava je nepogrešljiva.<sup>7</sup> Mestoma deluje celo kot celoten orkester, skladatelji pa tako s človeškim glasom kot tudi s klavirsko spremljavo simbolizirajo vsebino in vzdušje verzov.

19. stoletje je prineslo vrsto ciklov ter posameznih samospevov, med katerimi so vidnejša dela R. Schuberta, R. Schumanna, J. Brahmsa, F. Mendelssohna, R. Wagnerja in H. Wolfa.

V 20. stoletju skladatelji samospeva sprva nadaljujejo tradicijo prejšnjega stoletja, med njimi tudi A. Schönberg ter R. Strauss, ki sta se omenjeni glasbeni zvrsti posvetila predvsem na začetku svoje skladateljske poti. Kmalu po prvi svetovni vojni je komponiranje samospevov tako pri Schönbergu in Straussu kot tudi pri drugih skladateljih, zaradi estetskih zahtev poslušalcev kmalu usahnilo. Samospevi so nastajali le izpod peresa neoklasicističnih in neoromantičnih skladateljev.

G. Mahler je bil eden redkih skladateljev 20. stoletja, ki se ni odločil za neoklasicistični ali neoromantični slog in je komponiral tudi pesmi. Ostal je zvest romantični pesniški formi in vsebini, ki jo je predstavil na nov način. S cikloma pesmi *Des Knaben*

- 
- <sup>7</sup> Matošec, Matjaž. "Razvoj nemškega samospeva med letoma 1872 in 1878: deset uglasbitev Goethejeve balade Erlkönig." *Muzikološki zbornik XLII/1*. Ur. Matjaž Barbo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo. 2006. 25-34.

*Wunderhorn* in *Lieder eines fahrenden Gesellen*, je samospev prenesel iz salonskega okolja v koncertno dvorano.<sup>8</sup>

### 3.2.2 Samospev na slovenskem

Razvoj slovenske pesmi in kasneje samospeva sega v same začetke slovenskega knjižnega jezika. Že Primož Trubar se je po izdaji prve knjige v slovenskem jeziku zavedal, da ima pri širjenju jezika in nacionalnemu ozaveščanju ljudi pomembno vlogo tudi glasba. Péta beseda je, za razliko od govornice, pri nasprotnikih jezika lažje sprejemljiva. Poleg Trubarjevih pesmi namenjenih petju so s svojim delovanjem bistveno pripomogli k širitvi in sprejemanju slovenskega jezika tudi Žiga Zois, Anton Tomaž Linhart, Valentin Vodnik, Anton Martin Slomšek ter skladatelji: Jakob Frančišek Zupan, Janez Krstnik Novak, Franc Pollini, Jurij Mihevec ter Matej Babnik. Z marčno revolucijo, ki je izbruhnila na Dunaju leta 1848, je na slovenskih tleh postala dosegljiva želja po "Zedinjeni Sloveniji", kar je postal glavni cilj slovenskega nacionalnega gibanja. Za doseg cilja je bilo potrebno izkoristiti vsa razpoložljiva sredstva, ki so pripomogla k širjenju nacionalne zavesti, za kar se je izkazala zelo uporabna pesem, glasba ter na splošno vsa umetnost. Ustanovljeno *Slovensko društvo* je po češkem vzoru redno prirejalo besede, ki so vsebinsko vsebovale recitacije, deklamacije ter glasbene točke (samospeve, klavirske skladbe, zборе, orkestralne skladbe), pogosto so omenjena družjenja izkoristili tudi govorniki, ki so prisotne informirali ter prepričevali z nacionalno obarvanimi govori. Ljubljansko slovensko društvo je velik korak pri uresničevanju ciljev naredilo z ustanovitvijo *Slovenske Gerlice*, revije, v kateri so se zbirale in izdajale slovenske pesmi. Prvi zvezek revije je izšel že leta 1848. Tako smo Slovenci z marčno revolucijo izoblikovali narod z lastnim in jasnim političnim programom, ki smo ga tudi s pomočjo glasbe in pesmi uspešno utrjevali in širili. V tem obdobju je s svojim delovanjem pričel prvi slovenski pevski

- 
- <sup>8</sup> Orrey, Leslie in John Warrack. "Lied". *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. Dec. 2011. <http://www.grovemusic.com>.  
Griffiths, Paul. "Lied". *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. Mar. 2012. <http://www.grovemusic.com>.  
Snoj, Jurij. *Zgodovina starejše svetovne glasbe I*. Ljubljana. Študijsko leto 2006/07.

zbor, skladatelji pa so svoje delo usmerili v načrtno komponiranje narodno obarvanih pesmi za kulturno-politične prireditve.<sup>9</sup>

Kljub temu, da je bil leta 1846 v dvorani Filharmonične družbe prvič javno izveden samospev v slovenščini, velja za prelomnico v razvoju slovenskega samospeva že omenjena izdaja revije Slovenska gerlica, leta 1848. Urednik prvega in drugega zvezka uradno ni naveden, vendar strokovnjaki domnevajo, da bi bil to lahko predsednik društva, Janez Bleiweis, skupaj s takratnim vodilnim skladateljskim krogom (Flajšman, Rihar, Potočnik, Gašper in Kamilo Mašek). Objavljenih je bilo 21 skladb, od tega 11 samospevov.

Slovenski skladatelji druge polovice 19. stoletja so se zavestno usmerili v komponiranje pretežno vokalnih del. Zavedali so se vloge, ki so jo imeli kot snovalci glasbe znotraj nacionalnega gibanja. Večji porast instrumentalne glasbe je preprečila majhnost slovenskega prostora ter finančne in izvajalske omejitve. Pesmi skladateljev, ki so komponirali bolj z domoljubnim kot umetniškim navdihom, so bile manj zahtevne. S preprosto melodijo ter intonančno ter ritmično nezahtevnostjo so omogočili ljudstvu, da so si pesem hitro zapomnili in s tem tudi sami pripomogli k širjenju slovenske pesmi. Tako so skladatelji zavestno pretrgali stike z zahodnoevropskimi glasbenimi vplivi, da bi dosegli avtohtonost slovenske glasbe.<sup>10</sup>

Med vodilne zgodnje skladatelje slovenskega samospeva uvrščamo Josipa Tomaževca, Alojzija Ipavca, Miroslava Vilharja ter Kamila Maška. Slednji je v zgodnjem razvojnem obdobju ustvaril najobsežnejše delo na področju samospeva. Med njegova najpomembnejša dela uvrščamo *Venec slovenskih pesem Dr. Fr. Prešerna*. Med vsemi dotedanjimi uglasbitvami na besedila Prešernovih pesmi veljajo omenjeni samospevi za najboljše. Zbirka je bila objavljena v petem in šestem zvezku Slovenske gerlice, v letu skladateljeve smrti, 1859. Pri vseh omenjenih skladateljih zasledimo klasicistični kompozicijski slog, ki proti koncu stoletja pojenja, pojavijo se, predvsem po zgledih Schuberta, različni romantični elementi.

Od slovenskih skladateljev sredine 19. stoletja, ne moremo pričakovati velikega razvoja romantične umetnosti. Ta se je tedaj šele razvijala. S pomočjo ekonomskega,

- 
- <sup>9</sup> Granda, Stane. "Vloga glasbe, zlasti petja, v rasti slovenske narodne zavesti (do leta 1848)." *Samospev na Slovenskem in slovenski samospev v Avstro-Ogrski monarhiji*. Muzikološki zbornik XLII/2. Ur. Aleš Nagode. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo., 2006. 5-13.
  - <sup>10</sup> Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v Evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica Ljubljana, 1991.279

industrijskega ter družbeno-nacionalnega razvoja, ki je ljudem omogočil višji življenjski slog z več prostega časa ter urejenim okoljem, se je postopoma razvijal slovenski romantizem in posledično tudi samospev.<sup>11</sup>

V 60. letih 19. stoletja se je slovensko glasbeno ustvarjanje usmerilo v romantiko. Glavno umetniško vodilo so bile čitalnice in tabori, ki so skladateljem omogočili, da so kompozicijsko delo usmerili tudi na instrumentalno področje. Nastajale so klavirske in komorne skladbe, pa tudi odrska in orkerstrska dela. S samospevom, ki je bil še vedno med številčno najpogostejšimi glasbenimi deli, so skladatelji dvignili umetniško raven in dosegli bogatejšo in pestrejšo zvočnost. Ritem in melodija sta zvesto sledila besedilu. Kljub priljubljeni uporabi ljudske tematike so bile pesmi v večini z domoljubno vsebino. Med romantično usmerjene skladatelje uvrščamo Antona Nedvêda in Davorina Jenka.

Z Benjaminom Ipavcem, Antonom Foersterjem ter Franom Gerbičem je samospev dobil kompozicijske razsežnosti, ki niso ostale samo v okviru romantike. temveč so vključevale tudi elemente pozne romantike. Nastala so dela, predvsem Ipavca in Gerbiča, ki še danes sodijo med najpogosteje izvajana v kontekstu slovenske vokalne glasbe, skladateljema pa velja priznati zaslužnost za dvig takratne slovenske glasbene kulture.

Na koncu 19. in v začetku 20. stoletja v slovenski glasbeni umetnosti stilsko prevladuje pozna romantika z elementi novoromantičnih in impresionističnih prvin. Med najvidnejše skladatelje tega obdobja uvrščamo Rista Savina (Friderik Širca), čigar samospevi veljajo za začetnike slovenske moderne glasbe. Bil je prvi, ki je uporabil že omenjene novoromantične prvine. Zanimivo je, da je bil Savin skladatelj, ki je ves čas, tudi po Wagnerjevem zgledu, sledil novim stilom in zvrstem, vendar pa ostal zvest novi romantiki, saj, kot je dejal sam: *"Moje stremljenje ni nikoli šlo za tem, da izstopim iz tega okvira, ker pač mislim, da ta doba še izdaleka ni izčrpana"*<sup>12</sup>.

