

## Besedila samospevov Josipa Ipavca

**Neža Zajc**

ZRC SAZU, Ljubljana

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

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

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

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

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

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

4 Gregorčič, *Poezije*, 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Grdina, *Slovenski Mozart*, 42–43.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Bardi, »Discorso,« 103–104.

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

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

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

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

19 Bardi, »Discurso,« 104.

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

21 Grdina, *Slovenski Mozart*, 43.

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

22 Škerjanc, *Glasbeni slovarček*, 178.