Igor Grdina

Slovenski Mozart: Knjiga o Josipu Ipavcu

Ljubljana: Beletrina, 2021. 216 strani. 25 €. ISBN: 978-961-284-759-3.

Najnovejša knjiga vrhunškega poznavalca slovenske kulturne zgodovine in še posebno rodbine Ipavec je nekakšna sinteza dosedanjega vedenja o naših ljudeh in prostoru v prelomnih desetletjih pred prehodom iz 19. v 20. stoletja in po njem. Iz besedila vidimo, kaj je v tem času pomenilo biti pravi umetnik v večnarodni monarhiji. Josip Ipavec namreč sodi med tiste naše velikane, ki so prestali preverjanje talenta v mednarodnem okolju. Skladatelj in zdravnik Josip Ipavec je namreč živel med letoma 1873 in 1921. Glede na dejstvo, da je njegov smrtni dan isti kot pri Prešernu – zanimivo, tudi njegov krstitelj se je pisal Prešern –, je misel, da so Ipavci za slovensko glasbo isto kot naš največji pesnik za slovensko literaturo, dodaten izziv za širšo pripoved, kot jo narekujejo zgolj življenje in delo velikega skladatelja.

Danes običajna obravnava naših umetnikov zgolj v povezavi z njihovim neposrednim delom siromaši tako njegovo vsebino kot pomen. Ipavci kot rodbina namreč niso samo glasbeniki, ampak bistveno več. Pri tem v mislih nimamo županske funkcije, ki jo je opravljal Josipov oče, tudi ne vloge in pomena zdravniških čudodelnikov, kamor so po zaslugi prvega Ipavca, zdravnika Franca (1776–1858), prištevali to zdravniško dinastijo, ampak družbeni kontekst slovenskega kulturnika v Habsburški monarhiji in še posebej na Štajerskem. So eden najbolj znanih primerov uveljavljanja pripadnikov slovenskega meščanstva v takratni avstrijski družbi – tudi njegovega ženskega dela. Frančeva žena Katarina Schweighofer je v rodbino prinesla glasbeni talent, ki so ga potomci oblikovali v komponiranje. Tri vnukinje, potomke hčere Ivanke, so bile članice prvega avstrijskega damskega kvarteta, ki je bil med drugim premierni izvajalec njihovega znanca Johannesa Brahmsa, ki je zaradi njih obiskal Šentjur, znan zaradi rodbine Ipavcev. Nacionalna pripadnost posameznika namreč ni bila tako velika ovira za njegovo uveljavljanje v takratni družbi, kot to slikajo pripadniki teorije o Avstriji kot ječi narodov. Josip Ipavec je edini možni in sprejemljivi primer danes tako razvpite »multikulti« kulture. To ne pomeni odpad od lastne, kot to mnogi razumejo, ampak biti velik v svoji in neslovenski! Siljenje v ospredje in opozarjanje nase mu je bilo tuje. Vse je v njegovem ustvarjanju.

Glasba ima pri neznodovinskih narodih, med katere sodimo Slovenci, poseben pomen. Okolice ne prepričajo s svojo slavno zgodovino, temveč z živo

kulturo, katere hrbtenica sta jezik in glasba. Za njih še posebno velja, da je kultura »kvintesenca narodnosti«. Znano je, da so se Slovenci uveljavljali v dunajski družbi predmarčne dobe s petjem. Znano je tudi, da so graški Slovenci kot politično najbolj organizirani del slovenske politike v pomladi narodov pritegnili Benjamina Ipavca za svojega zborovodjo in s svojim pevskim zborom lomili protislovenska nacionalistična čustva. Kot skladatelj in politiki so pripadniki rodbine Ipavec, in pri tem mislimo na širše sorodstvo, lomili protislovensko histerijo, »determinante tal in krvi«, ki so bile na slovenskem Štajerskem in v Gradcu še posebno izrazite, vendar proti vrhunskim glasbenikom in zdravnikom brez učinkovitih sredstev. Gradec kot najmočnejša trdnjava nemškega jugovzhoda je bil pred umetnostnim genijem votel in zgolj namišljena trdnjava. V časih, ko glušimo od vreščanja »kulturnikov«, je odmevnost ustvarjanja Josipa Ipavca primer, kdo se sme kot tak deklarirati. Njegovi samospevi po zaslugi basbaritonista Leona Luleka niso zasanjali zgolj številnih v dvoglavi monarhiji, temveč tudi v Evropi in celo ZDA. In tu nastopi slovenska majhnost, ki ne prenese boljših od sebe. Še zlasti, če niso Ljubljancani ali vsaj Kranjci. Nastopil je čas, ko so postali Ipavci »bolj preteklost kot zgodovina«, ki ga je nasledila »doba diriganega spomina in načrtovane pozabe«, in končali kot silhuete, ker so bili meščani. Najslabše pa se je godilo Josipu Ipavcu. Mogoče tudi zato, ker je bil mednarodno najbolj uspešen. »Vsemu navkljub pa je glasba Josipa Ipavca tudi v desetletjih najglobljega pogreza v mrak zamolčevanja preživela« (str. 30). Večdesetletni napor za njegovo vračanje na ustrezno mesto v slovensko kulturo so bili kronani s premiero opere *Princesa Vrtoglavka* 29. novembra 1997. Seveda ne v Ljubljani, temveč v Mariboru. Nedvomno veliko prispevata k tem prizadevanjem, tudi v smislu nekdanje dosežene internacionalizacije, mednarodno uveljavljena pevca Bernarda in Marko Fink, ki njegove samospeve – veliko je izgubljenih – vključujeta v svoje solistične nastope.