Poleg Rista Savina so na področju vokalne glasbe v 20. stoletju pustili velik pečat tudi: skladatelj, glasbeni ideolog, urednik in kritik Gojmir Krek, Anton Lajovic, Emil Adamič, Janko Ravnik, L.M. Škerjanc ter Marij Kogoj. Omenjeni skladatelji so s

- 
- <sup>11</sup> Misson, Andrej. "Nekatere kompozicijske poteze izbranih slovenskih romantičnih samospevov." *Samospev na Slovenskem in slovenski samospev v Avstro-Ogrski monarhiji*. Muzikološki zbornik XLII/2. Ur. Aleš Nagode. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo., 2006. 41-56.
  - <sup>12</sup> Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Obzorja, 1981.83.

svojimi kompozicijami samospev približali takratni evropski ravni, stilno pa so začrtali pot impresionizmu, predvsem z Marijem Kogojem pa tudi ekspresionizmu.

Slovenski samospevi, predvsem tisti, ki so nastali v drugi polovici 19. ter v 20. stoletju so še danes pogosto izvajana dela na koncertnih odrih. Pri razvojni obravnavi slovenskega samospeva pogosto zasledimo primerjavo domačih ustvarjalcev srednje ali nižje umetniške ravni z največjimi mojstri, delujočimi v svetovnih umetniških centrih. Tako primerjamo neprimerljivo, saj moramo upoštevati celotne družbene in zgodovinske okoliščine, ki so vplivale tako na življenje kot delovanje posameznega skladatelja.<sup>13</sup>

### **3.3 Značilnosti Kitajske lirike in pesnik Li-Tai-Po**

Kitajsko književnost ter s tem kitajsko liriko uvrščamo med najpomembnejše svetovne književnosti. S pomočjo tiskanih publikacij, ki so nastajale že zelo zgodaj, se je do danes ohranil njen velik del.

Temelj kitajskega pesništva predstavlja knjiga Ši-king, ki naj bi vsebovala 3000 pesmi nastalih med 12. in 7. stoletjem pr.Kr.

Vloga samega pesnika je bila na Kitajskem od nekdaj zelo cenjena. Pesniki so bili ponavadi tudi veliki misleci, nemalokrat tudi državniki. Pripisovali so jim nadnaravno moč, ljudstvo ter tudi vladarji so jim izkazovali izredno spoštovanje. Pesniki so pisali preproste pesmi. Ritmično svobodnih ter pesmi brez rim je v zgodnji kitajski liriki zelo malo. Na prvem mestu je bila opevana ljubezenska vsebina, veliko je bilo vojaških ter pesmi s politično, satirično ali družbeno vsebino. Izražale so navade in značilnosti preprostega življenja ter družbenega reda.

Pesniki so liriko izkoristili za osebno izpoved, ki v skladu s Kitajsko vzgojo samopremagovanja in obvladanja ni bila primerna v vsakdanjem življenju. Zanimivo je, da je v omenjeni zbirki in v kitajski liriki nasploh, zelo malo religioznih pesmi. V kontekstu konfucionizma ter kitajskega humanizma pomoči niso iskali pri bogovih,

- 
- <sup>13</sup> Misson, Andrej. "Nekatere kompozicijske poteze izbranih slovenskih romantičnih samospevov." *Samospev na Slovenskem in slovenski samospev v Avstro-Ogrski monarhiji*. Muzikološki zbornik XLII/2. Ur. Aleš Nagode. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo., 2006. 54.



ampak znotraj samih sebe. Značilnosti kitajskega pesnika je nazorno ponazoril Bratko Kreft: "*Kitajski pesnik je stal zmeraj sredi arene življenja in med ljudstvom, ker je izhajal iz globoke človečnosti, saj mu nič človeško ni bilo tuje*".<sup>14</sup> Omenjene lastnosti lahko zasledimo v delih dveh najpomembnejših kitajskih pesnikov, in sicer Li-Tai-Po-ja ter Tu-Fu-ja.<sup>15</sup>

Li-Tai-Po, kot že rečeno, velja za enega izmed največjih kitajskih ter svetovnih lirikov. Rojen je bil okoli leta 700, družini Li. Tai-Po, kar pomeni "svetli blišč", je pesniško nadarjenost pokazal že v zgodnji mladosti in kmalu dobil službo na dvoru cesarja Minga-Hoanga s katerim je navezal tesne prijateljske stike. Zato je še toliko težje zapustil dvor zaradi domnevnih neprijetnih spletk. S tem se je začelo obdobje umetnikovega boemskega življenja, ki ga je preživel na popotovanju iz kraja v kraj ter s popivanjem od beznice do beznice. Kasneje je bil zaradi kovanja zarote proti cesarju obsojen na smrt. Rešilo ga je njegovo slavno in vplivno ime in tako je bil pomiloščen. Vrnil se je na dvor, kjer je leta 763 umrl. Po legendi naj bi utonil, ko je vinjen iz čolna segal z roko po odsevu meseca v vodi, delfini pa naj bi ga odnesli v nebo. Po njegovi smrti ga je ljudstvo proglasilo za polboga ter mu postavilo svetišče.<sup>16</sup>

Li-Tai-Po-jeve pesmi skoraj vse izžarevajo nežno melanholijsko, prežete z lahkomislenostjo, veseljem in razuzdanostjo. Vsebinsko ima Li-Tai-Po največ pivskih pesmi in po mnenju Bratka Krefta: "*Toliko pesmi v čast in slast in slavo vinu menda ni spesnil noben pesnik v svetovni književnosti*".<sup>17</sup>

Li-Tai-Po se je zavedal pomena pesmi in pesništva nasploh. Zanj je bilo vse drugo minljivo, le pesem večna.<sup>18</sup>

- 
- <sup>14</sup> Gradnik, Alojz. *Kitajska lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972. 28.
  - <sup>15</sup> Gradnik, Alojz. *Kitajska lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
  - <sup>16</sup> Gradnik, Alojz. *Li-Tai-Po. Pesmi*. Ljubljana: Tiskarna "Slovenskega poročevalca", 1950.
  - <sup>17</sup> Gradnik, Alojz. *Kitajska lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972. 22.
  - <sup>18</sup> Gradnik, Alojz. *Kitajska lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.

### 3.4 Biografski podatki skladateljev

#### 3.4.1 Gustav Mahler

Avstrijski skladatelj in dirigent Gustav Mahler velja za eno izmed najpomembnejših osebnosti v glasbi 20. stoletja. Rojen je bil v kraju Kališče na Češkem mami Marie in očetu Bernhardu, krčmarju ter lastniku žganjarije. Gustav je bil drugi štirinajstih rojenih otrok ter najstarejši od šestih preživelih. Kmalu po Gustavovem rojstvu se je družina preselila v mesto Iglau na Moravskem, kjer so bili bolj primerni pogoji za delo in življenje židovske malomeščanske družine.

Iglau je s svojim pestrim kulturnim dogajanjem Gustavu omogočil prve stike z glasbeno umetnostjo. V mestu je delovalo profesionalno dramsko in operno gledališče, imeli so tudi amaterski orkester ter vojaško godbo. Družina Mahler je živela blizu glavnega trga, kjer se je odvijala večina mestnih prireditev in tako je mladi Mahler podrobno spremljal vsakršno glasbeno dogajanje. Oče je v želji po ohranjanju socialnega statusa tipične nemške družine na veliko veselje malega Gustava kupil klavir in kmalu se je pokazal sinov izredni glasbeni talent.

Slošno gimnazijo je Mahler obiskoval v domačem mestu Iglau, leta 1871 pa se je na očetovo željo prepisal na gimnazijo v Prago. Tam ni dolgo zdržal in se je že leto kasneje vrnil domov. V šolskem letu 1875/76 je bil Mahler sprejet na glasbeni konservatorij na Dunaju, v razred pianista Julius-a Epstein-a. Kljub temu, da je bil Gustav na konservatorij sprejet kot izjemen pianist, se je kmalu prepisal na kompozicijski oddelek. Skupaj s Hugom Wolfom, Rudolfom Krzyanowskim in Antonom Krisperjem je postal viden član študentske generacije, ki je svoj vzor našla predvsem v delih Richarda Wagnerja ter Antona Brucknerja.

Leta 1877 je uspešno opravil gimnazijsko maturo ter se vpisal na Univerzo na Dunaju. Vključil se je v intelektualno gibanje, kjer je navezal številna prijateljstva ter pridobival ideje in navdih za nadaljnje skladateljsko delo. Leta 1880 je Mahler, ko je sprejel poletno službo v Linzu, prvič stopil v stik z dirigentskim delom. Med letoma 1881 in 1883 je kot dirigent služboval v Ljubljani. Pod njegovo taktirko je bilo izvedenih 50 oper in operet, med njimi dela Rossinija, Donizettija, Verdija, Mozarta in Webra.

Leta 1883 se je vrnil na Moravsko, v mesto Olomouc, kjer je deloval le tri mesece. Avgusta istega leta je odpotoval v Kassel, kjer je nastopil na nekaj uspešnih koncertih in opernih predstavah. Kljub pozitivnim odzivom gledalcev pa je Mahler s svojim trdim in

strogim delom povzročil veliko nezadovoljstvo med pevci ter instrumentalisti. S sopranistko Johanno Richter se je zapletel v ljubezensko zvezo, ki se je nesrečno končala in vplivala na Mahlerjev predčasni odhod z delovnega mesta v Kasslu. Sprejel je ponudbo Angela Neumanna in odšel v Prago, kjer je prevzel Češko narodno gledališče. Z deli ruskih ter domačih skladateljev, zlasti Smetane in Dvořaka, je praško gledališče izgubilo velik del nemške publike. Z Mahlerjevo pomočjo ter uprizoritvijo del Mozarta, Wagnerja ter Beethovna so uspeli nemške ljubitelje umetnosti ponovno prepričati za obisk narodnega gledališča. Po odlično opravljenem delu v Pragi je julija 1886 sprejel službo dirigenta v Leipzigu.

V Leipzigu je z izvedbo Wagnerjeve Valkire in Siegfrieda požel velik uspeh in odobravanje tako obiskovalcev kot kritikov. Imel je tudi dovolj prostega časa za komponiranje in tako mu je uspelo dokončat posthumno opero C.M. von Webra "Die drei Pintos", s katerim je kot skladatelj zaslovel po celi Evropi.

Maja 1888 je zaradi napetosti in nesoglasja z enim izmed vodstvenih delavcev podal odpoved in odpotoval nazaj v Prago, kmalu za tem pa že zasedel mesto direktorja Madžarske kraljeve opere v Budimpešti.

Operno gledališče v Budimpešti je imelo do Mahlerjevega prihoda dosledno nenemški programa. Konservativno usmerjeni voditelji so zahtevali, da se izvajajo samo madžarske opere v domačem jeziku, člani liberalnega tabora pa so poskušali situacijo malo omiliti s tem, da bi se izvajale tudi opere tujih avtorjev. Libreto bi prevedli v madžarščino, delo pa bi izvajali izključno domači pevci. Z Mahlerjevim prihodom in njegovimi naprednimi avstrijsko-nemškimi idejami je postajala prevlada konservativcev iz dneva v dan šibkejša, medtem ko so liberalci uspešno krepili svoj vpliv. Zavedali so se namreč Mahlerjevih zmožnosti ter napredka, ki bi ga lahko z njegovo pomočjo dosegli. Tako je leta 1889 Mahler dirigiral Wagnerjevo Rensko zlato ter Valkiro z libretom v madžarskem jeziku.

Leto 1889 je bilo, z osebnega vidika prelomno. V istem letu so mu umrli oče, sestra in mama, kar je pomenilo, da je moral Gustav, kot najstarejši otrok, poskrbeti za preostali del družine.

V času službovanja v Budimpešti skladatelj zaradi že omenjenih okoliščin ni ustvaril vidnejših del. Med drugim so izvedli njegovo prvo simfonijo, naslovljeno kot *Pet stavčna simfonična pesnitev v dveh delih*. Delo ni bilo dobro sprejeto niti s strani občinstva, niti pri kritikih.

V sezoni 1891/92 je prišlo v Madžarski kraljevi operi do spremembe vodstva. Mesto novega upravnika gledališča je zasedel predstavnik konservativnega tabora z glavnim ciljem, odvzeti Mahlerju vse pravice in moč pri umetniških odločitvah. Razumljivo je, da avstrijski skladatelj in dirigent dejstva ni dobro sprejel in je marca 1891 podal odpoved. Kljub nezadovoljstvu in prigovarjanju občinstva odločitve ni spremenil in odšel v Hamburg.

Od leta 1893 dalje je Mahler poletja izkoristil za komponiranje. Ponovno, tokrat z večjim uspehom, je bila v Hamburgu izvedena prva simfonija, leto kasneje pa je ob avstrijskem jezeru Attersee začel komponirati tudi drugo in tretjo simfonijo.

Kljub temu, da je Mahler, nenazadnje tudi zaradi družinske tragedije, bratovega samomora, leta 1894 podaljšal pogodbo s hamburškim Stadttheatrom, tu ni več dolgo zdržal. Želel si je nazaj na Dunaj in ker je edino oviro pri vodenju enega od vodilnih evropskih opernih gledališč, Dunajske opere, predstavljalo Mahlerjevo versko prepričanje, se je leta 1897 dal krstiti in prestopil iz judovske v katoliško vero.

Na Dunaju je svojo uspešno dirigentsko kariero nadaljeval z izvedbami večinoma Wagnerjevih in Mozartovih oper. S svojimi perfekcionističnimi izvedbami je vodstvo in občinstvo navdušil, sebi pa nemalokrat naložil preveliko breme, kar se je ponovno opazilo v konfliktih in napetostih z izvajalci.

Po napornih, a uspešnih sezonah se je Mahler umaknil v svojo novo poletno zatočišče ob Vrbskem jezeru in komponiral.

Leta 1902 se je poročil z Almo Schindler, hčerko avstrijskega slikarja.

Mahler je v naslednjih mesecih pogosteje zapuščal Dunaj, bodisi zaradi dirigentskih ali skladateljskih obveznosti, in vedno večji del dunajskih uprizoritev prepuščal svojima naslednikoma. Zaradi prepogoste odsotnosti je prišel v konflikt z vodstvom Dunajske opere, ki jo je leta 1907, po podpisu pogodbe z Metropolitansko opero v New Yorku, dokončno zapustil.

Poleti, pred začetkom sezone v Ameriki, je Mahlerja pretresla smrt hčerke Marie, ki je umrla za posledicami škrlatinke in davice. Pri običajnem letnem pregledu pri zdravniku so Mahlerju diagnosticirali srčno bolezen, zaradi katere je moral omejiti svoje ukvarjanje s športom. V senci hčerine smrti in odkritja bolezni je Mahler januarja 1908 v Metropolitanski operi uspešno debitiral z Wagnerjevo opero Tristan in Izolda. S kakovostjo orkestra, pevskega ter solističnega ansambla je bil izredno zadovoljen.

Ponovno je na repertoar vključeval večinoma Wagnerjeva in Mozartova dela, prevzel pa

je tudi nekaj koncertov simfoničnega orkestra iz New Yorka. V Metropolitanski operi mu je z novo sezono konkuriral Arturo Toscanini.

V naslednjih letih se je bolj posvetil delu s simfoniki, ki ga je občasno prekinil s potovanji v Evropo, kjer je dirigiral svoje kompozicije. Poleg standardnega repertoarja je v program vključil tudi dela R. Straussa, Debussyja in Elgarja.

Leta 1911 se je Mahlerjevo zdravstveno stanje poslabšalo, saj je njegova srčna bolezen napredovala. Po zdravljenju, tudi na kliniki v Parizu, se je vrnil na Dunaj, kjer je 18. maja 1911 umrl.<sup>19</sup>

Gustav Mahler je svoj kompozicijski opus posvetil predvsem simfonijam in ciklusom pesmi. Tako poleg zgodnjega klavirskega kvarteta ter kantate "Das Klagende Lied" predstavljajo osrednji del opusa ciklusi pesmi *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Pesmi popotujočega pomočnika), *Kindertotenlieder* (Otroške mrliške pesmi), *Des Knaben Wunderhorn* (Dečkov čudežni rog), deset simfonij ter *Das Lied von der Erde* (Pesem o zemlji). Omenjeno delo je Mahler naslovil kot simfonijo, kljub temu, da je zgrajena kot cikel šestih pesmi za glas in orkester. Prve štiri simfonije so imenovane tudi "Wunderhorn" simfonije, saj vključujejo pesmi iz že omenjenega cikla *Des Knaben Wunderhorn*. Peta, šesta in sedma sicer veljajo za dosledno instrumentalne, vendar pa je skladatelj tudi tu uporabil posamezne teme in motive iz svojih pesmi. Zadnjim trem simfonijam je Mahler ponovno dodal vokalne glasove, tematsko pa jih povezuje skladateljeva slutnja smrti.<sup>20</sup>

Pri komponiranju ciklov pesmi se je Mahler zgledoval po vodilnih skladateljih samospevov 19. stoletja, predvsem Schubertu in Schumannu. Klavirsko spremljavo je zamenjal z orkestrom ter tako stilno povezal samospev, simfonijo ter simfonično pesnitev.

Z Mahlerjem je simfonija dobila nove umetniške razsežnosti. Zanj je omenjena glasbena oblika predstavljala svet, v katerem je izrazil vsako svojo misel in čustvo ter hkrati pripovedoval življenjsko zgodbo sebe ter svoje družine. Simfonijo je izpopolnil z vključevanjem vokalne glasbe, večjo kontrastnostjo med stavki, ki so postajali tudi

---

• <sup>19</sup> Franklin, Peter. "Mahler, Gustav". *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. Dec. 2011. <http://www.grovemusic.com>.

• <sup>20</sup> Cardus, Neville. *Gustav Mahler: His mind and his music*. London: The Camelot Press Ltd., 1965.

vedno daljši ter z vključevanjem za simfonični orkester nenavadnih instrumentov, kot so na primer mandoline, kitare ter kravji zvonci.

V Mahlerjevih simfonijah najdemo podobnosti predvsem z deli Beethovna, Brucknerja ter Berlioza. Zanimivo je, da je vse presežke, ki so jih omenjeni skladatelji v svoje kompozicije že vključili, Mahler še izpopolnil.<sup>21</sup>

Komponiral je spevne, velikokrat kontrapunktsko vodene melodije ter ekspresivne harmonije. Kljub novonastajajočim smerem v začetku 20. stoletja, ki so se odpovedovale tonalnosti, je Mahler ostal znotraj nje, le izkoristil je vse možnosti modulacijskega sistema.

Osebnostno je bil Mahler introvertiran ter izredno občutljiv, kar je dokazoval tudi v svojih kompozicijah. Te so nastajale v odvisnosti od skladateljevega psihičnega stanja in razpoloženja. Njegove kompozicije tako težko preprosto poslušamo in razumemo brez poznavanja skladateljevega doživljanja sveta.

Mahlerjevo introvertiranost dokazuje tudi dejstvo, da ni skomponiral opere. Njegov pogled na glasbo je bil preveč egocentričen, da bi se lahko vživel v druge like. Na področju simfonije pa je ustvaril preskok, ki ga ni bilo moč preseči. Tako bi lahko rekli, da je bil Mahlerjev prispevek k moderni tudi negativen, saj je bil po mogočnosti takšne simfonike možen le še obrat, nov začetek.<sup>22</sup>

- 
- <sup>21</sup> Cardus, Neville. *Gustav Mahler: His mind and his music*. London: The Camelot Press Ltd., 1965.
  - <sup>22</sup> Honolka, Kurt. *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.

### 3.4.2 Lucijan Marija Škerjanc

Skladatelj, pianist, pedagog, dirigent in publicist Lucijan Marija Škerjanc velja za eno izmed vodilnih osebnosti 20. stoletja na slovenskih tleh. Bil je "človek znanja"<sup>23</sup>, ki je vestno zagovarjal svoja stališča. Ni prenesel objektivne presoje umetnin, saj le-te niso objekti. Verjel je v notranji izraz. Sožitje med poezijo in glasbo je primerjal s simbiozo, ki daje umetninam visoko vrednost.<sup>24</sup>

Rojen je bil leta 1900 v Gradzu kot nezakonski sin materi Ivani, učiteljici in amaterski pesnici. Kmalu po njegovem rojstvu se je družina preselila v Ljubljano, kjer je obiskoval osnovno šolo ter klasično gimnazijo. Po uspešno opravljeni maturi se je vpisal na študij romanistike na Filozofski fakulteti, ki ga je po opravljenih šestih semestrih prekinil in se popolnoma posvetil glasbi.

Prvo glasbeno izobrazbo je Škerjanc dobil pri urah klavirja v Ljubljani pri Antonu Ravniku, J. Chlumeckem in D. Koblerjevi, o osnovah harmonije in kontrapunkta sta ga poučila Stanko Premrl in Anton Lajovic. Vsi Škerjančevi glasbeni učitelji so kmalu opazili njegov izjemen glasbeni talent, ki ga je dokazal tudi s prvimi kompozicijami pri trinajstih letih. Te so večinoma izgubljene, nekatere so ohranjene med skladateljevimi rokopisi, mnogo zgodnjih del pa je uničil.

Med letoma 1920 in 1921 je svoje glasbeno izobraževanje nadaljeval na praškem konzervatoriju, vendar šolanja tam zaradi finančnih težav ni dokončal. Leta 1922 se je vpisal na Glasbeno akademijo na Dunaju, kjer je študiral kompozicijo (J.Marx) ter klavir (A. Trost). Leta 1930 je v Baslu v razredu F. Weingartnerja diplomiral iz dirigiranja, kasneje pa se je izpopolnjeval tudi v Parizu, kjer je diplomiral iz kompozicije (Vincentu d'Indiy) ter estetike.

Leta 1925 je Škerjanc pričel s svojim dolgoletnim pedagoškim delom. Poučeval je tako na konzervatoriju kot Akademiji za glasbo v Ljubljani in tako vzgojil večino slovenskih skladateljev preteklega stoletja. Med letoma 1925 in 1945 je kot dirigent vodil

- 
- <sup>23</sup> Škerl, Danijel. "Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 25.
  - <sup>24</sup> Koter, Darja. "Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 48-55.

Orkestralno društvo Glasbene matice, od leta 1950 do 1955 je bil direktor Slovenske filharmonije. Leta 1949 pa je postal član Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Prejel je štiri Prešernove nagrade ter Herderjevo nagrado za življenjsko delo. Umrli je 27. februarja v 73 letu starosti v Ljubljani.

V svojem opusu je Škerjanc zapustil skoraj vse glasbene zvrsti razen opere. Ohranjenih je pet simfonij, štiri uverture, okoli 60 samospevov ter vrsto komornih in orkesterskih skladb ter klavirskih del. Poleg pedagoškega in skladateljskega delovanja je Škerjanc k razvoju slovenske glasbe veliko prispeval tudi z literarnimi in publicističnimi prispevki. Svoje misli in mnenja je objavljajal v vseh revijah in časopisih, ki so se ukvarjali s kulturo. Napisal je številne monografije o vidnejših slovenskih skladateljih, med drugim o Emilu Adamiču, Juriju Mihevcu, Ipavcih, Gojmirju Kreku ter Antonu Lajovcu. Med njegova pomembnejša literarna dela uvrščamo tudi *Kompozicijske značilnosti Jakoba Petelina Gallusa, Od Bacha do Šostakoviča* ter *Glasbeni slovarček*. V pedagoške namene so nastale knjige *Kontrapunkt in fuga, Harmonija, Nauk o instrumentih, Oblikoslovje in Kompozicija*.<sup>25</sup>

Z osvojenim znanjem je bil Škerjanc tehnično zelo temeljit skladatelj, kar mu je omogočilo, da je svoje kompozicijske ideje in želje tudi realiziral. Njegovo ustvarjalno obdobje bi lahko razdelili na mladostno in simfonično obdobje ter obdobje ustvarjanja koncertantne glasbe.<sup>26</sup> V mladostnem obdobju so nastali večinoma samospevi in prva opera, ki pa je izgubljena. Že v zgodnjem obdobju je Škerjanc veljal za zrelega skladatelja. Značaj ga je v tistih letih vodil tako, da ni le hodil s časom, prej bi rekli, da je bil pred njim.<sup>27</sup> Pri komponiranju samospevov se je zgledoval po takrat vidnejših slovenskih skladateljih: Savinu, Josipu Ipavcu, Kreku, Lajovicu in Ravniku. Celotno obdobje predstavlja čas skladateljevega iskanja in postopnega oblikovanja svojega sloga.

- 
- <sup>25</sup> Javornik, Anamarija. *Samospevi Lucijana Marije Škerjanca in Antona Lajovca*. Diplomaska naloga. Ljubljana: 1997. Hrani knjižnica Akademije za glasbo.
  - Okoliš, Martina. *Škerjančeve mladinske skladbe*. Diplomaska naloga. Ljubljana: 2003. Hrani knjižnica Akademije za glasbo.
  - Kralj, Sonja. *Samospevi Lucijana Marije Škerjanca*. Diplomaska naloga. Ljubljana: 1991. Hrani knjižnica Akademije za glasbo.
  - <sup>26</sup> Okoliš, Martina. *Škerjančeve mladinske skladbe*. Diplomaska naloga. Ljubljana: 2003. Hrani knjižnica Akademije za glasbo. 6.
  - <sup>27</sup> Koter, Darja. "Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 51.



Opravljen zrelostni izpit velja za prehod v Škerjančevo obdobje simfonične glasbe. Želel je izboljšati in dvigniti raven slovenske simfonične glasbe, ki je takrat zaradi slabih razmer v orkestrih in nekvalitetnih izvajalcev bodisi sploh ni bilo, ali pa je bila zelo preprosta. Nastala je prva simfonija, orkestralni deli *Grottesca* in *Largo* ter nekaj scenske in komorne glasbe.

Zadnje obdobje skladateljevega ustvarjanja je povezano z eksperimentiranjem z modernimi smermi: ekspresionizmom ter dodekafonijo. Po zgledu Szymanowskega ter Schönberga je tako v vokalnem kot instrumentalnem opusu nastalo nekaj kompozicij v okviru novonastajajoče moderne glasbe. Omenjeno obdobje komponiranja ni dolgo trajalo, saj-kot je dejal skladatelj sam- je bila Schönbergova glasba zanj preveč intelektualna in premalo muzikalna.<sup>28</sup>

### 3.5 Značilnosti skladateljevega opusa

#### 3.5.1 Škerjančevi samospevi

S samospevi je L.M. Škerjanc začel svojo skladateljsko pot. Življenje in izobraževanje v Ljubljani sta mu omogočila vpogled v takratno vokalno, bodisi solistično ali zborovsko glasbo. Prvi samospev naj bi nastal leta 1916, njegovo najbolj plodno obdobje komponiranja samospevov pa je trajalo vse do leta 1919, ko je z altistko Cirilo Metodovo na dobrodelnem koncertu v Narodnem domu predstavil nekaj svojih kompozicij. Leta 1920 je Glasbena matica v Ljubljani izdala zbirko *Sedem pesmi s spremljevanjem klavirja*, ki velja za edino ohranjeno zbirko kompozicij Škerjančevega zgodnjega obdobja. Po koncertu je M. Lipovšek dejal, da so bili ti samospevi "*prava senzacija*", "*nezaslišano novi*" ter "*neskončno lirični*". Z omenjenimi deli je Škerjanc slovensko glasbo premaknil za nekaj desetletij naprej.<sup>29</sup>

K samospevu se skladatelj v kasnejših letih skorajda ni vračal. Po letu 1930 je v kontekstu že omenjenega seznanjanja z moderno glasbo nastala zbirka *De profundis* na

- 
- <sup>28</sup> Okoliš, Martina. *Škerjančeve mladinske skladbe*. Diplomaska naloga. Ljubljana: 2003. Hrani knjižnica Akademije za glasbo.
  - <sup>29</sup> Bergamo, Marija. "Življenja zmožni zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca." *Glasba in poezija*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, marec-april 1990. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990. 193.

besedila Alojza Gradnika ter priredbe slovenskih ljudskih pesmi v zbirki *Sentimentalni narodni napevi*.<sup>30</sup>

Tako pri samospevih kot tudi pri ostalih kompozicijah je bilo Škerjančevo glavno načelo umetnost približati poslušalcem. Izhajal je iz vsebine glasbenega dela in njej prilagodil način oblikovanja gradiva. Pesem je razumel kot celoto v kateri se melodija in harmonija zlijeta z besedilom. Škerjanc je bil izrazit lirik, tako da v njegovih delih epske ali dramatične vsebine skorajda ne zasledimo. Kot je v članku "Razvojni pogoji slovenske glasbe" v reviji *Sodobnost* leta 1940 dejal sam: "*Za naš narod so bolj značilni rahlost, nežnost pa tudi preudarnost in opreznost, kakor pa nebrzdani temperament, nasilnost, drznost.*"<sup>31</sup> Večinoma je komponiral na kratka, vendar poudarjeno estetska besedila. Dvanajst zgodnjih samospevov je napisanih na besedilo kitajskega pesnika Li-Tai-Po-ja. Kitajska lirika je bila takrat tako po Evropi kot tudi na slovenskem zelo priljubljena. Za osnovo svojih kompozicij, ki so bile vzor tudi Škerjancu, sta pesmi Li-Tai-Poja vzela tudi Mahler v *Pesmi o zemlji* ter Lajovic v samospevih. Li-Tai-Pojeva lirika je Škerjancu nudila potrebno in iskano subjektivnost ter intimnost. Poleg že omenjene poezije je Škerjanc komponiral večinoma na slovenska besedila. Sprva je uglasbljeval pesmi sošolcev Pavla Karlina ter Franceta Zbašnika, s katerima je tudi sooblikoval rokopisni dijaški list "Mi gremo naprej", kasneje pa tudi pesmi Alojza Gradnika ter Iga Grudna. Z izbiro besedil je skladatelj vedno znova dokazoval glasbeno in literarno razgledanost.

Škerjanc je vokalni glasbi na slovenskem dodal nove razsežnosti. Njegovi samospevi so z velikim ambitusom ter izrazitimi postopi zahtevali tako tehnično kot tudi muzikalno odlične pevske soliste. Melodični motiv je skladatelj znotraj kompozicije spretno spreminjal, vendar nikoli do neprepoznavnosti.

Kljub temu, da je Škerjanc veljal za poznoromantika z elementi impresionizma ali celo ekspresionizma, je skladatelj leta 1960 v intervjuju za *Tedensko tribuno* dejal: "*Pozna romantika je bučna, zunanostna, moja glasba pa je intimna, podajanje diskretnih*

- 
- <sup>30</sup> Kralj, Sonja. *Samospevi Lucijana Marije Škerjanca*. Diplomsko naloga. Ljubljana: 1991. Hrani knjižnica Akademije za glasbo.  
Koter, Darja. "Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 48-55.
  - <sup>31</sup> Bergamo, Marija. "Življenja zmožni zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca." *Glasba in poezija*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, marec-april 1990. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990. 195.

*notranjih čustev. Nisem usmerjen k zunanjemu vtisu. Tudi impresionist nisem, čeprav se včasih poslužujem njegovih sredstev. A vse to je v službi notranje izpovedi, ekspresije. V svojem ustvarjanju se nisem nikoli vdinjal temu ali onemu stilu. Vedno se mi zdi vsebina važnejša kot izrazna sredstva-prvobitno je programsko čustvo, filozofija.*<sup>32</sup>

Škerjanc je torej izoblikoval individualni kompozicijski slog. Pri melodičnem in harmonskem oblikovanju je le zvesto sledil lastnim idejam, estetiki ter notranji ekspresivnosti.

### **3.5.2 Mahlerjeva Pesem o zemlji (Das Lied von der Erde)**

Šest-stavčno vokalno instrumentalno delo je Mahler, kljub temu, da po strukturi ni simfonično, naslovil kot "Simfonija za tenor in alt (ali bariton) in orkester". Razlog je izhajal iz skladateljevega strahu pred prekletstvom devete simfonije kot zadnje, kar sta doživela Mahlerjeva velika vzornika Beethoven in Bruckner. Danes delo opredeljujemo kot zlitje oblik ciklusa pesmi ter simfonije. Tako Mahlerjev opus še vedno obsega devet simfonij, saj je deseta nedokončana. Skladateljev strah pred prekletstvom devete simfonije je bil tako upravičen.

Delo je Mahler zasnoval leta 1907, zaključil pa leta 1909. "Pesem o zemlji" je skladatelj ustvarjal v prelomnih letih svojega življenja. Za škrlatinko in davico mu je umrla najljubša hči Maria, izvedel je za svoje slabo zdravstveno stanje, poleg tega pa je, po dolgotrajnih napetostnih službenih odnosih, moral zaključiti z delovanjem na Dunaju. Čutil je, da se mu življenje počasi izteka, zato izražajo njegova zadnja dela, "Pesem o zemlji", deveta in deseta simfonija, močno prisotnost slutnje bližnje smrti. Kljub temu, da je bilo delo zaključeno že leta 1909, ga Mahler ni želel objaviti ali izvajati. Posledično izvedbe ni doživel. "Pesem o zemlji" je bila prvič izvedena šest mesecev po skladateljevi smrti, 20.11.1911 v Münchnu, pod dirigentskim vodstvom Bruna Walterja.

---

• <sup>32</sup> Okoliš, Martina. *Škerjančeve mladinske skladbe*. Diplomaska naloga. Ljubljana: 2003. Hrani knjižnica Akademije za glasbo. 12.

Mahler je od prijatelja Theobalda Pollaka v dar dobil antologijo starih kitajskih pesmi *Die chinesische Flöte*, ki jih je v nemščino prevedel Hans Bethge. Prevod ni temeljil neposredno na kitajskem izvorniku. Bethge je uporabil Hans Hellmannovo osnovo, ki je temeljila na francoski prepesnitvi, ki sta jo pripravila Judith Gautier in Hervey Saint-Denys. Za drugo in tretjo pesem ni mogoče najti izvirne predloge, zato se domneva, da sta delo Judith Gautier. Mahler je iz zbirke izbral sedem pesmi, jih je na nekaterih mestih dopolnil z lastnimi verzi, zadnji dve pa združil v eno. Sprva je pesmi uglasbil neodvisno, kasneje pa jih zaradi vsebinske podobnosti združil v simfonično celoto.<sup>33</sup>

Mahler je v pesmih, predvsem Li-Tai-Po-jevih, našel skupno življenjsko sporočilo, predvsem v Li-Tai-Pojevih pesmih, ki je razpeto med pesimizmom ter ljubeznijo do narave in življenja.

Struktura simfoničnega dela *Pesem o zemlji* izžareva značilnosti Mahlerjevega ustvarjanja v njegovih zadnjih letih. Delo je Mahler po zgledu Schopenhauer-jevih filozofskih misli ustvaril na podlagi kontrastov. Predvsem mu je bila vzor filozofija dvojne polarnosti (jing-jang, sonce-luna, noč-dan, moški-ženska, dur-mol). Zato so stavki, tako stilno kot pevsko kontrastno zasnovani. Pevska solista se izmenjujeta tako, da prvi, tretji in peti stavek izvaja tenorist, drugi, četrti in šesti stavek pa altistka. Tonalni center celotne kompozicije temelji na tonalitetah A-dura ter C-dura, oziroma c-mola.

Prvi stavek, *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (Li-Tai-Po), vključuje pesem sestavljeno iz treh kitic, ki se končajo z istim verzom – "Dunkel ist das Leben, ist der Tod" ("mračno je življenje in mračna je smrt"). Mahler je verz v vsaki kitici uglasbil za pol tona višje. Posebno vzdušje pesmi doseže tudi z orkestracijo pihal, trobent, tolkal in harfe.

Drugi stavek, *Der Einsame im Herbst* (Čang-Tsi), v počasnejšem tempu je vsebinsko zelo intimen in zadržan. Izraža skladateljevo osamljenost in slutnjo smrti. Stavek je kasneje postal temeljni primer komornega komponiranja za kasnejše skladatelje.

---

• <sup>33</sup> Petrić, Ivo. Koncertni list. Modri abonma Slovenske filharmonije. Marec, 2002.

Naslednji trije stavki, *Von der Jugend* (Li-Tai-Po), *Von der Schönheit* (Li-Tai-Po) in *Der Trunkene im Frühling* (Li-Tai-Po), so kratki, med seboj kontrastni plesni stavki. S tipično orientalsko tematiko so v nasprotju s prvim, drugim in zadnjim stavkom. Četrty stavek slika konjenike, ki jih skrivoma opazujejo mlada dekleta, peti stavek pa odraža značilen slog Mahlerjevi zgodnjih kompozicij – filozofski, strasten in sanjav.

Zadnji, šesti stavek, *Der Abschied* (sestavljen iz dveh pesmi avtorjev Mong-Kao-Jen in Vang-Veija), je najdaljši stavek celotnega cikla. Skladatelj je tu uglasbil pesmi, ki sta vsebinsko povezani s tematiko slovesa. Stavek je zasnovan kot solistična kantata, in sicer povsem svobodno. Mahler je celo dodal pripombo v partituri – "Ohne Rücksicht auf das Tempo" (brez ozira na tempo).

Stavek se zaključi z dolgo kodo v C-duru, kjer solist ponavlja zadnje verze ("Ewig...Ewig..."), dokler glasba dokončno ne izzveni. Verze je kompoziciji dodal Mahler sam.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Stefaniya, Leon. Zgodovina novejšje svetovne glasbe. Ljubljana 2008.

### 3.6 Analiza del

#### 3.6.1 Samospev Lucijana Marije Škerjanca: Samotno pirovanje

Samospev je nastal leta 1922. Besedilo Li-Tai-Po-ja je, s pomočjo nemške prepesnitve Otta Hauserja, v slovenščino prevedel Josip Vidmar.

Besedilo samospeva v nemškem jeziku:

*Das Leben ist nur wie ein grosser Traum...  
Wozu dann geben wir der Sorge Raum?  
Ich selbst, ich bin den ganzen Tag betrunken,  
Taumle, bis ich vorm Hause hingesunken.  
Wach' ich dann auf und blicke in das Schweigen,  
So singt ein Vöglein zwischen Blütenzweigen.  
Und ich will fragen: dämmert's oder tagt's?  
Die Nachtigall gewiegt vom Lenzwind sagt's.  
Da fasst mich Wehmut, seufzen möcht's ich schier,  
Und wieder schenk' ich woll den Becher mir,  
Und singe, bis der Mond, der helle, kam,  
Und schwegt mein Sang, so endet auch mein gram.*

Besedilo samospeva v slovenskem jeziku:

*Življenje mi je kita dolgih sanj,  
čemu tedaj tako skrbimo zanj?  
Jaz sam pijan pretavam dan za dnevom,  
dokler ne zgrudim se nekje za hlevom.  
Ko prebudim se in strmim v molčanje,  
na vejicah glasi se ščebetanje.  
Ne vem več, kaj je, jutro ali mrak,  
in slavca spev me poduči sladak.  
Takrat ne vem, kam to bridkost bi dal,  
in spet napolnim z vinom si bokal.  
In pojem, dokler noč zastira dol,  
ko utihnem jaz, utihne tudi bol.*

Samospev lahko razdelimo v tri večje celote, ki so harmonsko, melodično in izrazno motivično povezane. Znotraj teh lahko kompozicijo razdelimo tudi na manjše, večinoma osem-taktne periode. Označila sem jih s črkami in številkami ob besedilu.

<i>Življenje mi je kita dolgih sanj,</i>	<i>a<sub>1</sub></i>
<i>čemu tedaj tako skrbimo zanj?</i>	<i>a<sub>1</sub></i>
<i>Jaz sam pijan pretavam dan za dnevom,</i>	<i>a<sub>2</sub></i>
<i>dokler ne zgrudim se nekje za hlevom.</i>	<i>a<sub>2</sub></i>
<i>Ko prebudim se in strmim v molčanje,</i>	<i>b<sub>1</sub></i>
<i>na vejicah glasi se ščebetanje.</i>	<i>b<sub>1</sub></i>
<i>Ne vem več, kaj je, jutro ali mrak,</i>	<i>b<sub>2</sub></i>
<i>in slavca spev me poduči sladak.</i>	<i>c</i>
<i>Takrat ne vem, kam to bridkost bi dal,</i>	<i>d</i>
<i>in spet napolnim z vinom si bokal.</i>	<i>a<sub>3</sub></i>
<i>In pojem, dokler noč zastira dol,</i>	<i>a<sub>4</sub></i>
<i>ko utihnem jaz, utihne tudi bol.</i>	<i>a<sub>5</sub></i>

Skladatelj kompoziciji ni predpisal predznakov in se s tem izognil natančnejši opredelitvi tonalitete. Skladba se začne z d-molovim kvintakordom v oktavni legi in prav menjava d-molove ter D-durove tonalitete je znotraj samospeva najpogostejša. Za zadnje tri note pevske linije je skladatelj uporabil d-molov kvintakord, samo kompozicijo pa klavir zaključi na dominantni omenjene tonalitete. Sklepamo lahko, da je skladatelj za tonalni center analiziranega samospeva izbral tonaliteto d-mola. Celoten samospev ima 100 taktov, enega v tri-četrtnskem, ostale pa v dvo-četrtnskem taktovskem načinu.

Prvi del samospeva obsega 25 taktov, ki v besedilu predstavijo prve štiri verze pesmi. Ti ponazarjajo pesnikovo pripovedovanje in razmišljanje o življenju. Del se začne s klavirsko medigro, ki se po zaključeni osem-taktni periodi ponovi. Omenjena perioda vključuje prva dva verza pesmi. Sledita melodično in harmonsko sorodno uglasbljena tretji in četrti verz, ki ju prav tako zaključi že znana klavirska medigra. Zaključek manjše celote potrdi tudi skladateljeva agogična oznaka za *ritardando*.



Slika 1: Klavirska medigra

V taktu 29 se z oznako *A-tempo* začne drugi del, ki traja do takta 52. Obsega naslednje štiri verze pesmi. Klavirska spremljava postane pestrejša, saj skladatelj statični četrtninski ritem prvega dela popestri s triolskim ritmom razloženih akordov. S tem je, navezujoč se na besedilo, ponazoril jutranje prebujanje narave in ptičje ščebetanje. V taktu 29 skladatelj predstavi štiri takti motiv, ki se pojavi tako v pevski liniji kot v klavirski spremljavi. Motiv se tekom samospeva ponavlja, vendar le v klavirju v različnih ritmičnih in oktavnih različicah. Drugi del se zaključi s tonom  $a^2$  v pianissimu, ki glede na besedilo predstavlja petje slavca, po obsegu pa je najvišji ton pevske linije samospeva.

na ve - ji - cah gla - si se šče - be - ta - nje.  
 so singt ein Vög-lein zwi-schen Blü - ten Zwei - gen.

Slika 2: Ponavljajoči se motiv



Sledi klavirska medigra, ki sekvenčno prenaša že omenjeni, velikokrat ponovljeni motiv v smeri navzdol. Deveti, vsebinsko otožen in razmišljujoč verz, skladatelj uglasbi v d-molovi tonaliteti, z novim motivičnim gradivom. Zaradi vsebinske podobnosti verzov je Škerjanc optimistično melodijo tretjega verza uporabil tudi v desetem verzu, spremenil je le ritmično zasnovo tako v pevski liniji kot tudi klavirski spremljavi. Škerjanc samospev zaključi v otožnem tonu molove tonalitete.<sup>35</sup>

Delo sodi med Škerjančeve zgodnje kompozicije, saj je nastalo v skladateljevem 22. letu starosti. Enako kot tudi v ostalih zgodnjih samospevih je Škerjanc ostal znotraj tonalnosti, z uporabo številnih kompozicijskih novosti poznega 19. stoletja se je spretno izmikal pravilom tradicionalne funkcionalne harmonije.

Melodija in harmonija sovpadata in se prilagajata besedilu samospeva. Z nizanjem različnih terčnih akordov ter akordov z dodanimi disonancami, ki nimajo značilnega razveza, Škerjanc potrjuje težnjo poznoromantične harmonije po izogibanju tonalnemu centru. Številni akordi služijo bolj kolorističnemu kot funkcionalnemu namenu.

V duhu novosti Škerjanc uporabi nizanje septakordov v prvem delu samospeva.

Omenjen niz bi lahko razumeli kot atonalno miksturo, torej nizanje po kvantiteti enakih akordov, značilno za harmonski jezik impresionistov.

Tonalni center pa je uspešno zamajal tudi z uporabo sekvenc. Posebej zanimiva je sekvenčna medigra med taktoma 54 ter 60, kjer skladatelj prenaša že omenjeni motiv, prvič predstavljen v drugem delu samospeva. Če sekvenco natančno preučimo, ugotovimo, da bi jo lahko, sicer z rahlimi melodičnimi odstopanji, označili kot omnibus, torej koloristično sekvenco, za katero je značilno, da se basovska in sopranska linija gibljeta kromatično v protipostopu, neozirajoč se na tonalni center.<sup>36</sup>

---

• <sup>35</sup> Škerjanc, Lucijan Marija. *Samospevi na besedila tujih pesnikov*. Part. Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, Ustanova za ohranjanje dediščine: 2011.

• <sup>36</sup> Bavdek, Dušan. *Harmonija III, delovni listi in vaje*. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo. Ljubljana. 2004.

### 3.6.2 Gustav Mahler: "Der Trunkene im Frühling"

#### Besedilo pesmi v nemškem jeziku:

*Wenn nur ein Traum das Leben ist,  
warum denn Mü und Plag!?  
Ich trinke, bis ich nich mehr kann,  
den ganzen lieben Tag.*

*Und wenn ich nich mehr trinken kann,  
weil keh'l und see te voll,  
so tauml' ich bis zu meiner Tür  
und schlafe wunden voll!*

*Was hör' ich beim Erwachen?  
Horch! Ein Vogel singt im Baum.  
Ich frag' ihn, ob schon Frühlig sei,  
mir ist als wie im Traum.*

*Der Vogel zwitschert, Ja! Ja!  
Der Lenz, der Lenz ist da,  
sei kommen über Nacht.  
Aus tiefstem Schaven lauscht' ich auf,  
der Vogel singt und lacht.*

*Ich volle mir den Becherneu und  
leer ihn bis zum Grund  
und singe bis der Mond erglänzt  
am schwarzen Firmament.*

*Und wenn ich nicht mehr singen kann,  
so schlaf' ich wieder ein.  
Was geht mich denn der Frühling an!?  
Lasst mich betrunken sein.*

Besedilo pesmi v slovenskem jeziku (prevod Alojz Gradnik):

*Če je življenje sen samó,  
čemu trpljenje in skrbi  
in muke le in trud vse dni?  
Jaz pijem vinčece zlató.*

*Ko siromak več nimam s čim,  
da bi zalival si srcé  
in noge več me ne držé,  
na pragu presladkó zaspim.*

*Ko se zbudim, kaj slišim? Čuj!  
na veji lep prepeva ptič.  
pobaram ga: "Kaj dol in grič  
že zelenita?" – "Cicifuj!"*

*Mi pravi ptič. "Pomlad, poglej,  
čez noč se je vrnila spet!"  
Iz srca vzdihnem, ves zavzet,  
a ptiček žvrgoli naprej.*

*Spet v vrče točim: tri, pet, šest –  
in jih izpraznim vse do dna  
in pojem, dokler svod nebá  
ne zažari od zlatih zvezd.*

*In ko ne morem peti več,  
pa spet zaspim. Kaj mar mi dan!  
Kaj vigred, ptič! Saj vse bo preč,  
pustite me, naj bom pijan!*

Peta pesem cikla, *Der Trunkene im Frühling*, prinaša pivsko, hudomušno, satirično vsebino s pridihom "dionizičnega" doživljanja sveta. Pivske vsebine pesmi ne moremo neposredno povezovati s skladateljevim življenjem. Razumeti jo moramo bolj v prenesenem pomenu opojnosti, saj kot je Mahler v pismu prijatelju Brunu Walterju priznal, je bila njegova opojnost delo.<sup>37</sup>

---

• <sup>37</sup> Hefling, Stephen E. *Mahler: Das Lied von der Erde*. Cambridge: Cambridge University press, 2000.

Gre za stavek, ki je kontrasten tako prejšnemu, altovskemu, kot tudi ostalim tenorskim. Sestavljata ga dve glavni temi, ki ju skladatelj tekom skladbe ritmično ter melodično velikokrat preoblikuje. Izbiro dveh glavnih, stilno različnih si tem, bi lahko razumeli v kontekstu že omenjene dvojnosti, ki zaznamuje celoten cikel pesmi.

Besedilo pesmi je sestavljeno iz šestih kitic. Kitice je Mahler uglasbil s približno enakim številom taktov, razlike so minimalne.

Skladba ima 89 taktov, od tega enega v dvo-četrtnskem, ostale pa v štiri-četrtnskem taktovskem načinu. Tonalni center skladbe je tonaliteta A-dura. Kljub temu, da skladatelj velikokrat prehaja iz tonalitete v tonaliteto, se skladba začne in konča na toniki A-dura. Prav tako se vsaka kitica zaključi na osnovnem tonu omenjene tonalitete, torej tonu a<sup>2</sup>, s čimer skladatelj jasno ponazori tonalni center skladbe.

Poleg tonalne, kompozicijo zaznamuje tudi ritmična in melodična pestrost. Skladba prinaša veliko ornamentnih vložkov (trilčki, predložki), kar lahko pripišemo vplivu tedanje vzhodne, orientalske glasbene kulture. Melodijo sestavljajo intervalno pestri postopi, alterirani ter kromatični toni, kar zahteva odlično in trdno intonacijo tako pri pevcu kot tudi pri instrumentalistih. Skladbo zaznamuje tudi velikokrat menjajoč ritem, ki prehaja iz krajših notnih vrednosti v daljše.

S pestro ritmiko in melodiko je Mahler želel ponazoriti nestabilnost v stanju opojnosti, ki je, kot že rečeno glavna vsebinska tematika pesmi.

Pesem ima torej dve glavni temi. Prvo, širitaktno, predstavi flavta v četrtem taktu kompozicije. Sestavljajo jo kratke notne vrednosti, ki ponazorijo njen veder karakter. Motivično bi jo lahko razdelili še na dva, dvotaktna dela. Zadnji motiv prve teme skladatelj sekvenčno prenaša v smeri navzgor. V osmem taktu prvo temo prekine skoraj šest taktov druga tema, karakterno povsem kontrastna. Njena spevna melodija poteka v daljših notnih vrednostih. Tekom kompozicije Mahler temi med seboj prepleta in ritmično ter melodično spreminja. Prvo temo najpogosteje izvajajo tutti, torej vsi orkestrski instrumenti ter tenorist, medtem ko je spevnejša, intimnejša druga tema ponavadi rezervirana za solistične vloške bodisi flavte, violine, pikola ali tenorja.

Wenn nur ein Traum das Le-ben ist, war - um denn Müh' und

Fl. Fl. Ob. Picc. Es-Kl. Trp. Vic.

Slika 3: Prva tema

Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei, mir ist als wie im Traum.

Fl. Fl. Ob. Picc. Es-Kl. Trp. Vic.

Slika 4: Druga tema

Tako tenorska linija kot tudi orkestrski part so v tesni službi besedila. Solistična linija in spremljava sovpada, tako v melodičnem kot tudi harmonskem kontekstu.

V splošnem je karakter pesmi veder in optimističen. Razlikujejo se le štirje verzi, in sicer, zadnja verza tretje ter četrte kitice.

*Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei,  
mir ist als wie im Traum.*

Tretja kitica je oblikovana kot dvogovor pesnika ter ptička, kjer pesnik slednjega sprašuje ali sanja ali je res že prišla pomlad. Uglasbljena sta v A-durovi tonaliteti, z dvotaktnim melodičnim motivom v poltonskem postopu od  $h^2$  do  $d^2$ .

*Aus tiefstem Schaven lauscht' ich auf,  
der Vogel singt und lacht.*

V četrti kitici Mahler uglasbi ptičkovo potrditev o prihodu pomladi. Zadnja verza je skladatelj uglasbil enako kot že predstavljena verza tretje kitice, spremenil je le tonaliteto iz A-dura v Des-dur. Vsi štirje verzi nakazujejo skladateljevo refleksijo ter melanholično razpoloženje.

Peta pesem iz cikla Pesem o zemlji je torej, tako kot delo samo, zasnovana na kontrastnosti tem, melodičnih postopov, ritma in tonalitet. Mahler, kot poznoromantični skladatelj, uporabi kompozicijske tehnike, značilne za prehodno obdobje med 19. in 20. stoletjem. Odmikanje od tonalnega centra, uporaba sekvenc, osamosvojitve terčnih večzvokov, uporaba akordov z dodanimi disonancami brez značilnega razveza, alterirani ter kromatični toni so le drobci, s katerimi je Mahler ustvaril harmonsko in zvočno zelo bogato kompozicijo.

#### 4. Sklep

Primerjava slovenskega skladatelja s sočasnimi evropskimi skladatelji se je v preteklosti vedno izkazala v nehvaležni luči. Predvsem, če primerjava ni upoštevala razvojnih, socialnih, političnih in ekonomskih okoliščin in je temeljila le na glasbenih ter kompozicijskih elementih. Skoraj v vseh obdobjih in smereh velja, da je slovenska glasba zaostajala za evropskim in svetovnim glasbenim dogajanjem.

Na prehodu stoletij je bil na slovenskih tleh samospev vodilna glasbena oblika, saj so jo komponirali vsi vidnejši skladatelji. Prepevali so jih tako amaterski kot profesionalni pevci, saj so predstavljali osrednje točke glasbenih večerov. S pomočjo del Lajovica, Ravnika ter Škerjanca se je raven slovenske ustvarjalnosti, v kontekstu vokalne glasbe, približala tedanji evropski.

Lucijan Marija Škerjanc je rasel in zorel v času, ko je slovenska glasba še iskala svojo lastno identiteto.<sup>38</sup> Bil je inovator, ki je slovenski glasbi načrtno, evropsko pot. Marijan Lipovšek je po slišanih prvih samospevih Lucijana Marije Škerjanca dejal, da je mladi umetnik "*z enim mahom predstavil slovensko glasbo za nekaj desetletij naprej*"<sup>39</sup>.

Skupne značilnosti Gustava Mahlerja ter Škerjanca bi lahko opazili že pri njuni vlogi v družbenem kontekstu. Tako Mahler v evropskem, kot Škerjanc v slovenskem prostoru sta izoblikovala smernice, ki so jih kasnejši skladatelji težko presegli. Škerjančevi samospevi veljajo za višek slovenske vokalno-solistične umetnosti, Mahler je s svojimi simfonijami ter združitvami simfonije in pesemskih ciklov do potankosti izkoristil oblikovne in harmonsko-melodične zmožnosti tedanje tonalne harmonije. V tem kontekstu ni bilo možno več nič oblikovno novega, zato se je tedanji umetniški svet obrnil v popolnoma novo smer, atonalnost, dodekafonijo ter aleatoriko.

- 
- <sup>38</sup> Kuret, Primož. "Lucijan Marija Škerjanc in Jpseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 31.
  - <sup>39</sup> Bergamo, Marija. "Življenje zmožni zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca." *Glasba in poezija*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, marec-april 1990. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990. 193.

Pri primerjavi Škerjančevega samospeva *Samotno pirovanje* ter Mahlerjeve pesmi *Der Trunkene im Frühling* ne smemo zanemariti letnic ter okoliščin nastanka. Samotno pirovanje je Škerjanc napisal pri svojih 22. letih. To so bila leta, ko je umetnik že dodobra spoznal glasbeni svet. Predstavil in objavil je svoje prve kompozicije in si z njimi ustvaril status obetajočega skladatelja.

Mahlerjev cikel *Pesem o zemlji* je nastal dve leti pred skladateljevo smrtjo. V kompoziciji je povzel doživljanje celotnega življenja ter nakazoval svojo slutnjo smrti. Kljub temu, da Škerjančev samospev za njegova leta deluje zrelo, ne moremo mimo dejstva, da v svojo kompozicijo ni mogel vključiti toliko življenjskih izkušenj kot jih je lahko Mahler.

Kompozicija avstrijskega skladatelja je nastala 13 let pred Škerjančevim samospevom. Škerjanc, kot zelo razgledan in izobražen mladi glasbenik, je zagotovo poznal kompozicije takratnih velikih evropskih skladateljev in se po njih zgledoval. S tem si je omogočil boljše in predvsem hitrejše približevanje evropski umetnosti.

20. stoletje je veljalo za inovativno obdobje, kjer so skladatelji izkoristili možnosti, ki jim jih je omogočal tehnološki napredek, iskali so novosti znotraj oblikovnih ter kompozicijskih vidikov, zanimive so postale druge neevropske kulture. Mnogi skladatelji so se, v želji po drugačnosti, zgledovali predvsem po vzhodnem, orientalskem svetu. Posebej zanimiva je bila kitajska lirika, orientalna ornamentacija ter pentatonika. Tako kot mnogi drugi skladatelji sta tudi Mahler in Škerjanc za svoji kompoziciji izbrala kitajsko pesem pesnika Li-Tai-Po-ja. Gre za delo največjega kitajskega pesnika, čigar pesmi so danes dosegljive v številnih svetovnih jezikih. Zaradi specifičnosti jezika ne moremo govoriti o prevodih, bolj o prepesnitvah pesmi. Skladatelji ponavadi za besedilno osnovo niso uporabili izvornika, temveč prepesnitev pesmi v nemškem, angleškem ali francoskem jeziku. Mahler je v peti pesmi cikla, *Der Trunkene im Frühling*, uglasbil nemško prepesnitev Hansa Bethge-ja, Škerjanc pa Vidmarjev prevod nemške prepesnitve pesnika Otta Hauserja.

Po natančnejši analizi pesmi opazimo številne kompozicijsko-tehnične podobnosti obeh skladateljev. Oba sta delo uglasbila v prekomponirani obliki, močno navezujoč se na besedilo pesmi. Zanimivo je, da sta skladatelja po vsakem odpetem verzu dodala pavzo, s čimer sta verjetno želela doseči naravni premor, ki nastane med branjem pesmi.



Menjava taktovskega načina pri obeh skladateljih ni pogosta, kar pa zagotovo ne moremo trditi za tonaliteto. V kontekstu poznoromantičnega kompozicijskega sloga so se skladatelji izogibali jasnemu tonalnemu centru, kar je opazno v obeh analiziranih kompozicijah. Oba ostaneta znotraj tonalne harmonije, ki jo s pomočjo sekvenc, akordov z dodanimi disonancami, neobičajnimi razvezi ter uporabe dominante močno zamajeta. Morda je pri Škerjancu d-molov tonalni center manj jasno določljiv kot Mahlerjev A-durov, kar bi lahko pripisovali napredku tonalnih izmikov, ki so se izpopolnili v trinajst letnem razmaku nastanka kompozicij. Jasnost tonalnega centra pri Mahlerjevi pesmi bi morda lahko razlagali tudi z vlogo in namenom, ki jo je sama kompozicija prinašala. Za razliko s Škerjančevim samospevom, je Mahlerjeva pesem kot delo za solista in simfonični orkester zahtevala veliko dvorano in bila namenjena širši publiki. Skladatelj se je zavedal, da je za razumevanje in sprejemanje takšne kompozicije potreben jasen tonalni center dela.

Melodija obeh del harmonsko sovпада s spremljavo. Pevska linija pri obeh skladateljih izkazuje dobro poznavanje človeškega glasu, njegovega razpona in zmožnosti. Predvsem Škerjanc je v svojih samospevi, ne samo v kompozicijskem ampak tudi pevsko-tehničnem smislu vpeljal novosti, ki jih prej ni zmožel noben drug slovenski skladatelj. S tem je tudi samospev označil kot glasbeno obliko, ki zahteva poklicnega in ne več amaterskega pevca.

Spremljava dopolnjuje melodično linijo samospeva in pesmi. Morda se zdi, da je pri Škerjancu pevska linija tista, ki ima vodilno vlogo, klavirska spremljava jo le dopolnjuje in izpopolnjuje. Pri poslušanju Mahlerjeve pesmi, morda tudi zaradi bogatejše, orkestrske zvočnosti pevska linija deluje kot del celote. Pri Škerjancu se redko zgodi, da klavir prevzame vodilno vlogo, medtem ko pri Mahlerju glavni temi skoraj večkrat zazvenita v ostalih instrumentih kot pa v pevski liniji.

Mahler je orientalski vpliv izkoristil ne samo v besedilni navezavi, temveč tudi instrumentalno, saj je s številnimi predložki, trilčki in ornamentami orisal značilnosti nezahodne kulture. Škerjančeva naveza na tujo kulturo je zgolj tekstovna.

Skladatelja sta deli gradila iz manjše, osnovne enote. Škerjanc, s ponavljajočo se klavirsko medigro ter štiritaktnim motivom in Mahler, z dvema osnovnima temama sta

zasnovala kompoziciji, kjer se glavni kompozicijski elementi med seboj ves čas prepletajo ter ritmično in melodično spreminjajo.

Ritem je pri Mahlerju izrazitejši kot pri Škerjancu. Predvsem s hitrim menjavanjem daljših in krajših notnih vrednosti je želel ponazoriti občutek opitosti, nestabilnega in nezavednega stanja. Ritem Škerjančevega samospeva je bolj statičen. V drugem delu kompozicije ga sicer popestri s triolskim ritmom, vendar ga ohrani do konca kompozicije.

Z opisanimi podobnostmi in razlikami lahko zaključim, da se je Lucijan Marija Škerjanc zares približal tedanji evropski ustvarjalni umetnosti. Kljub temu, da Mahlerjeva Pesem o zemlji deluje zvočno, melodično in ritmično bogatejše, z zrelejšo življenjsko vsebino in močnejšim osebnim pečatom, Škerjančev samospev napoveduje v pravo smer načrtano kompozicijsko pot mladega skladatelja. V svojem delu je uporabil tehnične elemente, ki jih v delih njegovih predhodnikov ne zasledimo, kar ga opravičeno opredeljuje kot enega izmed vodilnih slovenskih skladateljev prve polovice 20. stoletja.

## 5. Summary

The late 19th century and early 20th century brought several economic, social and cultural changes. An Austrian composer Gustav Mahler strongly influenced the musical art in European area by reforming the symphonic form and joining symphonies and songs into cycles. The Slovenian composers of the 20th century nearly reached the level of European musical creativity, mostly with contribution of Lucijan Marija Škerjanc. G. Mahler and L. M. Škerjanc not only had similar composing style, but also shared an interest in Non-European cultures and Chinese lyrics. In his 5th song of the cycle *The Song of the Earth* Mahler used the lyrics of Chinese poet Li-Tai-Po. Škerjanc based his early song *Samotno pirovanje* on the same lyrics of Li-Tai-Po, but different German poetic re-creation and Slovenian translation. By comparing both works we find several similarities in use of Late Romantic composing elements and their adjustments to the content of the lyrics. Mahler's *Song of the Earth* for soloist and symphonic orchestra is reach in sound and intended for great concert halls, while Škerjanc's song seeks more intimate atmosphere of smaller concert stages. On the other hand, there are many differences between the two works that are a reflect of composer's perception of life and music.

## 6. Viri in literatura

- Barbo, Matjaž. "Korenine slovenskega samospeva." *Samospev na Slovenskem in slovenski samospev v Avstro-Ogrski monarhiji*. Muzikološki zbornik XLII/2. Ur. Aleš Nagode. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo. 2006. 15-24.
- Bavdek, Dušan. Harmonija III, delovni listi in vaje. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo. Ljubljana. 2004.
- Bergamo, Marija. »Koncertantnost kot gibalo strukture Škerjančevih klavirskih koncertov«. *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Ljubljana: Kres, 1992. 244-251.
- Bergamo, Marija. "Življenja zmožni zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca." *Glasba in poezija*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, marec-april 1990. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990. 193-201.
- Blaukopf, Kurt in Herta Blaukopf. *Mahler: His Life, Work and Music*. Ljubljana: Mladinska Knjiga, 2000.
- Botstein, Leon. "Modernism." *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. Dec. 2011. <http://www.grovemusic.com>.
- Burrows, John, (ur.). *Classical Music*. London: Dorling Kindersely Limited, 2005.
- Cardus, Neville. *Gustav Mahler: His mind and his music*. London: The Camelot Press Ltd., 1965.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v Evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica Ljubljana, 1991.
- Franklin, Peter. "Mahler, Gustav". *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. Dec. 2011. <http://www.grovemusic.com>.
- Gradnik, Alojz. *Kitajska lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.

- Gradnik, Alojz. *Li-Tai-Po. Pesmi*. Ljubljana: Tiskarna "Slovenskega poročevalca", 1950.
- Granda, Stane. "Vloga glasbe, zlasti petja, v rasti slovenske narodne zavesti (do leta 1848)." *Samospev na Slovenskem in slovenski samospev v Avstro-Ogrski monarhiji*. Muzikološki zbornik XLII/2. Ur. Aleš Nagode. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo. 2006. 5-13.
- Griffiths, Paul. "Lied". *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. Mar. 2012. <http://www.grovemusic.com>.
- Hefling, Stephen E. *Mahler: Das Lied von der Erde*. Cambridge: Cambridge University press, 2000.
- Honolka, Kurt. *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
- Javornik, Anamarija. *Samospevi Lucijana Marije Škerjanca in Antona Lajovca*. Diplomaska naloga. Ljubljana: 1997. Hrani knjižnica Akademije za glasbo.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Koter, Darja. "Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 48-55.
- Kralj, Sonja. *Samospevi Lucijana Marije Škerjanca*. Diplomaska naloga. Ljubljana: 1991. Hrani knjižnica Akademije za glasbo.
- Kuret, Primož in Julijan Strajnar. *Glasba in poezija*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana: Festival, 1990.
- Kuret, Primož. "Lucijan Marija Škerjanc in Jpseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 30-36.
- Kuret, Primož. *Zgodbe o glasbi in glasbenikih*. Radovljica: Didakta, 2004.
- Mahler, Gustav. *Das Lied von er Erde, eine symphonie für eine tenor – und eine alt – (oder bariton-) stimme und orchester*. Kl. Izv. Wien-Leipzig: Universal-edition, 1913.

- Matošec, Matjaž. "Razvoj nemškega samospeva med letoma 1872 in 1878: deset uglasbitev Goethejeve balade Erlkönig." *Muzikološki zbornik XLII/1*. Ur. Matjaž Barbo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo. 2006. 25-34.
- Michels, Ulrich. *Glasbeni atlas*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2002.
- Misson, Andrej. "Nekatere kompozicijske poteze izbranih slovenskih romantičnih samospevov." *Samospev na Slovenskem in slovenski samospev v Avstro-Ogrski monarhiji*. Muzikološki zbornik XLII/2. Ur. Aleš Nagode. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo. 2006. 41-56.
- Misson, Andrej. "Prešeren, Cankar – Škerjanc." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 85-96.
- Nagode, Aleš. "Romantičnost slovenskega "romantičnega" samospeva." *Samospev na Slovenskem in slovenski samospev v Avstro-Ogrski monarhiji*. Muzikološki zbornik XLII/2. Ur. Aleš Nagode. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo. 2006. 65-72.
- Okoliš, Martina. *Škerjančeve mladinske skladbe*. Diplomski naloga. Ljubljana: 2003. Hrani knjižnica Akademije za glasbo.
- Orrey, Leslie in John Warrack. "Lied". *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. Dec. 2011. <http://www.grovemusic.com>.
- Pavček, Tone. "Uvodna beseda." *Glasba in poezija*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, marec-april 1990. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990. 193-201.
- Petrić, Ivo. Koncertni list. Modri abonma Slovenske filharmonije. Marec, 2002.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Scher, Paul. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Samospevi na besedila tujih pesnikov*. Part. Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, Ustanova za ohranjanje dediščine: 2011.

- Škerl, Danijel. "Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca." *Glasba, poezija – ton, beseda*. Zbornik referatov s Slovenskih glasbenih dni. Ljubljana, april 2000. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2001. 25-27.
- Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Obzorja, 1981.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. The Early Twentieth Century*. New York: Oxford University press, 2005.
- Vidic, Marko, (ur.). *Ilustrirana zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.
- Zapiski s predavanj: Stefanija, Leon. *Zgodovina novejše svetovne glasbe*. Ljubljana 2008.
- Zapiski s predavanj: Snoj, Jurij. *Zgodovina starejše svetovne glasbe I*. Ljubljana. Študijsko leto 2006/07.