

UDK 786.2.082.2 Pollini

Katarina Bedina  
LjubljanaKLAVIRSKÉ SONATE FRANCA (FRANCESCA)  
POLLINIJA

Podrobnejšo obravnavo klavirskih sonat Franca (Francesca) Pollinija (1762-1846) je sprožilo preučevanje začetkov sonatne oblike v slovenski klavirski glasbi. V tem tematskem okviru se je veljalo ponovno ustaviti pri našem rojaku,<sup>1</sup> čeprav je deloval na tujem in zato s slovensko glasbo ni imel trajnejših stikov ne skladateljskega vpliva. V zrelih letih je verjetno popolnoma prekinil vezi z rodno Ljubljano, vendar je bil po doslej znanem gradivu med Slovenci oziroma skladatelji slovenskega rodu<sup>2</sup> - prvi ustvarjalec klavirskih sonat.

Analitični pregled tega opusa sicer ne prinaša "odkritja", ki bi moglo v umetniškem oziru bistveno prevrednotiti že znano vlogo in pomen Franca Pollinija v zgodovini glasbe.<sup>3</sup> Ta mu odmerja razmeroma majhen delež, pogojen s tedanjim ugledom pevca, klavirskega virtuozu in pedagoga, ki je bil v množici sodobnega salonskega muziciranja in modnega skladateljevanja kmalu pozabljen. W. Georgii ga v svoji zgodovini klavirske glasbe obrobno omenja v okviru italijanskega izročila, v tretji izdaji še bolj skromno kot v predhodni.<sup>4</sup> Tu spodbija Pollinijevo

- 1 Gl. D. Cvetko: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II*, Ljubljana 1959; *La Musica. Dizionario II*, L-Z, Torino 1971.
- 2 Doslej najbolj izčrpen vir o Pollinijevi družini je članek F.K. Lukmana "Rod Pollinijev in ljubljanski zdravnik dr. Krizostom Pollini", *Kronika VII*, Ljubljana 1940, str. 32-34. Avtorju je uspelo izslediti rodovnik Pollinijev od srede 16. st.: izpričal je naselitev dela italijanske rodbine iz Benetk na Goriško sredi 17. st., nasledoval razraščanje številnega in večinoma vplivnega sorodstva od Gorice, Škrilja, Komende, Radovljice, Kranja, Gradca do Ljubljane in spajanje rodu s slovensko krvjo. Žal se v Lukmanovem in tudi poznejših raziskovanjih veriga podatkov pretrga pri natančnejšem orisu življenjske poti zadnjega potomca ljubljanskih Pollinijev, pri našem skladatelju, zdravnikovem sinu. Ta je še vedno močno zastrta, medtem ko sta poreklo in precej zapletena dvojna sorodstvena zveza z žigo Zoisem jasno razgrnjeni. Očetova sestrična je bila mati žige Zoisa, baronova polsestra, Marija Frančiška Zois pa v Škrilju poročena z očetovim bratom Jožefom Auguštinom Pollinijem (1720-1789). Gl. tudi F. Kidrič: *Zoisova korespondenca 1800-1809*, Ljubljana 1939, str. 32. Sklepati je mogoče tudi o varokih, zakaj se ni naš pianist, pevec, violinist in skladatelj po študiju in uspešno zastavljeni karieri na tujem, stalno naselil v Ljubljani, zlasti kot edini dedič precejšnjega

domnevno tehnično izvirnost, da naj bi prvi v zgodovini klavirske glasbe uporabljal notacijo na treh sistemih kot poenostavljen način zapisovanja širših tonskih obsegov.<sup>5</sup> Pollinijev prispevek k visoki stopnji virtuoznosti do srede 19. st. je po Georgiju raba prepletanja rok ("roka v roko"), prvič po Rameauju in J.S. Bachu. Le v tem oziru mu priznava vlogo veznega člana med starejšimi mojstri klavirja in Lisztom, medtem ko je pianistovo skladateljsko delo povsem obšel. V sklopu zgodovinskega prereza klavirske glasbe, kjer ne odločajo povprečnosti, mu ni pripisal nikakršne vloge.

Drugačno pozornost (ob nespremenjenih merilih) smemo posvetiti Pollinijevemu opusu kot delu slovenske preteklosti. Pomanjkljivi viri skoraj o vsem, kar je počel do ustalitve v Milanu, povzročajo vrsto neznank. Za glasbo, ki jo je ustvaril, niso pomembni, dragoceni bi bili za vpogled koncertnega delovanja pri nas, vsaj do očetove smrti in domnevne prekinitve stikov z Ljubljano. Če je nastopal s pevskimi partijami v Ljubljani,<sup>6</sup> se je morda predstavil tudi kot pianist ali pedagog. Zgledov stalnega domačega in javnega muziciranja ni manjkalo, Pollini je zrasel v njegovem osrčju po lastnem plemiškem stanu in sorodstvu z vsem, kar se je tedaj prebilo do ravni poklicnega glasbeništva na Kranjskem - v družinah Zois, Codelli, Garzarolli, Pagliaruzzi in drugod. Moda domače pianistike pa Polliniju verjetno ni zadostovala. Povezava sicer pičlih podatkov pokaže, da je svoje glasbene sposobnosti že zgodaj najmočnejše občutil v dotiku z italijansko pevsko umetnostjo in glasbenim gledališčem. V tem oziru je bila zanj Ljubljana pretesna, posebno po študiju na Dunaju in odskočnih deskah iz Verone, Bologne, Neaplja in drugod v Milano (1793), kjer je še skoraj dve desetletji služil opernim deskam v Scali in manjših gledališčih, obenem začel sistematično študirati kompozicijo pri Antoniu Zingarelliju, star enaintrideset let.<sup>7</sup> Deloval je kot

*premoženja, med drugim dvojne hiše na Starem trgu in posestva na Rakovniku. Verjetno zaradi razmer, kjer se ni mogel več počutiti domačega. Mater, Goričanko Elizabeto roj. Posarelli (1711-1765), ki je bila očetova prava sestrična, je izgubil v zgodnjem otroštvu, očeta J.K. Pollinija (1712-1786) pri štiriindvajsetih. Možnosti glasbenega delovanja kranjske prestolnice niso bile primerljive s tujimi, moč Zoisovega duha pa se je glasbe dotaknila le obrobno. Če je imel po stalni nastanitvi v Milanu (1793) še kakšne stike z Ljubljano, ni znano, med ožjimi sorodniki je imel tedaj le še polbrata v Trstu. Po Lukmanovih podatkih bi utegnil biti večkrat poročen. Njegova žena za bivanja v Milanu je bila vsekakor Marianna Pollini. Biografi V. Bellinija omenjajo, da je bila italijanskemu mojstru kot druga mati (ohranjenih je nekaj pisem, ki sta si jih izmenjala), sam pa se ji je oddolžil z zbirko samospevov "Sei ariette per camera ... dedicate alla signora Marianna Pollini". Gl. bibliografijo Bellinijevih del, La Musica, Enciclopedia storica I, Torino 1966, str. 465.*

- 3 D. Cvetko, *ibid.*; J. Höfler: Tokovi glasbene kulture na Slovenskem, Ljubljana 1970.
- 4 W. Georgii: *Klaviermusik, Zürich-Freiburg 1950 (2. izd.), 1956 (3. izd.)*.
- 5 "... doch dürfte diese unbedeutende Ehre dem Abt J.G. Vogler zukommen." *Ibid.*, 3. izd., str. 272.
- 6 D. Cvetko, *ibid.*; J. Mantuani: Razvoj slovenske glasbe, *Cerkveni glasbenik 57/1934, št. 9-10, str. 131*.
- 7 Prim. F.J. Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique VII, Paris 1875 (2. izd. Bruxelles 1963, str. 91)*.

vsestranski glasbenik, vendar kot poustvarjalec in skladatelj predan belkantistični muzi, z dovolj pomembnimi izvedbami.<sup>8</sup> Zdi se, da mu je virtuozno obvladanje klavirja pomenilo vsaj v prvi polovici življenja, ko je bil z ambicijami in uglednimi zvezami obrnjen v svet opere, samoumevno poklicno potrebo po zgledu in praksi velikih skladateljskih vzorov 18. st., kakor tudi svojih učiteljev na Dunaju.<sup>9</sup> Klavirski pedagog na milanskem konservatoriju je postal šele v starosti 47 let - v času, ko je svojo operno kariero že sklenil. Mesto je dobil kljub mnogim drugim interesantom, po Fétisovi formulaciji (gl. op. 7) je mogoče sklepati, da zavoljo pianističnega ugleda, verjetno pa je priložnostno poučeval kot večina virtuozov že mnogo pred nastavitvijo na konservatoriju. Bolj značilno je, da se s to prelomnico ni spremenilo bistvo Pollinijevega glasbeništva, da v instrumentalu ni hotel ali mogel uvideti neodvisnosti od vokala. "Uradno" pedagoško kariero je nastopil z geslom, da "je duša glasbe petje" ter zahtevo, "da morajo biti o tem vsi prepričani" zato tudi v kompozicijah za klavir osmisлити sladkost kantilene.<sup>10</sup>

V Pollinijevi klavirski zapuščini so tri zbirke sonat. Prva, "Tre suonate per clavicembalo, op. 26" je izšla 1812 kot dopolnilo k drugi izdaji klavirske šole "Metodo per clavicembalo" v založbi Ricordi.<sup>11</sup> Avtor v posvetilu tega opusa princesi Augusti Amaliji di Baviera omenja šest sonat, vendar že v predgovoru ponuja mladim učencem samo prve tri, ni pa znano, da bi kdaj pozneje napisal še preostale.<sup>12</sup> Bolj preseneča naslov: dvajset let po Mozartovi smrti "suonate" za "clavicembalo", šestdeset let po metodi Ph.E. Bacha "Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen in 18 Probestücken und 6 Sonaten" in skoraj

- 8 *N.pr. krstno izvedbo komične opere "La casetta nei bosci" 25. februarja 1798 v milanskem gledališču Conobbiana in kantata "Il trionfo della pace", 30. aprila 1801 v Scali.*
- 9 *V kolikšni meri je bil Pollini Mozartov učenec (v seznamih njegovih učencev manjka), ni znano. Kdo so bili njegovi učitelji, brez dokumentacije ni mogoče dognati (kronike navajajo, da je bilo v času Pollinijevega študija na Dunaju, ok. 1780, čez tristo učiteljev čembala, med njimi krajši čas tudi M. Clementi), še manj, pri kom se je učil petja in violine. Vsaj v učenju petja in klavirja, glede na poznejšo uveljavitev, je moral imeti odlično šolo. Možna je domneva, da s pomočjo vplivnega sorodstva, ki je tedaj živelo na Dunaju (Zoisova sestra, znana čembalistka Johanna Nepomucena, por.pl. Bonazza in stric, dvorni svetnik pl. Sigismund Kappus).*
- 10 *"Osservazione separata. - Che l'anima della musica sia canto, tutti ne debbono essere convinti. In conseguenza di tale principio il canto dove dominare e distingersi, e così pure composizioni per clavicembalo la vostra attenzione essere deve essenzialmente diretta a far sì, che la parte esprimente la cantilena principale debba a preferenza separate le altre che la accompagnano, sia che trovvisi nell'acuto, nell' mezzo o nell' basso; che se altrimenti succede non si potrà mai brillare in proportione de suoi talenti, qualora le parti che accompagnano opprimessero per troppe forza la di lui voce, e gl' impedissero di farne sentire le varie flessioni, e la dolce ed artificiosa modulazione." Predgovor k zbirki "Tre suonate, op. 26".*
- 11 *Prva izdaja Metode je izšla pri Ricordiju 1811. Poleg sistematično grajenih napotkov za učenje klavirja v obliki členov, vsebuje "Scale in tutti toni maggiori e minori a due mani", ki so kot "estratte dal Metodo" doživele še več ponatisov v drugih italijanskih založbah. Prim. F. Pazdírek: Universal Handbuch der Musikliteratur IX, Hilversum*

deset let po Clementijevi "Einführung in die Kunst der Piano-Forte zu spielen". Zakaj je Pollini tako naslovil svojo zbirko, v uvodu ni pojasnil. Morda je v pozno začetem pedagoškem delu zavestno uporabil stara imena za instrument in formo (drugi dve zbirki je naslovil s sonatami za pianoforte), čeprav ne dosledno: v zbirki Tre suonate je prva tako poimenovana, naslednji pa "Sonata seconda" in "Sonata terza". Se je v opusu, namenjenem svojim učencem, namerno hotel vrniti v čas, ko se je sam odločal za učenje klavirja, ali je to poklon priljubljeni stari inačici instrumenta (v začetku 19. st. so se poklicni pianisti že odločali za klavirje z dunajsko ali angleško mehaniko) in ohlapno tretiranje (zanj prezahtevne) forme? Raba klavičembala v tem opusu je gotovo Pollinijeva privrženost tradiciji, verjetno pa tudi tedanja nepreciznost v ločevanju instrumentovih popularnih predhodnikov, ki so po številu, v primeri s klavirji moderne izdelave, vendarle še prevladovali. Kompozicijski stavek z obsegom, repeticijami, dvojekami, predpisanim pedalom in zlasti s hitrimi dinamičnimi spremembami med obema skrajnostima priča, da je delo komponirano za klavir, ne za čembalo.

Analiza forme samo deloma pojasni Pollinijevo razlikovanje med suonato in sonato. Neoziraje se na naslov cikličnih skladb, so vse njegove sonate poljubne, tematično sicer povezane - pa zunaj oblikovnega in še posebno vsebinskega pojma klasicistične sonate okrog leta 1840.

Prva suonata iz op. 26 se oblikovno loči od naslednjih dveh z naslovom sonata po tem, da prvi stavek nima kontrastne teme, namesto gradnje sonatnega stavka se zvrsti osem variacij na preprosto dvodelno pesem z imitacijo punktirane figure v prvem motivu. Prikupna rokojska tema z ozko lego v obeh členih,

1

Andante

izrazita dvodelna zasnova ab s ponovitvami daje navidezen vtis tridelnosti, druga perioda se začne na dominantni in sklene na toniki. Očitnemu zgledu edine Mozartove Sonate brez sonatnega stavka (K. 333, "facile") sledi tudi v oznaki tempa (andante) in taktovskem načinu.

Variacije so vse dvodelne v osnovni tonaliteti, figurativne, etudnega značaja z menjavo hitrih (variacije prvega motiva) s počasnimi (variacije drugega motiva). Tri so pisane za izvežbanje križanja rok z natančnejšimi navodili v predgovoru, zadnja je daljša, ker variira oba motiva, sklene se z verigo pasaž in reminiscenco uvodnih arpeggiranih akordov.

Drugi stavek je rondo plesnega značaja z dvema tematičnima

1967, str. 441.

- 12 *Vir iz prejšnje opombe zato napačno navaja op. 26 kot "Sei Suonate che formano la seconda parte del Metodo, I-II". Ibid., str. 440.*

2 Allegretto

2a

skupinama, ki sta členjeni v velikih dvodelnih pesmih s številnimi pasažami in sekvenčnimi prehodi. Koncept nižje rondojske vrste trgajo večje in manjše patetične cezure ob polsklepih, skromnost motivičnega dela in votle harmonske strukture senčijo sunkoviti dinamični izbruhi. Posebno nabuhla je kadenca po prehodu med prvim in drugim delom z izumetničenim zvočnim napuhom (oznake: a piacere, con molta espressione, con molta delicatezza).

Soroden je počasni uvod Druge sonate v Es-duru. Tu si je Pollini obliko klasicistične sonate nekoliko drugače prikrojil. Po notranji strukturi, ki jo vselej obvladuje baročna dvodelnost, vendar "obogatena" s praznimi pasažnimi razširitvami v največkrat plehkem homofonskem žanru, je močno navezana na predhodne oblike sonatnega stavka iz cikla, obenem se hoče razrasti v dramatično tvorbo širših izraznih dimenzij. Z drugimi besedami: dvajset let po Mozartovi smrti, v času, ko so bile Beethovne mojstrovine iz srednje dobe večinoma že natisnjene (med njimi Patetična, Waldstein, Aurora), zanima Pollinija razpaseno "lahkotno" skladanje, zunanji lesk, neizbirčno zvočno leporečje in dolgovezje. Glasba kot okras in zvočni užitek namesto živo izklesanih tonskih dogodkov; površinsko reflektiranje življenja in najvišjih glasbenih dosežkov svoje dobe v surogatih, kakršna je Druga sonata op. 26. Prvi stavek je velika dvodelna pesem s shemo

Largo			Legato				
A	B		A	B			
a	a l	b l	kadenca	a	a l	b l	coda
T	D	T	D <sub>6</sub>	T	D	T	D
Es-dur			es-mol				

Oba dela sta linearno in vertikalno naslonjena na glavne stopnje tonaliteta, statičnost prvega razbijajo pasaže razloženih akordov, oziroma cele lestvice v štiriinšestdesetinkah, linija drugega se giblje večinoma v sekundnih postopih z ritmom četrtnika-polovinka-četrtnika in dvoglasno spremljavo z menjavo Albertijevih basov v srednjem ali spodnjem glasu. Vtis gradacije ustvarjajo agogične in dinamične spremembe. Sklep na dominantni brez terce v osnovnega tona je preprosta navezava na drugi stavek v Es-duru, ki ima konturo sonatnega rondoja ABACAB coda. Tematično vsi trije členi izhajajo iz prvega stavka največ z enkratno ali dvakratno diminucijo z obrnitvami. A in C sta močno razširjeni dvodelni pesmi z variacijami motivov in sekvencami, B je manj izrazit in krajši. Kontrast srednjega dela poudarja nov tonovski

način, odsotnost tematičnega dela pa onemogoči zavestno vodenje misli do izraznega viška in vsebinske razrešitve.

Tretja sonata v c-molu je muzikalno zanimivejša. Uvodni Adagio se razvije z igro punktiranega ritma brez pretiranega patosa v dinamičnih kontrastih, z galantnim, svetlim zvokom kljub molovskemu načinu in z domiselnejšo spremljavo. V

3 **Presto**

3a

primeri s prejšnjima sonatama se harmonija bolj živahno razmahne v kromatiko. Nastop sonatnega stavka pripravi še kontrastni drugi del uvoda piú mosso s hrupnim tehničnim pasažiranjem v dvaintridesetinkah.

Dvodelnosti se Pollini tudi v gradnji ekspozicije ni odrekel. Obe temi (pr. 3, 3a) nastopita dvakrat zapored (prva v c-molu, druga v paralelnem duru), z vmesnimi prehodi tvorita dvodelno pesem. Sklepni del ekspozicije je razmeroma dolg. Motivično ponavljanje skupaj z utrjevanjem tonalitete druge teme na orgelpunktu precej razblini napetost, ki jo ustvarja izrazito nasprotje obeh tem. Podobna posledica nastane v izpeljavi, dramatičnem višku sonatnega stavka. Variiranje in sekvenčno poigravanje z motivi pelje k željenemu lahkotno-razvedrilnemu učinku mimo temeljnega namena izpeljave. Zadrego pri oblikovanju "tehtne" izpeljave s konfrontacijo obeh tem poizkuša reševati neproblematični tok z gradivom iz uvodnega dela.

Prehod k reprizi učinkovito pripravi pojemajoča pasaža s kadenčno vlogo. Druga tema, ki je bila v Es-duru, nastopi po zgledu Beethovnovih molovskih sonat v reprizi v C-duru, vendar Pollini ta tonovski način nadaljuje še v kodi in molovsko sonato sklene v istoimenskem duru.

Sklepni drugi stavek v Es-duru zopet spomni, da nosi op. 26 naslov "Tre suonate". Primer, kako se ostaline baročne dvodelnosti soočajo z ustvarjalno dilemo skladateljev, ki so v pomembnih sonatnih dosežkih svojega časa pobirali samo plehko pretolmačene "izrazne" prvine. Hitro sukanje peresa, nizanje bolj ali manj sklenjenih členov v najpreprostejšem (za poklicno delo tudi primitivnem) homofonskem mišljenju. Glasba naj ugaja, zabava, streže razmahu neobremenjenega sentimenta brez hudih miselnih naporov s tematičnim delom.

Sklepni Allegro v Pollinijevi Tretji sonati ima funkcijo sonatnega rondoja, dejansko je etuda, avtor pa ga je naslovil s preludijem in giguom. Preludij predstavlja v treh malih periodah vse gradivo stavka: melodično linijo v zaporednih padajočih ali rastočih lestvičnih tonih, nepretrgan tok osminskih triol nad arpeggiranimi akordi oziroma orgelpunktom. Gigua je dvodelna; v prvem delu se menjavata dve tematični jedri (pr. 4), drugi del se začne na dominantni in prinaša novo izpeljanko iz preludija (pr. 4a). Z baročno obliko veže giguo tempo in plesni značaj,

4

4a



čepprav je namesto značilnega tridelnega taktovskega načina dvodelni, pogoste avgmentacije, diminucije in uporaba inverzije (brez imitacij). Mnogoteri izmenična ponavljanja tematičnih skupin močno razširjajo obseg in dajejo vtis couperinovskega rondoja. V ponavljanju so izčrpno uporabljene različne prvine pianistične tehnike, kar je značilnost in namen celotne zbirke op. 26.

Zbirki "grandes sonates" nista oštevilčeni, kompozicijski stavek skupaj z oblikovnimi načeli pa priča, da sta nastali v istem času oziroma še pred op. 26. Za to govori tudi Fétisova navedba,<sup>13</sup> naj bi se Pollini okrog leta 1810 nekaj časa mudil v Parizu in tam objavil tri klavirske sonate v založbi Érard. S tem je Fétis najbrž mislil zbirko z naslovom "Deux sonates et un air varié pour le piano forte", posvečeno Armandu Seguinu,<sup>14</sup> posamezni cikli v tisku pa so imenovani s Sonate I, II in III.

Značilnosti obeh zbirk (druga ima naslov "Deux grandes sonates pour piano forte", posvečena je neki gospe Juliji Rovero Seftime, roj. Bertoglio) se pokrivajo z opisanimi iz op. 26. Razen ene so vse dvostavčne, brez pravih sonatnih stavkov in tematičnega dela. Večinoma izrazita jedra kontrastnih tem po načelu krepke, ritmično poudarjene prve ter spevne druge teme (pr. 5 - Druga sonata iz zbirke "Deux grandes sonates") se v

5

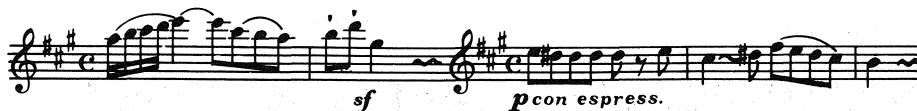
5a



variacijskem postopku razširjajo bolj v zvočne slikanice kot v miselno vodenje ideje z vsebinskimi gradacijami do notranje napetosti in razrešitve.

6

6a



Vseskozi nezahtevni okus salonske ariozne glasbe. Dvodelna

<sup>13</sup> Gl. op. 7.

<sup>14</sup> Osebe mi ni uspelo identificirati, verjetno pa je v zvezi z znano družino angleških opernih pevcev in impresarijev s priimkom Seguin, ki se je uveljavljala od srede 18. do polovice 19. st. v Evropi in Ameriki.

gradnja v velikem in malem planu. Namesto sonatnega stavka predstavitev tematike s poljubnimi oblikami ponavljanja in širjenja s prehodi, "izpeljava" s figurativno motivično obdelavo in koda z vtisom reprize, ali še enostavneje (kot je bil primer tudi v op. 26): ekspanziranje gradiva v dvodelni pesmi z variacijami. V Prvi sonati "Deux sonates et une air varié" sta tematični skupini (pr. 7) ločeni z vmesno variacijo prve.

7

Andante

Prvi stavek Tretje sonate v isti zbirki je mešanica starega variacijskega ricercara in canzone da suonar, obenem primer dolgovezja s figurativnim virtuoznim leskom, v Pollinijevem sonatnem opusu skrajšanega odstopanja od sonatnega stavka.

8

Andante



Domisleke v variacijah preplavijo mnogoteri načini cenenega pianističnega artizma, sorodnega etudnemu namenu v sonatah op. 26.

Problematičnost Pollinijevih klavirskih sonat se tako suče okrog dveh temeljnih točk: drobnega vsebinskega koncepta in skladateljske nemoči v poskusu zahtevne ciklične tvorbe ter skoraj suženjske privrženosti salonskim zahtevam po zvočni lagodnosti in briljantnem pianizmu. Zanimivo pri tem je, da je Pollini izbral sonatno formo, ko bi bili divertimenti, studije ipd., prikladnejši. Izbiro forme je v prvi ustvarjalni dobi verjetno terjala višja skladateljska ambicija kot jo je zmožgel in tudi potreboval za to, kar je iskal v svoji glasbi. Če upoštevamo, da v vsem poznejšem opusu nima več sonat, se zdi, da se je Pollini v obravnavanih zbirkah dokončno odpovedal tej formi. Poslej so prevladovalе fantazije, parafraze na operne speve, variacije, tokate, med njimi Pollinijevo najbolj znano klavirsko delo, posvečeno G. Meyerbeeru,<sup>15</sup> "32 Esecizi in forma di toccata" op. 42 iz leta 1820.

#### SUMMARY

*The musical bequest of Franco (Francesco) Pollini (1762-1846) includes three collections of piano sonatas. The first one is composed for didactic purposes, it is entitled "Tre suonate (!) per clavicembalo, op. 26" and was issued as the second part of Pollini's piano tutor (Metodo per clavicembalo, Milano 1812), while the other two, without indication of opus and year, were published in Paris, both under the title "Deux grandes sonates pour piano forte". As regards the compositional characteristics, especially the treatment of form, they are very similar, the second and the third collections being "grande" only in their extent. One of these collections consists of three units in the sequence "Air variée", "II. Sonate", "III. Sonate". The sonata movement represents for Pollini the presentation of the thematic material in the form of repeated bi-partite song (//:a:// //:b://); the first one is usually "masculine" with dotted rhythm, while the second one is usually melodious (with instructions "legato", "con espressione", "dolce") on the dominant chord of the basic tonality. The material thus laid out is followed by numerous figurative variations intended to "substitute" the classicistic art of the sonata development, while the impression of the "repetition" is retained so that the movement finishes with variations of the two themes on the key-note. In the construction of the cycle Pollini likewise did not follow the long ago achieved best work in the classicistic sonata: mostly they are bi-partite, with a concluding rondo in an unsophisticated use of the piano artism. Hence, average music, the work of a musician whose attachment for bel canto is traceable also in his piano music. As son of parents naturalized in Slovenia he belongs in part also to the Slovene musical past; before him Slovenes or composers of Slovene origin had not yet tried their hand in the sonata form for piano. In this respect Pollini has a certain significance*

15 *Gl. geslo v Grove's Dictionary of Music, 5. izd., London 1954.*

*for our cultural tradition, even if in a historical retrospective of the European piano sonata he does not occupy a more important place.*