V prikazu sicer ne najbolj običajnega družinskega življenja Ipavcev pretresajo takrat dokaj običajne smrti bratov in sester, za našo dobo pa je najbolj presenetljiv prikaz načina in pomena vzgoje v samostanski nižji gimnaziji. Najprej v Sankt Lambrechtu, kjer so imeli konvikt za mlade pevce, pozneje pa v Šentpavlu, ki je s Slovenci bistveno bolj povezan. Tu je leta 1888 tudi prvič vrhunsko zablestel. Očitno so starši načrtno investirali v solidne, če že ne vrhunske temelje izobrazbe. Višjo gimnazijo je obiskoval v Celju, kjer je pri Josipu Ipavcu že »prišlo do prave eksplozije ustvarjalnosti« (str. 73). Komponiral je samospeve, zborovske skladbe, tudi izstopajočo *Ave Mario* za moški zbor s solistom, flavto in godali.

Čeprav je šel na Dunaj študirat medicino, je bilo njegovo srce pri glasbi. To je spoznal tudi njegov glasbeni učitelj Alexander Zemlinsky. Grdina ne omenja možnosti, da je ravno zaradi prevelikega veselja z glasbo moral v Gradec in tam končal medicino. Bralec tudi pomisli na možnost, da se je Josip Ipavec v cesarski prestolnici okužil z boleznijo, ki ga je, ker ni bila pozdravljena, pozneje

prezgodaj spravila ob človeško dostojanstvo in v prerani grob. Na to na nape-ljuje stavek: »Zelo malo vemo o tem, kaj je Josip počel od leta 1893 do začetka aprila 1895« (str. 79). Iz biografij znanih Slovencev poznamo taka skrivnostna leta, ki so bila največja družinska skrivnost.

Tudi v Gradcu se je predajal glasbi, toda pod nadzorom strica Benjamina, sicer uveljavljenega zdravnika in tudi v tamkajšnjih krogih čislanega sklada-telja. Žal se v mestu ob Muri ni glasbeno šolal pri znamenitem Wilhelmu Mayerju, ampak »pri precej manj uglednem deželnosodnem in dvornem sve-tniku Aloisu Torglerju«, ki pa se je že »uvrščal med privrženice novonemške šole« (str. 80). Josip Ipavec, ki ni bil glasbeni radikalec, je, kljub dejstvu, »da se je vse do konca gibal pod visokoromantičnimi ozvezdji« (str. 80), nedvou-mno glasbeno napredoval. Grdina zlasti omenja odmevnost kasneje zgubljenе skladbe *Des Woiwoden Tochter*. Pisal je tudi zborovsko glasbo in se spogledoval s »simetrično 'arhitektoniko', ki je bila skladatelju očitno blizu« (str. 86). Nastop orkestra graških slovenskih študentov v Celju 1898. leta pred okoli 500 poslu-šalci je bilo opozorilo, kaj dozoreva v Gradcu in kaj bodo z njim pridobili, ko se bo vrnil v rodni Šentjur.

V vsebinskem muzikološkem pogledu predstavljata osrednji del knjige po-glavji »Možiček« in »Princesa Vrtoglavka«. V vmesnem času je seveda skladal tudi samospeve in zборе, vendar se jih je po mnenju Grdine najmanj četrtna izgubila.

»Prvi slovenski balet [*Možiček*] je vzbudil veliko pozornost. [...] Ipavčev secesijski obrat od starega in tradicionalnega je bil razumljen kot celovit in ko-renit. Po globini ni bil tematiziran kot manj pomemben od onega, ki ga je v li-teraturi izvedel Ivan Cankar z *Vinjetami* [...]« (str. 87). Vsebinsko tipična misel Grdine nam kaže širino in globino njegovega večstranskega pristopa k študiji o Josipu Ipavcu. Krek ga je označil kot modernega po obliki in duhu. V njem je videl ne le »krepek, moški duh«, ampak garanta za novo, sodobno glasbo na Slovenskem. Grdina Kreka popravlja in *Možička* označuje kot »postmoderno delo« tistega časa, »med stvaritve, ki so na prehodu iz 19. stoletja v 20. evocirale izročilo *commedie dell'arte*« (str. 90). Opozarja na sorodnost z Leoncavallovimi *Glumači*, *Carnaval Mignon* Schütta, Mascagnijeve *Le maschere* ...

Možiček ni napisan »za orkester wagnerjanskih dimenzij«, ampak za skro-mnejšo zasedbo godal, tolkal, klavirja in harmonija, ki je nadomestil pihala. Takšnega francoskega orkestra se spominjam še iz svojega mladostnega No-vega mesta, kar pomeni, da je bil napisan tudi za kraje, kjer so ljubili glasbo, a imeli omejene izvajalske možnosti. Premiera *Možička* je bila v neki graški specializirani gostilni, ki je ne gre primerjati z današnjimi. Ponovitve so bile v Novem mestu, večkrat Ljubljani, ki »se je tedaj bržčas prvič srečala z brezbe-sednim gledališčem« (str. 102), graški operi (druga v monarhiji!) in še nekate-rih drugih tamkajšnjih lokalitetah, Celovcu, Olomucu, Trstu, Celju, Mariboru. *Možiček* je Josipu Ipavcu prinesel »največjo slavo in srečo«. Občudovan je bil

tudi fizično. Ženski svet je vzdihoval nad lepo raščenim možem, gorečim za glasbo. »Možiček je bil največji triumf Josipa Ipavca – in pomemben mejnik v zgodovini slovenske glasbe. [...] Ipavec je s svojo neugnano partituro pokazal sposobnost povezovanja profesionalnega in improviziranega odra.« (ibid.)

Ob izteku 19. stoletja skomponirani *Možiček*, ki je skladatelju prinesel toliko veselja in zanosa, je v začetku 20. zamorila *Princesa Vrtoglavka*. Bila je njegov »ustvarjalni, pa tudi življenjski projekt«. Uspela ni zaradi neprimerne libreta Mare pl. Berks, daljne sorodnice Matije Čopa. Besedilo, ki je želelo predstaviti evropsko dekadenco, je bilo, milo rečeno, prezapleteno. Nekdo ga je označil kot blodnjak, v katerem se poslušalec oziroma gledalec izgubi. Ipavec je nasedel ekscentrični nasilni, v najvišjih evropskih krogih znani libretistki, pa tudi sam je med komponiranjem dojel, da namesto operete zaradi zahtevne orkestracije, »ki presega pričakovanja zgolj ognjemeta melodij in neugnane senzualne zabave« (str. 128), nastaja »komische Spieloper im alten Nummernstill« (str. 127). Dokončana je bila 1910. leta. Skladateljevi poizkusi, da bi jo spravil na oder, so bili brezuspešni. Grdina nas na nekaj primerih opozori na umazano vlogo denarja v operetah oziroma operah, kar je pomagalo ogroziti tudi življenje skladatelja.

Knjiga o Josipu Ipavcu ni prvi Grdinov poseg v slovensko glasbo. Ta se mu mora zahvaliti za marsikaj. Avtor knjige ni muzikolog, zato bo kdo iz teh vrst mogoče pogršel kakšne ugotovitve o tehnikalijah skladb. Seveda so pomembne. So pa nevarne, kot obravnave literarnih del zunaj časa in prostora in ob ignoriranju ljudi. Grdina dojema glasbo kot svaritev človeškega duha, umetnino človeka, ki jo namenja soljudem. Glasba sama na sebi, brez človeka ... kaj je to? Ob koncu knjige se bralec sprašuje, ali so današnji muzikologi sposobni odkriti resnični nadpovprečni potencial znotraj slovenskega prostora in njegovih ljudi ali pa mora priti potrditev iz tujine.

Glavna pomanjkljivost knjige je v dejstvu, da avtor nikjer ne omenja svojih prizadevanj za polnokrvno vrnitev Ipavcev v naše občestvo, katerega vrh je prva uprizoritev *Princese Vrtoglavke*. Brez njegovega angažmaja, pomoči prijateljev in znancev, predvsem pa prevoda (in predelave) besedila izpod njegovih rok je še danes ne bi bilo. Verjetno pa bo to vsebina ene naslednjih knjig.

Stane Granda

Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti