Kačji pastir – La Libellula: Glasbena večjezičnost opere Pavleta Merkuja

Sara Zupančič
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Pavle Merkù je svojo edino zaključeno opero *Kačji pastir* oz. *La Libellula* komponiral na izviren libreto slovenske pesnice Svetlane Makarovič, in sicer v obdobju med letoma 1975 in 1976. Že zaradi svoje glasbene vsebine in časa nastanka zaseda opera pomemben položaj v Merkujevem opusu: to je njegova zdaleč najdaljša zaključena kompozicija,¹ predvsem pa označuje zrelo fazo njegovega glasbenega ustvarjanja. Sredi sedemdesetih let, ko je delo nastajalo, je Merkù prehodil že polovico svoje skladateljske poti in presegel svoje zgodnje neoklasicistično obdobje »spoznavanja, asimiliranja in oponašanja«² ter kasnejša eksperimentiranja z modernističnimi tehnikami in ljudsko glasbo.³ V istem obdobju kot opera je bila izdana dvojezična knji-

- 1 Opera *Kačji pastir* traja približno eno uro, druga najdaljša Merkujeva kompozicija, to je kantata *Von der Kindermörderin Marie Farrar* za bariton, mešani zbor, dva klavirja in tolkala iz leta 1958, pa obsega približno 26 minut glasbe. Prim. Pavle Merkù, *Catalogo delle opere* = *Katalog skladb* = *Systematisches Werkverzeichnis* (Adliswil: Pizzicato Verlag Helvetia, 2007), 9, 18; Pavle Merkù, pismo Primožu Ramovšu, 7. avg. 1975, v Primož Ramovš, »Kronika: Korespondenca: Ramovš–Merkù« (NUK, Glasbena zbirka, Ljubljana).
- 2 Pavle Merkù, *Poslušam* (Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1983), 24.
- 3 Merkujevo neoklasicistično fazo, ki obsega privatni študij kompozicije pod mentorstvom tržaških skladateljev Ivana Grbca in Vita Levija, zaznamujejo vplivi Paula Hindemitha, Dmitrija Šostakoviča, Igorja Stravinskega in Goffreda Petrassija. V petdesetih letih prejšnjega stoletja se je zaradi preučevanja Kogojevega življenja in dela, ki ga je razširil tudi na glasbeno obdobje, v katerem je Marij Kogoj živel, začel podrobneje zanimati za drugo dunajsko šolo, dodekafonijo, Paula Hindemitha, Kurta Weilla, Leoša Janáčka, Ferruccio Busonija in druge skladatelje. Prav zaradi vpliva glasbenega ekspresionizma, ki ga je najbolj cenil v delih Antona Weberna in

ga *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji* = *Le tradizioni popolari degli sloveni in Italia*,⁴ sad desetletnega raziskovanja in Merkujev najpomembnejši doprinos na področju etnomuzikologije, v dvanajstem zvezku *Muzikološkega zbornika* pa je izšel članek,⁵ v katerem je Pavle Merkù na podlagi uradnih listin orisal tragično otroštvo skladatelja Marija Kogoja v Trstu. Tako ljudska pesem kot poglobljeno raziskovanje obdobja, v katerem je Marij oz. Julij Kogoj živel in ustvarjal, sta korenito vplivala na Merkujev glasbeni razvoj. Oba vpliva lahko zasledimo tudi v *Kačjem pastirju*. Poskusi komponiranja glasbeno-scenskega dela in glasbeno dozorevanje so namreč potekali vzporedno: že decembra 1953 se je Primož Ramovš pohvalno izrazil glede Merkujeve želje, da bi se lotil opere.⁶ Vendar je do julija 1976, ko je Merkù potegnil zadnjo taktnico na partituri *Kačjega pastirja*, vodila dolga pot, polna dvomov in zavrženih načrtov, a tudi novih ugotovitev, ki so pripomogle k premišljenemu oblikovanju osebnega glasbenega sloga.⁷ Opera ima tako ekspresionistični okvir, v katerega je skladatelj vpletel glasbene izkušnje iz svojega zgodnjega neoklasicističnega obdobja in kasnejših raziskav na področju ljudske glasbe. V njej ne prepoznamo samo glasbenih vplivov: dejstvo, da se opera lahko izvaja tako v slovenščini kot v italijanščini, nam

še posebej Albana Berga, se je Pavle Merkù proglašal za »zaposnelega ekspresionista« (Merkù, *Poslušam*, 29) ali »neoekspresionista« (Merkù, *Catalogo*, 6). Kasneje je svoj slog oplajal z značilnostmi ljudske glasbe, ki jo je поблиže spoznal med snemanjem, zapisovanjem in preučevanjem slovenskega ljudskega izročila v Italiji med letoma 1965 in 1974. Prim. Pavle Merkù, »Autobiografija« ([Trst: P. Merkù, 2012]), 36; Merkù, *Catalogo*, 5–7; Pavle Merkù, »Dodekafonija (Vprašanja o govorici in o obliki v sodobni glasni)«, *Naša sodobnost* 9, št. 10 (1961): 865–876; Pavle Merkù, *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji: Zbrano v letih 1965–1974 = Le tradizioni popolari degli sloveni in Italia: Raccolte negli anni 1965–1974*, 2. izd., P. 483E (Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 2004), 5–13; Merkù, *Poslušam*, 27–32, 49–52; Pavle Merkù, pismo Primožu Ramovšu, 26. jul. 1958, v Ramovš, »Kronika«.

4 Pavle Merkù, *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji: Zbrano v letih 1965–1974 = Le tradizioni popolari degli sloveni in Italia: Raccolte negli anni 1965–1974* (Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1976).

5 Pavle Merkù, »Identiteta in otroštvo Marija Kogoja«, *Muzikološki zbornik* 12 (1976): 50–66.

6 Prim. Primož Ramovš, pismo Pavletu Merkuju, 21. dec. 1953, v Ramovš, »Kronika«.

7 Glede Merkujevih opernih poskusov pred *Kačjim pastirjem*, gl. Miroslav Košuta, »Kačji pastir«, *Dan* 52 (1976): 11; Merkù, »Autobiografija«, 39; Pavle Merkù, pismo Petru Liparju, 1. nov. 1976, v Pavle Merkù, »Kronika: Korespondenca: Pisma« (NUK, Glasbena zbirka, Ljubljana); Merkujeva in Ramovševa korespondenca med 25. marcem 1955 in 23. aprilom 1957 oz. med 26. februarjem 1973 in 24. majem 1974 v Ramovš, »Kronika«; [Giorgio Cesare], »la libellula di mercù«, *Il Meridiano di Trieste*, 18. mar. 1976: 8; *Sodobna slovenska operna ustvarjalnost*, zbornik referatov simpozija, 26., 27. november 1985 (Maribor: Opera in balet SNG, [1986]), 33.

daje slutiti vpliv Merkujevega okolja. Že Pierluigi Petrobelli je v svoji analizi *Kačjega pastirja* uvidel, da to svojevrstno delo zaradi svoje slogovne razno-terosti in dvojezičnosti nudi strnjen prikaz skladateljevega rojstnega mes-
ta.⁸ To je seveda Trst, po definiciji Luigija Dallapiccole »strana inquieta cit-
tà dove confluiscono tre culture e tre civiltà«.⁹

Kačji pastir – La Libellula

Najizrazitejša multikulturna poteza opere *Kačji pastir* je prav njena dvo-
jezičnost. Tiskana izdaja libreta je pri založbi Sonzogno izšla leta 1976 v
slovenščini in italijanščini,¹⁰ partitura in klavirski izvleček pa ravno tako
navajata besedilo Svetlane Makarovič v obeh jezikih.¹¹ *Kačji pastir* je bil za-
snovan že od samega začetka kot dvojezična opera, saj naj bi k temu botro-
vale zunanje okoliščine. Delo je namreč naročil Giampaolo de Ferra, od-
vetnik in rektor tržaške univerze, ki je bil tudi superintendent tržaškega
opernega gledališča Giuseppa Verdija. Z Merkujem sta se poznala od leta
1943, ko sta bila sošolca na klasičnem liceju Francesca Petrarke v Trstu, med
letoma 1953 in 1965 pa sta skupaj opravljala poklic glasbenega kritika. Po-
dobna gledanja na glasbo so nekaj let pozneje, domnevno leta 1972,¹² prep-
ričala de Ferro, da je bivšemu sošolcu in kolegu zaupal operno noviteto.

- 8 Prim. Pierluigi Petrobelli, »La Libellula di Pavle Merkù«, *Muzikološki zbornik* 19 (1983): 84–85. Pomembna dopolnila Petrobellijevim ugotovitvam nudijo prispevki Bruna Bidussija, Giannija Gorija in Boruta Loparnika, gl. Gianni Gori, »Merkù: due ali di poesia«, *Sipario* 368 (1977): 45; Borut Loparnik, »Pismo neznancu«, *Sodobnost* 25, št. 3 (1977): 280–287; *La manna, La Libellula* (Trieste: Teatro Comunale Giuseppe Verdi, [1976]) → Bidussijev prispevek so kasneje prevedli v slovenščino in ga objavili v gledališkem listu v Mariboru ob slovenski praizvedbi Merkujeve opere, gl. *Kačji pastir*, ur. Tone Partljič (Maribor: Opera in balet SNG, 1985 [Gledališki list 1985/86, št. 2]), 13.
- 9 Čudno nemirno mesto, v katero se stekajo tri kulture in tri civilizacije. Cit. po Petrobelli, »La Libellula di Pavle Merkù«, 84. Prim. Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, ur. Fiamma Nicolodi, 2. izd., *Saggi di arte e di letteratura* 53 (Milano: il Saggiatore, 1980), 302.
- 10 Svetlana Makarovič in Pavle Merkù, *La Libellula = Kačji pastir*, libreto (Milano: Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1976).
- 11 Pavle Merkù, »Kačji pastir: Opera v dveh dejanjih na libreto Svetlane Makarovič«, part. [Trst: P. Merkù, 1976]; Pavle Merkù, *Kačji pastir: Opera v dveh dejanjih = La Libellula: Opera in due atti*, kl. izv. (Milano: Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1976).
- 12 Tega leta je nastala skladba *Epistola a Giampaolo de Ferra* za violončelo in pet izvajalcev, domnevno Merkujev glasbeni odgovor ob naročilu. Prim. Merkù, *Catalogo*, 17; Pavle Merkù, *Pajčevina in kruh* (Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1987), 150.

Merkù se je povabilu odzval šele leta 1974,¹³ ko je v Tržaški knjigarni odkril pesniški list Svetlane Makarovič z naslovom *Vojskin čas*. Verzi so Merkuja tako navdihnili, da je na osnovi petih izbranih pesmi (*Božja volja*, *V tem mrazu*, *Odštevanka*, *Sončnice* in *Preštevane*) komponiral istoimenski cikel samospevov za alt, violino, violončelo, mali klarinet v es, fagot in boben.¹⁴ Poezija Svetlane Makarovič, s katero je skladatelj delil »mnogo tematičnih interesov ter eksistencialnih tegob«,¹⁵ je v njem vzbujala močne dramske predstave,¹⁶ zato je pesnici naročil libreto, ki ga je prejel že januarja 1975. Opero je začel komponirati marca 1975 in jo po šestnajstih mesecih zaključil julija 1976.¹⁷

Pred začetkom skladanja pa je Pavle Merkù moral presekati gordijski voz. Zavedal se je, da italijanskemu gledališču ne more ponuditi prevođa, ravno tako ne more od slovenske pesnice zahtevati italijanskega libreta. Odločil se je za kompromis: Makarovičeva je libreto napisala v slovenščini, nato ga je skladatelj z njeno pomočjo prevedel v italijanščino. Šele po tem se je lotil skladanja. Ob podpisu pogodbe z založbo Sonzogno je zato zahteval klavzulo, po kateri naj se obe verziji libreta, kot tudi obe verziji partitu-

- 13 Letnica se opira na leto izida pesniškega lista *Vojskin čas* v Trstu. Gl. Svetlana Makarovič, *Vojskin čas*, Pesniški list 18 (Trst: Založništvo tržaškega tiska; Koper: Lipa, 1974).
- 14 Poezija Svetlane Makarovič je na Merkuja naredila izjemen vtis: v eseju *Biti narod* je zapisal, da je njen jezik zaradi vraščenosti v ljudsko kulturo »posoda slovenskega kulturnega sporočila« (Merkù, *Pajčevina in kruh*, 14). V skladu s svojim zanimanjem za ljudsko izročilo, ki je po letu 1965 krojilo njegov glasbeni jezik, je slovenski pesnici posvetil kar pet del. To so *Vojskin čas* za alt, violino, violončelo, mali klarinet v es, fagot in boben (1974), *Pelin*, tri pesmi za alt solo (1975), opera v dveh dejanjih *Kačji pastir* oz. *La Libellula* (1976), skladba za ženski zbor *Mračnina* (1977) in *Dvanajsta ura*, tri pesmi za sopran solo (1986). V vseh omenjenih delih je glasbena govorica izredno asketska, z reducirano spremljavo ali celo brez nje, saj je skladatelj hotel postaviti v ospredje izraznost verzov. Druga skupna značilnost je izbira tipa glasu: Merkù se je v vseh primerih odločil za ženski glas, naj bo to ženski zbor ali samospev za alt oz. sopran (v operi je sicer prisotnih več solistov, vendar prevzema glavno vlogo Mesečnica). Prim. Merkù, *Catalogo*, 9, 19, 21, 25; Merkù, *Pajčevina in kruh*, 151–153, 157.
- 15 Makarovič in Merkù, *La Libellula* = *Kačji pastir*, 32.
- 16 Prim. Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979), 185–186.
- 17 Libreto je prispel po pošti 6. januarja 1975 (gl. Pavle Merkù, pismo Primožu Ramovšu, 7. jan. 1975, v Ramovš, »Kronika«). Na podlagi datumov v klavirskem izvlečku in v partituri lahko sklepamo, da je Merkù začel s komponiranjem opere marca 1975. Klavirski izvleček je dovršil 30. aprila 1976, partitura pa je bila na čisto prepisana do 18. julija 1976. Prim. Košuta, »Kačji pastir«, 11–12; Merkù, *Kačji pastir*, 54, 96; Merkù, »Kačji pastir«, 81, 151. Potek dela podrobneje opisuje Merkujeva korespondenca med 30. aprilom 1975 in 22. julijem 1976 v Ramovš, »Kronika«.

re, upoštevata za izvirni. Tako je prišlo do edinstvenega primera, saj je celo Merkù priznal, da gre za njemu edino znano opero, ki je bila pisana z originalnim tekstom v dveh jezikih.¹⁸

Domnevno pa so za odločitev o dvojezičnosti opere obstajali osebnejši razlogi, ki jih je Merkù delno potrdil z izjavo, da mu je prisotnost dveh jezikov ljuba, ker je bila italijanščina njegov materni jezik.¹⁹ Skladatelj se je dobro zavedal svojega življenja na robu: tako kot številni Tržačani je bil tudi sam mešane krvi, saj je bila mati Katarina Bortolotti Italijanka slovenskih, furlanskih, čeških oz. nemških korenin, oče Josip Merkù pa Slovenec. Na njegovo kulturno razklanost so poleg tega vplivale napete zgodovinske okoliščine, v katerih se je rodil in odraščal. Leta 1927 je namreč v Trstu gospodaril fašizem s svojo nasilno politiko poitalijančevanja: skladatelj se je zato rodil kot Paolo Mercù, njegova družina pa je iz strahu pred fašističnim zatiranjem potajila svoje slovenske korenine.²⁰ Družinski občevalni jezik je bila torej italijanščina oz. tržaško narečje, edina izjema je bila babica, potomka ponemčenih Čehov, s katero se je skladatelj pogovarjal v nemščini. Etnično mešana družina, prisilna vzgoja v italijanskem jeziku, nato skrivno učenje prepovedanega jezika, to je slovenščine, in materina smrt leta 1943 tik po kapitulaciji Italije so bili že zadostni dejavniki, da je bil Pavle Merkù ob koncu vojne globoko razpet med svojo slovensko in italijansko narodno identiteto. Nazadnje se je opredelil za Slovenca in svojo odločitev podkrepil z maturo na slovenskem klasičnem liceju v Gorici ter z diplomom iz slavistike na Univerzi v Ljubljani. Ta korak, ki ga je od takrat vodil v aktivnejše vključevanje v slovensko kulturno in vsakdanje življenje, je utemeljil na naslednji način:

»Biti rob pomeni biti izpostavljen pisanim igram in pritiskom; občutiti vsaj občasno kak dvom o tem, kam spadaš in kako je najbolj prav, da si glede narodnosti; biti prisiljen, da se opredeliš za eno ali drugo narodno skupnost. [...] Kdor se je taki odločitvi

18 Prim. Košuta, »Kačji pastir«, 11–12; Merkù, »Autobiografia«, 17–20, 39–41; Merkù, *Pajčevina in kruh*, 131–133; Marjana Mrak, »Kačji pastir: Premiera v mariborski Operi«, *Naši razgledi* 35, št. 2 (1986): 44; N. C., »Appartengo alla minoranza di triestini che non rinuncia a nessuna parte di sé«, *Il Piccolo*, 17. apr. 2001: 17; Ivan Silič, »Premalo opažena slovenska opera«, *Primorska srečanja* 71–72 (1987): 230.

19 Prim. Košuta, »Kačji pastir«, 12.

20 Takratne politične in zgodovinske okoliščine so se globoko vtisnile v Merkujevo zavest, saj svoj *Biografski intermezzo* začel s stavkom: »Rodil sem se sedem let po požigu Narodnega doma, v petem letu fašistične ere (k datumu je bilo obvezno dodati: V E. F.), eno leto potem, ko so zaprli zadnje slovenske šole v Julijski krajini.« Merkù, *Poslušam*, 63.

izognil, je tvegaj shizoidne posledice, kakršnih je poln Trst s svojo književnostjo vred.»²¹

Kljub pristopu na slovensko stran pa Merkù ni nikoli pozabil, da je tudi sam proizvod tiste »mešanice ras« (v ital. »crogino di razze«),²² o kateri je pisal tržaški pesnik Umberto Saba, ko je opisoval svoje rojstno mesto. Skladatelj se je zato v kasnejših letih raje prišteval v tisto tržaško manjšino, ki se ne želi odpovedati nobeni komponenti svojega multietničnega ozadja. Kot se je sam izrazil, »biti mešanec je končno bogastvo, ki ni dano vsakomur«.²³ Po letu 1954, ko je Trst z londonskim sporazumom postal del Italije, se je posledično odločil, da svoj »utraquismo etnico«²⁴ uveljavi predvsem na kulturnem področju in si je zato nadel vlogo kulturnega posrednika med slovenskim in italijanskim narodom, katerima je po lastnih besedah hkrati pripadal.²⁵

»Manjšinska vprašanja«, kot jih je označila Marjana Mrak, pa so domnevno le nekateri izmed razlogov, ki so privedli do nastanka dvojezične opere. Nanjo so verjetno v večji meri vplivale že omenjene zunanje okoliščine, ki jih je Merkù sprejel kot ustvarjalni izziv, kajti »obe besedili dajeta skladatelju kot ustvarjalcu z velikim posluhom za govorico, jezikovno narečje, besedo, vokal – široke možnosti za ritmične in melodične posebnosti in različice«.²⁶ Opera je torej dokaz hkratnega pristopa do dveh izrazito različnih jezikov: italijanščine, Merkujeve materinščine, ki je zanj predstavljala enega izmed najlepših in uravnovešenih jezikov, in slovenščine, ki je bila po njegovem mnenju suha, trda, zvočno bogata in primerna za refleksivno poezijo.²⁷

21 Merkù, *Pajčevina in kruh*, 105.

22 Umberto Saba, *Tutte le prose*, ur. Arrigo Stara, I meridiani (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001), 982.

23 Merkù, *Pajčevina in kruh*, 106.

24 Izraz »etnični utrakvizem« si je Merkù izposodil iz religije, kjer utrakvizem pomeni obhajanje pod obema podobama. Za označitev svojega multietničnega ozadja ga je uporabil v intervjuju za časopis *Messaggero Veneto* iz leta 1994. Prim. Stefania Amisano, »Per i sensi profondi: Scelte poetiche e poetiche musicali in Pavle Merkù«, v *Lungo il Novecento: La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, Festschrift in onore del centenario della fondazione del Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste 1903–2003, ur. Maria Girardi (Venezia: Marsilio Editori, 2003), 334; Luciano Morandini, »Quel far musica nella Mitteleuropa«, *Messaggero Veneto*, 11. febr. 1994: 11.

25 Prim. Merkù, »Autobiografia«, 1–11, 46–49; Merkù, *Pajčevina in kruh*, 97–136; Merkù, *Poslušam*, 61–74; N. C., »Appartengo alla minoranza«, 17.

26 Mrak, »Kačji pastir«, 44.

27 Prim. Merkù, »Autobiografia«, 34. Opera *Kačji pastir* sicer ni edini primer Merkujevega skladanja v dveh jezikih. Kljub njegovi izjavi, da ima vsak jezik oz. narečje

Pavle Merkù je v italijanskem prevodu skušal obdržati smisel slovenskega besedila, zato nimamo pomenskih razhajanj, kvečjemu glasbene prilagoditve. Skladatelj se namreč poslužuje skoraj deklamativnega petja, ki zvesto sledi prozodiji slovenskega in italijanskega besedila. Kot je razvidno iz spodnjih notnih primerov, se pevska linija prilagaja različnima jezikom, vendar se glasbena podoba bistveno ne spreminja. Samo v eni točki se slovenska in italijanska partitura očitno razhajata: v drugem dejanju se med nastopom Spomina-Sonca (t. 19–123) pojavi verz »čas je« oz. »il tempo c'è«. Merkù je zaradi različnega števila zlogov v italijanščini in slovenščini moral spremeniti taktovski način glede na jezik, kar nazorno dokazuje notni primer 1 z izpisanimi skladateljevimi opombami.

Spomin-Sonca

Čas II tem - po je. c'è.

* Pri slovenskih predstavah je takt 2/4 in orkester izpusti pavzo.

Nelle rappresentazioni in italiano la battuta dura 3/4 e si tien conto della pausa.

Notni primer 1: Pavle Merkù, *Kačji pastir* (klavirski izvleček: drugo dejanje, t. 81–82).

Per gentile concessione della Casa Musicale Sonzogno, Milano. Objavo je dovolila milanska glasbena založba Sonzogno.

Merkujev glasbeni utrkvizem

Omenili smo, da je že Pierluigi Petrobelli v svoji analizi *Kačjega pastirja* ugibal o multietničnem izvoru opere. Ekspresionistična govorica, ki jo preveva, naj bi bila izraz srednjeevropske dediščine: Pierluigi Petrobelli in Bru-

svojo glasbo in da prav zaradi tega ni nikoli želel prevajati besedil svojega obsežnega vokalnega opusa, poznamo poleg opere še eno dvojezično izjemo. Opera namreč korenini, tako glasbeno kot jezikovno, v starejšem delu *Vojskin čas* (1974). V pisemih Primožu Ramovšu je Merkù priznal glasbeno sorodnost med ciklusom samospelov in opero, saj obe deli karakterizira suha, bistvena pisava z namigi na ljudski melos (prim. Pavle Merkù, pismi Primožu Ramovšu, 25. febr. in 9. jul. 1976, v Ramovš, »Kronika«, v prizor Tete Miši (prvo dejanje, sedma scena, t. 573–636) pa je vključil citat iz samospela *Preštevnanje*. Kot priča oznaka v partituri *Vojskinega časa*, je skladatelj sam poskrbel za prevod pesmi v italijanščino.

no Bidussi prepoznavata v libretu Svetlane Makarovič Kafkove ter Brechtove vplive, v glasbenem smislu pa jima Gianni Gori pritrdi z izjavo, da je Pavle Merkù potomec dunajsko-dallapiccolovskih smernic.²⁸

Pavle Merkù izraža svojo neoekspresionistično držo predvsem v izredno asketski instrumentaciji. Sam je svojo operno partituro v raznih pismih označil za »frančiškansko«,²⁹ saj je raba celotnega orkestra izredno redka. Izjemo predstavlja Mrtvečeva ljubezenska izpoved (gl. drugo dejanje od t. 271 dalje), ki v Mesečnici obudi spomin na njeno staro življenje in tako sproži preobrat opernega dogajanja. Drugače ima Merkujeva opera značaj komornega, če ne celo solističnega dela. Skromna instrumentalna spremeljava včasih popolnoma utihne in tako še bolj izpostavi pevca: oznaka *orchestra tacet* na ta način opero približuje Merkujevim zbirkam samospelov *Pelin* za alt solo (1975) in *Dvanajsta ura* za sopran solo (1986). Sorodnost ni naključna: obe deli sta nastali na podlagi verzov Svetlane Makarovič, »okleščeno izražanje«³⁰ svojih samospelov (in širše tudi opere) pa je Merkù opravičil z izjavo, da so pesmi nabite z izraznostjo in zato trpijo malo not zraven.³¹

Tako iskanje preprostega in bistvenega izraza je po Ivanu Klemenčiču značilno za glasbeni ekspresionizem. Redukcijo na bistveno namreč razlaga kot »prizadevanje umetnika, da odkriva pod videzom, površjem stvari in pojavov vse kar je bistveno, globlje, notranje in izloča vse materialno, nebistveno in moteče, eno in drugo v želji, da se kar najbolj približa svoji predstavi resnice in jo kar najbolj verno upodobi«. ³² Tržaški skladatelj Fabio Nieder pa je ponudil še dodatno razlago. Na Merkujevo iskanje največje izrazne koncentracije z minimalnimi sredstvi naj bi vplivali predvsem ljudska in baročna glasba. Le-ti naj bi izpilili Merkujevo esencialno glasbeno govorico in težnjo po skladanju za skromne zasedbe, ki se v skrajnih primerih omejujejo le na solistični glas ali glasbilo:

28 Prim. Gori, »Merkù: due ali di poesia«, 45; Petrobelli, »La Libellula di Pavle Merkù«, 84; Kačji pastir, 13.

29 Prim. Pavle Merkù, pismo Petru Liparju, 1. nov. 1976, v Merkù, »Kronika«; Pavle Merkù, pismi Primožu Ramovšu, 9. in 19. jul. 1976, v Ramovš, »Kronika«.

30 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 186.

31 Prim. Pavle Merkù, pismo Primožu Ramovšu, 28. jan. 1975, v Ramovš, »Kronika«. Skladanje za sam glas sicer ni redkost v Merkujevem opusu. Že v samospelu *Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi* iz ciklusa *Prijazna smrt* (1965) je Prešernovo besedilo uglasbil samo za bas, brez klavirja, da bi strnil vso izraznost v solistični glas. Prim. Pavle Merkù, pismo Primožu Ramovšu, 23. jun. 1963, v Ramovš, »Kronika«.

32 Ivan Klemenčič, »Ekspresionizem kot glasbeni slog«, *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 36.

»Mislim, da se pravzorci tega načina glasbenega ustvarjanja kažejo tako v monodični preprostosti ljudskega petja (in vsi vemo, koliko je Merkù kot etnomuzikolog prispeval k spoznavanju kmečke ljudske pesmi zamejskih Slovencev) kot v partitah za violino oz. violončelo J. S. Bacha. Nikjer drugje ni bil veliki nemški mojster zaradi omejenosti omenjenih instrumentov primoran posluževati se umetnosti aluzije. V primerih popolne homofonije namiguje melodična linija na stranske kontrapunkte in na zaporedja akordov. S tem postopkom je dal avtor prednost vodoravni dimenziji. V linearni pisavi se torej izraža najbolj značilno podajanje Merkujeve glasbene misli.«³³

Merkujeva težnja po bistvenem naj bi bila torej posledica skladateljevega zanimanja za baročno glasbo, glasbeni ekspresionizem in ljudsko pesem, torej za sloge in obdobja, ki so pomembno zaznamovali njegovo glasbeno življenje. Baročno glasbo je vzljubil že v mladosti, ko je študiral violino, in jo pozneje vedno bolj cenil kot pa »dolgoveznost« Ludwiga van Beethovna in glasbene romantike.³⁴ Glasbeni ekspresionizem in ljudska glasba sta bila v središču njegove pozornosti v odrasli dobi: v času študija kompozicije se je vneto ukvarjal z Marijem Kogojem in njegovimi sodobniki, kasneje pa je med službovanjem na Radiu Trst A prišel v stik s slovenskim ljudskim izročilom v Italiji zaradi snemanja in zapisovanja na terenu. Trem osnovnim glasbenim vplivom bi lahko dodali še četrtega, in sicer komorno glasbo. Merkujevi prvi spomini segajo v rano otroštvo, ko so starši vsak teden organizirali komorne večere z domačim klavirskim triom. Glasbena srečanja

33 Fabio Nieder, »Prvo srečanje s Pavletom Merkujem«, prev. Simona Slokar, *Primorski dnevnik*, 27. sept. 1987: 12. Borut Loparnik je pri opisu Merkujevega sloga združil ljudske in baročne vzore z nadčasovno ekspresionistično dediščino: »Dasi eden redkih, ki jim je vokal že dolgo poglaviten instrument, je znal Merkù ohraniti dikcijo in duha domačih napevov tudi v jeziku glasbil [...]. In to ni bilo naključje, „skrivnost“ tiči v njegovi fakturi, v prozorno komornem, lapidarnem in domišljeno vodenem glasbenem toku, ki ceni strogost, skopari z okraski in se ne zgublja čez rob vsebine. Takšna je drža ljudskega pevca in Merkù je ni šele privzel, klesal jo je že od novobaročnih začetkov. [...] Pove, kar sodi k jedru, domala v miniataturah in z močno napeitim izraznim lokom, brez uvodov, finalov in kompozicijskih umetnij, ki bojda pričajo o tehtnosti. Pogosto z enim samim glasbilom, dvema ali tremi, še v zboru raje dosledno kakor bežno, bolj trpko kakor zlagoma, da le izostri, kar se je bil namenil – sporočilo. Tega doživlja, misli in izraža de profundis, z ekspresijo, ki je mamila vse rodove njegovih duhovnih prednikov od Monteverdija do Berga in Kogoja, pa z refleksijo, ki mu jo je dosodila alkimija narave.« Borut Loparnik, »Ob sedemdesetletnici Pavleta Merkuja«, *Glasnik Slovenske matice* 21 (1997): 61.

34 Prim. Pavle Merkù, pismi Primožu Ramovšu, 12. in 24. sept. 1955, v Ramovš, »Kronika«.

so bila odlična šola za spoznavanje glasbenega repertoarja do praga dvajsetega stoletja, predvsem pa so pustila globoko sled v Merkujevi ustvarjalnosti.³⁵ Že samo površen pregled instrumentalnega opusa razkrije nagnjenost do manjših zasedb: v njem odkrijemo zajeten korpus del za solistična glasbila in komorne skupine, manj pozornosti pa je skladatelj namenil velikim simfoničnim delom, saj je raje skladal za komorni ali godalni orkester.³⁶ V primeru opere je zato pristopil k simfonični partituri kot komorni skladatelj, ki izpostavlja posamezna glasbila ali instrumentalne skupine in ne išče podvojitev ali mešanja barv.

Velja pa poudariti, da kljub nedvomnemu ekspresionističnemu okviru opera *Kačji pastir* ne nudi izrazite modernistične govorice Merkujevih starejših del. Aleatorični odseki in tonski grozdi stopnjujejo grozečo atmosfero v operi, a so le barvne kulise. Dodekafoni prijemi so samo nakazani, kot na primer v prvem dejanju ali v medigri, ravno tako omejene so razširjene izvajalske tehnike (npr. oznake za izvajanje najvišjega ali najnižjega poljubnega tona, nenotirani *glissandi* v godalih, *Flatterzunge* oz. tresoči se jeziček v rogovih in flavti). Neredko se pojavljajo akordi terčne gradnje in kadence: v primeru podobe vrbe (gl. notni primer 2) bo razloženi sekstakord v glasu in oboi prevzel vlogo osnovnega motiva opere. Namigi na tonalnost in modalnost so še posebno prepoznavni v prizorih s simboli. Pavle Merkù je v intervjuju za revijo *Dan* leta 1976 sicer priznal, da bi se v svoji operi lahko posluževal hujših prijemov, vendar se je odločil za omiljen izraz v imenu enotnosti:

»Zato bi lahko rabil veliko hujše prijeme, kakor jih rabim v koncertnih skladbah, pa mi to ni potrebno, ker mora imeti odrska pravljica le neko svojo enotnost in razpon med ekspresionističnimi izbruhi ranjenih človeških bitij, če rabim ta ekspresionistični izraz, in abstraktnostjo izjav simbolov ne sme biti tako huda, da bi čutili poslušalci razpor, prelom. To sta dva pola enega in istega dogajanja, dva aspekta enega in istega življenja. Enotnost mora kljub temu biti. Mogoče je to najtežja naloga, ki sem si jo zadal: ustvariti enotnost s tako različnimi sredstvi.«³⁷

35 Prim. Merkù, »Autobiografia«, 36; Merkù, *Poslušam*, 22–23; Merkujevi glasbeni pismi z dne 24. sept. 1955 in 26. jul. 1958 v Ramovš, »Kronika«; Lida Turk, *Glas v ... etru* (Trst: Deželni sedež RAI za Furlanijo-Julijsko krajino, 1991), 144–149.

36 Prim. Merkù, *Catalogo*, 9–17.

37 Košuta, »Kačji pastir«, 12.

Bruno Bidussi je v svoji predstavitvi *Kačjega pastirja* obrazložil, da ima Merkujeva slogovna raznosterost dramaturški pomen, saj »drzen poskus, uporabljati izmenoma tri različne govorice, je opravičen z namenom, da bi gledalec vsakokrat dojel prehod od subjektivnega sveta čustev stvarnih oseb do sveta njihovih projekcij v prozaično in monotono neizogibnost življenja pa še do pravičnega, simboličnega, grotesknega sveta«. ³⁸ Razlikovanje je razvidno predvsem v načinu petja, saj ravno glasba definira psihologijo opernih karakterjev. Protagonista opere, to sta Mrtvec in Mesečnica, zaradi svoje človeške narave komunicirata v atonalnem, ekspresionistično nabitem slogu, da bi direktno posredovala svoje notranje tesnobe in čustva. Ona se od njega razlikuje, ker verjame v poezijo, simbol poezije pa je Kačji pastir, ki ga interpretira plesalka. Tudi preostali nastopajoči niso stvarne osebe, ampak le simboli s točno določenim pomenom: Hrošč Oklepnik je oblast, Teta Miš je življenje, ki nas vsak dan po malem grize, Spomin-Sonca je spomin na lepe trenutke v življenju. Simboli zaradi svoje nečloveške narave ne trpijo, zato jih karakterizira realistična, objektivna, nevtralna in čustveno neprizadeta diatonična govorica ljudskega melosa, »zakaj melodija ljudske pesmi je lahko ista pri žalostnem in pri veselem besedilu, šele besedilo daje viži nek pomen«. ³⁹ Merku je poudaril, da je pri skladanju upošteval značilnosti ljudskega petja, vendar se je izognil direktnemu citiranju. Ljudska obarvanost simbolov se tako izraža z namigi na tonalnost in modalnost, ki jih skladatelj pod vplivom svoje neoekspresionistične govorice deformira in zamegli s pomočjo disharmoničnih alteracij, kromatičnih prehodov, kvartnih akordov, pogostih izmikov v druge tonalitete, bitonalnosti in diatoničnih tonskih grozdov, ki bi jih lahko interpretirali kot ostanke tonaliteta in modusov, zamrznjene v politonalno in polimodalno mrežo harmonskih spominov (gl. arioso Hrošča Oklepnika, prvo dejanje, drugi prizor, t. 125–140). Včasih je tonalna zamegljenost tako gosta, da izgubimo vsak občutek jasne tonalne polarizacije: politonalne in polimodalne harmonije, bitonalni akordi in vzporedno gibanje kvintakordov namreč onemogočajo vzpostavitev jasnega tonalnega centra. Tak slog precej spominja na Merkujeve predelave slovenskih ljudskih pesmi v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. ⁴⁰

38 *Kačji pastir*, 13.

39 Košuta, »Kačji pastir«, 12.

40 Sorodnost med opero in Merkujevimi predelavami slovenskih ljudskih pesmi lahko ugotovimo na podlagi vzporednega gibanja kvintakordov v basu. Prim. operna prizora s Teto Mišjo (prvo dejanje, šesti prizor, t. 467–471) in Spominom-Soncem (drugo dejanje, t. 37–40) z Merkujevo predelavo pesmi *Eno drevčé* (t. 5–8) iz zbirke *Tri*

Prisotna pa je še tretja govorica: glasba ne razlikuje samo med človeškimi in nečloveškimi bitji, ampak tudi med sanjskim svetom in realnim življenjem. Pravljico Svetlane Makarovič, na kateri opera temelji, bi lahko interpretirali kot nočno moro, v kateri privrejo na plan notranje stiske Me-sečnice. Ime protagonistke in številni namigi v besedilu nam jasno pove-do, da je glavna junakinja v spečem stanju. Zato v njenem sanjskem, iracio-nalnem svetu ljudje in simboli pojejo, med prebliski iz realnega življenja pa se pevci poslužujejo deklamiranega ali govornega petja. Tak primer sta mi-mični vlogi Moža in Žene, ki zdolgočasenost in suhoparnost svojega odno-sa izdajata z diatonično obarvano ritmično-melodično deklamacijo. Njuno »surovo, realistično, močno deklamirano petje«, kot ga je predpisal sklada-telj v partituri, temelji na ponavljanju istega tona z manjšimi melodičnimi odstopi.⁴¹

Slogovna raznolikost pa ni preprečila Merkujevega stremljenja po eno-tnosti. Bruno Bidussi je namreč ugotovil, da homogenost *Kačjega pastir-ja* omogočajo t. i. vodilne glasbene misli, ki med seboj trdno povezujejo prizore in dejanja.⁴² Osnovni glasbeni parametri, kot so ritem, melodija, harmonija in instrumentalna barva, posamezno ali v kombinaciji skuša-jo orisati značaje protagonistov in njihova čustva, ustvarjajo pa tudi pre-poznavne glasbene objekte, s katerimi poudarjajo bistvene pojme libreta. Merkujeva korespondenca nam razkriva, da se je skladatelj že v svoji starej-ši in nedokončani operi na literarni predlogi Pregljevih *Tolmincev* poslu-ževal samostojnih glasbenih misli. Podobno se je odločil tudi v primeru *Kačjega pastirja*, saj v pismu iz leta 1975 omenja osnovne motive in njihove anticipacije v prvem prizoru.⁴³ Na ta način se skladatelj približuje Richar-du Wagnerju in njegovim vodilnim motivom, čeprav Wagnerjeva glasba ni povsem ustrezala njegovemu glasbenemu okusu. Merku je vsekakor redno poslušal Wagnerjeve glasbene drame v tržaškem opernem gledališču, kar tudi omenja v pismih Primožu Ramovšu, v svojo klavirsko *Balado* (1949) in v tretji godalni kvartet »Romantico« (1987) pa je celo vključil namige

ljudske pesmi iz Benečije za sopran in klavir (1966). Tonalno zabrisanost lahko za-sledimo tudi v Merkujevi kasnejši skladbi za violo solo z naslovom *Alba* (1986). Slo-govno vez solističnega dela z opero, in še posebno s Spominom-Soncem, je sklada-te-lj potrdil v pismu Primožu Ramovšu. Prim. Pavle Merku, pismo Primožu Ramovšu, 22. jan. 1986, v Ramovš, »Kronika«.

41 Prim. [Cesare], »la libellula di mercù«, 8; Košuta, »Kačji pastir«, 12; Pavle Merku, pis-mo Petru Liparju, 1. nov. 1976, v Merku, »Kronika«.

42 Prim. *Kačji pastir*, 13.

43 Prim. Pavle Merku, pismi Primožu Ramovšu, 25. mar. 1955 in 30. apr. 1975, v Ra-movš, »Kronika«.

na Tristanov akord.⁴⁴ Poznavanje nemškega mojstra sta verjetno poglobila njegova profesorja kompozicije, to sta Ivan Grbec in Vito Levi, oba bivša študenta Antonia Smareglie, ki je veljal za enega izmed »največjih italijanskih „wagnerjancev“ konec devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja.«⁴⁵ Wagnerjanski vplivi na tematološko zasnovo *Kačjega pastirja* so torej možni, vendar jih ne moremo točneje določiti, saj se je Wagnerjev gosti simfonizem izgubil v prid Webernovi esencionalnosti. Merkujevi motivi so namreč zaradi redke instrumentacije skoraj klesani v tišino.

Opera temelji na mreži motivov, vendar predvsem dva motiva krojita glasbeno in vsebinsko podobo *Kačjega pastirja*. Prvi se pojavi že v prvem prizoru prvega dejanja, kjer sovпада s podobo vrbe (gl. notni primer 2), zato bi ga lahko poimenovali motiv vrbe ali vrbeni motiv.

Ob

Cl

Cl. b

Mesečnica

Od - kod ta sli - ka? Vr - ba.
E quest' im - ma - gi - ne? Un sal - ce.

Vle

Vlc

Notni primer 2: Pavle Merkù, *Kačji pastir* (prvo dejanje, prvi prizor, t. 27–31).

Per gentile concessione della Casa Musicale Sonzogno, Milano. Objavo je dovolila milanska glasbena založba Sonzogno.

Na tej točki se Mesečnica, ki brez spomina tava v praznem in brezčasnem prostoru, prvič sreča s podobo. Nezavedno jo poimenuje, saj je vrba drobec zabrisanega spomina na njeno življenje v vrbovju, kjer se je kot Kač-

44 Prim. Pavle Merkù, pismi Primožu Ramovšu, 16. jan. 1957 in 12. mar. 1987, v Ramovš, »Kronika«.

45 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 180. Prim. Diego Redivo, »«Cara Patria, già madre e reina»: la Nazione in musica«, in Matteo Sansone, »Alla ricerca di un pubblico per il „teatro di poesia“ di Smareglia«, v *Lungo il Novecento*, 9–10, 19–25.

ji pastir predajala le pesmi in plesu. Njen glas in nato oboa melodično orišeta figuro vrbe žalujke na podlagi razloženega akorda, ki se bo v operi vsakič pojavljal ob besedah »vrba«, »vrbovje«, »Kačji pastir«, »krila«, »peti«, »plesati« itd. Vrba je namreč simbol sveta umetnosti, narave in svobode, v katerega se Mesečnica skuša zateči pred družbenim pritiskom. Zato jo lahko razumemo tudi kot simbol odrešujoče moči umetnosti.

Notni primer 3: Giuseppe Verdi, *Otello* (četrto dejanje, t. 75–87).

V notnem primeru 2 lahko opazimo zanimivo povezavo z delom Giuseppe Verdija. Omemba vrbe, podobna instrumentacija in sama oblika vrbnega motiva, to je razložen trizvok, nam priključijo v spomin Verdijevo arijo iz četrtega dejanja opere *Otello* (1887). Povezava je naključna in nimamo dokazov, da je to dejansko citat. Izraz *salce* v italijanskem besedilu vsekakor preseneča, saj je v pogovorni italijanščini pogostejša uporaba besede *salice*. Varianta *salce* je zelo literarna, med drugim jo najdemo v libretu Arriga Boita, ko nesrečna Desdemona zapoje staro pesem o vrbi (v Verdijevi operi znana kot »la canzon del Salice«). Uvodni motiv pesmi najprej izpostavi angleški rog na začetku dejanja, torej spet glasbilo z dvojnim jezičkom, kasneje ga prevzame sopran nad zadržano harmonijo tonike v godalih in padajočo figuro v pihalih, podobno kot v Merkujevem *Kačjem pastirju* (prim. notna primera 2 in 3).⁴⁶

46 Kot že rečeno, ni mogoče ugotoviti, če je to dejansko citat. Merku je v svojih mikroeisjih o tržaški operni sezoni 1962/1963 sicer priznal, da obožuje Giuseppe Verdija

Drugi osnovni motiv opere se prvič pojavi v šestem prizoru prvega dejanja (gl. notni primer 4), ko nastopi Teta Miš, in ima značilno instrumentalno barvo godal. Na njem temeljita medigra z naslovom *Uspavanka nerojenim detetom* in odsek iz drugega dejanja (t. 124–267), kjer je ravno govor o Mesečničinih otrocih. Melodični fragment padajoče male terce z malo sekundo, ki ga v motivu izpostavijo prve violine, se včasih prikrade tudi v vokalno linijo Tete Miši ali v pihala. Motiv se ne navezuje enostavno na Mesečničino družino, temveč je v povezavi z besedilom Tete Miši (gl. prvo dejanje, sedmi prizor, t. 719–721) izraz psihološkega pritiska, ki ga družba izvaja nad Mesečnico. Teta Miš namreč s svojo obsedenostjo s preštevanjem in urejevanjem skuša uničiti svobodni svet domišljije, v katerega se zateka Mesečnica.

Notni primer 4: Pavle Merkù, *Kačji pastir* (prvo dejanje, šesti prizor, t. 408).

Per gentile concessione della Casa Musicale Sonzogno, Milano. Objavo je dovolila milanska glasbena založba Sonzogno.

Ta dva osnovna motiva sta torej glavna pola, med katerima se pne bivanjska stiska Mesečnice, vendar so v operi prisotni tudi drugi motivi, ki glasbeno nakazujejo njena duševna stanja, označujejo pojme (pogosta je na

zaradi njegovih zadnjih oper: »Verdi [...] mi je bil preveč površen, preveč zum-pa-pa, preveč diletantski. Sodil sem ga seveda po neštetihi Trubadurjih in Traviatah, ki sem jih slišal, medtem ko sta mi bila tedaj še neznana *Otello* in *Falstaff*. Danes obožujem Verdija: *Otello* in *Falstaff* sta mi ga približala, *Don Carlos*, ki sem ga te dni slišal prvič, je dokončno potrdil to moje mnenje. *Don Carlos* sicer ne ostaja vseskozi na tako visoki ravni, nima tako strnjene krivulje napetosti, ni tako popolnoma mojstrovina, kot sta *Otello* in *Falstaff*; nasprotno, pozna tudi stagnacijo in nekatere strani so kar konvencionalne. Toda nekateri prizori so vredni omenjenih oper in sodijo med najboljše, najpristnejše, najgenialnejše Verdijeve strani.« Pavle Merkù, »Tržaška glasbena sezona«, *Naši razgledi* 12, št. 3 (1963): 58.

primer raba besede »ime«, ki jo spremlja statični akord v godalih) ali karakterizirajo pravljичne like. Zanimivo je, da so se nekateri osnovni motivi iz opere osamosvojili in se pojavljajo v kasnejših Merkujevih delih. Drobec iz Mrtvečeve ljubzenske izpovedi (gl. drugo dejanje, t. 271) in motiv Spomina-Sonca (gl. drugo dejanje, t. 19–22) sta na primer glavni tematski jedri v skladbi za violončelo solo z naslovom *Madrigale* (1985). Njuno zavestno uporabo potrjuje dejstvo, da je bila skladba zasnovana med pripravami za slovensko prazizvedbo opere *Kačji pastir* v Mariboru.⁴⁷

Pierluigi Petrobelli je v svoji analizi *Kačjega pastirja* skušal poiskati tudi elemente slovenske in italijanske glasbene tradicije. Za slovensko komponento je sicer dejal, da je ni sposoben prepoznati, glede italijanske pa je v opombi navedel diskusijo, med katero naj bi Merku priznal vpliv Claudia Monteverdija »nell'essenzialità della dizione e nel valore attribuito alla declamazione della parola« (v bistvenosti dikcije in v pomenu, ki se pripisuje deklamaciji besede), zgled Giuseppa Verdija pa naj bi bil zaznaven »nell'economia dei mezzi musicali impiegati e la loro organizzazione« (v ekonomičnosti uporabljenih glasbenih sredstev in v njihovi organizaciji).⁴⁸ Merku se je pri tem skliceval na Dallapiccolove analize v spisu z naslovom *Parole e musica nel melodramma*.⁴⁹ Podatek je izredno zanimiv za razumevanje Merkujeve opere, saj nam pomaga analizirati gradnjo Mesečničine arije na koncu prvega dejanja.

Na začetku tega poglavja je bil govor o Merkujevi glasbeni askezi, tudi v vokalnem partu, ki ga je Borut Loparnik zaradi tega označil za recitativ »secco po naravi, accompagnato na videz«.⁵⁰ Vendar so v operi le prisotne točke, kjer se vokalna linija nekoliko razmahne: tako izjemo predstavlja na primer trenutek, ko protagonistka izpove svojo vero v poezijo (prvo dejanje, sedmi prizor, t. 661–733). Merku je ta odsek poimenoval *Grande aria tripartita per il soprano*,⁵¹ saj arijo oblikuje tridelna shema, ki jo jasno razmejujejo prekinitve alta oz. Tete Miši. V tretji oz. zaključni del arije je skladatelj umestil štirivrstično kitico, ki jo je zaradi njene vsebine izbral za motto *Kačjega pastirja*. Ravno v tem ključnem trenutku opere lahko zasledimo Merkujevo zavezanost italijanski operni tradiciji: Dallapiccolov spis *Parole e musica nel melodramma* namreč izčrpno opisuje zgradbo Verdijevih arij in Merku, ki je ta spis po pričevanju Pierluigija Petrobellija dobro

47 Prim. Pavle Merku, pismo Primožu Ramovšu, 29. dec. 1985, v Ramovš, »Kronika«.

48 Petrobelli, »La Libellula di Pavle Merku«, 84–85.

49 Gl. Dallapiccola, *Parole e musica*, 66–93.

50 Loparnik, »Pismo neznancu«, 285.

51 Prim. Pavle Merku, pismo Primožu Ramovšu, 4. mar. 1976, v Ramovš, »Kronika«.

poznal, je domnevno skušal vpeti podoben dramatični lok tudi v svojo edino operno arijo.⁵²

Luigi Dallapiccola je v svojih analizah opazil, da Verdijevi ariosi, arije in kavatine, ki slonijo na štirivrstičnih kiticah, sledijo že skoraj standardnemu načinu gradnje. V prvih dveh verzih sta navadno metrika in vokalni obseg precej podobna, le drugi verz nekoliko stopnjuje dramatičnost, ki bo svoj višek dosegla v tretjem verzu. Temu sledi emocionalni *diminuendo* v četrtem verzu. Ta višek je Dallapiccola poimenoval gesta (v ital. *gesto*): tretji verz se navadno razlikuje od prejšnjih zaradi metrične ali harmonske spremembe, včasih tudi izpostavi najvišji ton arije. Giuseppe Verdi je omenjene postopke uporabljal posamezno ali kombinirano, redkeje mu je bila v pomoč instrumentacija (Dallapiccola navaja le primer iz *Otella*). Da bi podkrepil svojo teorijo, je avtor spisa navedel primere iz oper *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera* in *Otello*, analiziral pa je tudi daljše kitice ali kompleksnejše vokalne oblike (npr. tercet iz opere *Un ballo in maschera*). V vseh primerih je prišel do istega zaključka: tako v mikro- kot v makrostrukturi predstavlja tretji par verzov oz. tretji odsek emocionalni višek arije, šlo pa naj bi za ustaljeno italijansko operno tradicijo, ki se je predajala ustno ali s pomočjo vzorov. V prid te teze je dodal primere Gioacchina Rossinija, Gaetana Donizettija in Vincenza Bellinija.⁵³

Podobno shemo lahko opazimo tudi v Merkujevi ariji (gl. notni primer 5). Prva dva verza sekvenčno silita v višji register, vendar hkrati ohranjata isto metrično strukturo. Šele tretji verz prevzame Dallapiccolovo gesto: instrumentalna spremljava se na tem mestu zgosti, v glasu nastopi najvišji ton celotne arije (a²), verz pa se zaradi daljših notnih vrednosti nekoliko raztegne v pričakovanju emocionalnega *diminuenda* v četrtem verzu.

Tako kot izdaja zgradba arije sledi italijanske operne tradicije, tako zborovski odseki kažejo na tiste slovenske vplive, ki jih je Pierluigi Petrobelli v svoji analizi sicer zaslutil, a ne definiral. Že v baladi Tete Miši za alt, mešani zbor in godalni orkester (prvo dejanje, sedmi prizor, t. 573–636) pritegne pozornost gibanje pevskih linij: spodnji glasovi se namreč večkrat zastavijo na istem tonu in prevzamejo vlogo borduna, nad katerim homoritmčno kontrapunktirajo soprani. Prisotnost borduna nam takoj priklič

52 Pismo Primožu Ramovšu iz leta 1975 potrjuje izredni trud, ki ga je skladatelj vložil v komponiranje tega dela opere. Merkù namreč piše, da je zadnji del sopranske arije napisal kar sedemkrat. Prim. Pavle Merkù, pismo Primožu Ramovšu, 1. dec. 1975, v Ramovš, »Kronika«.

53 Prim. Dallapiccola, *Parole e musica*, 76–92.

Fl

Ob

C. in

Cl

Mesečnica

Pe - sem je, pa če jo po-ješ a - li ne, le-po-ta je, pa če jo vi - diš a - li
 Il can-to c'è se tu lo can - ti o no, il bel-lo c'è se tu lo ve - di o

A

R

C

H

I

ne, ža - lost je, pa če jo jo - češ a - li ne, živ-lje-nje je, pa če ga ži - viš a - li ne.
 no, il do-lo-re c'è se tu lo pian-gi o no, la vi - ta c'è se tu la vi - vi o no.

f

p

Notni primer 5: Pavle Merkù, *Kačji pastir* (prvo dejanje, sedmi prizor, t. 723–733).

Per gentile concessione della Casa Musicale Sonzogno, Milano. Objavo je dovolila milanska glasbena založba Sonzogno.

v spomin rezijansko petje, vendar nam domnevno povezavo potrdi šele zborovski odsek iz prizora Spomina-Sonca (gl. notni primer 6).

Vključevanje ljudskih prvin ni redkost v Merkujevi glasbi. V šestdesetih letih se je skladatelj še omejeval na predelave ljudskih pesmi: sem spadajo poleg zborovskih predelav tudi zbirka *Tri ljudske pesmi iz Benečije* za sopran in klavir (1966) ter ciklus petih pesmi iz Benečije za tenor in komorni orkester z naslovom *Divertimento II°* (1967). V omenjenih delih se izvirni napev navadno nahaja v pevčevi liniji in ohranja svojo melodično konturo, ritem ter modalno oz. tonalno vpetost. Tudi diatonična spremljava ima izrazite tonalne obrise, kot je prisotnost tonalnega centra ali kadenc, vendar se skladatelj poslužuje tudi celotonskih in kromatičnih prehodov. Prav srečanje med modalnimi oz. tonalnimi ljudskimi napevi in spremljavo, ki jo zaznamuje razširjena tonalnost, neizogibno vodi v trenutke politonalnosti in polimodalnosti.

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, to je tik pred nastankom *Kačjega pastirja*, se je Merkù odločil, da korenito spremeni svoj glasbeni slog.⁵⁴ Prepričan je bil, da doživlja avantgarda svoj zaton, zato je tudi sam kot številni drugi skladatelji začel iskati novih poti. Zaradi svojega temeljnega načela iskanja in posredovanja resnice, »ki bi izražala celotnega človeka v njegovi živi kompleksnosti«, se je usmeril v ljudsko glasbo, saj je ta po njegovem mnenju »posoda najstarejših, najpristnejših notranjih resnic«.⁵⁵ Ljudski napev mu ni bil le golo tematsko gradivo, kajti Merkù je podobno kot citirani Marij Kogoj in nenazadnje kot Béla Bartók zahteval, da se z dobrim poznavanjem naravnega habitata ljudske glasbe in upoštevanjem bistvenih značilnosti ljudskega petja oživi ljudski duh, tako da priredba ne izpade kot »mrtva črka ali mistifikacija«.⁵⁶

»Med rešitvami me danes zanima predvsem ena: presaditev ljudske glasbe v novo kulturno posodo. Oplajanje pri koreninah (naše) nacionalne glasbene kulture. [...] Ni ga recepta, po katerem naj bi pristopil k taki operaciji: pač pa je pred tabo meja, ki je ne smeš prestopiti. To je meja spoštovanja prvinskih značilnosti slovenske ljudske glasbe. Zato jo moraš poznati, poznati moraš njene žive

54 Prim. Pavle Merkù, pismo Primožu Ramovšu, 5. okt. 1974, v Ramovš, »Kronika«.

55 Merkù, *Poslušam*, 14, 38.

56 Pavle Merkù, »Značilnosti in posebnosti: Zborovske priredbe ljudskih pesmi slovenske etnične manjšine v Italiji«, *Naši razgledi* 26, št. 7 (1977): 180–181. Prim. Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, ur. Diego Carpitella, Universale Bollati Boringhieri 153 (Torino: Bollati Boringhieri, 2001), 101–107.

nosilce in družbeni ambient, v katerem je ta glasba živela oziroma tu in tam zaenkrat še živi. Le s tem pogojem bo skladatelj potem svoboden, da si izbere pot in način, ki mu ustreza. Potem bo odprta vsaka pot od preproste predelave do svobodnega preoblikovanja, potem bo vse odvisno od skladateljeve sposobnosti in izrazne nuje.»⁵⁷

Svoj novi glasbeni jezik je Merku preizkušal predvsem v instrumentalni glasbi, kjer je navidezno ločena idioma, modernističnega in ljudskega, skušal združiti v enovit slog. V skladbi za solo rog *Metamorfosi di un canto popolare* (1973) je na primer jasno izpostavljeni ljudski napev na začetku skladbe osnova za ritmično in melodično preoblikovanje. V kasnejših delih pa je skladatelj postopoma opuščal jasne namige na prisotnost ljudskega motiva v skladbi. Citate je raje mimetiziral znotraj svoje neoekspresionistične govorice, tako da so prepoznavni le s pomočjo analize ali branja skladateljevih osebnih pisem. Ljudska pesem se je tako nerazdružljivo spojila s sodobnejšimi prijemi Merkujeve neoekspresionistične govorice, vendar bi bilo zgrešeno govoriti o *dvojnosti* Merkujevega sloga. Skladatelj se je tega izraza izogibal, saj po njegovem mnenju staro in novo, ljudsko in ekspresionistično, tradicionalno in sodobno izvirajo iz iste človeške vsebine ter se med seboj dopolnjujejo. To je poudaril v intervjuju za tržaško revijo *Mladika* ob italijanski praizvedbi opere *Kačji pastir*:

»Ljudski melos se ne bije z ekspresionizmom, kolikor sta to dva komplementarna izraza iste človeške vsebine. [...] Ljudski melos je danes priraščena komponenta mojega človeškega obraza: uporabljam ga v zavesti, da je to izraz večnega: in večno naj se v umetnosti bije z novim? Novo in staro, kontingentno in večno imata v umetnosti svojo težo! Dvojnost je izraz, ki ga mrzim.»⁵⁸

Kačji pastir sovпада s tem ključnim obdobjem, ko je skladatelj začel sintetizirati svoje glasbene izkušnje. V operi sicer ni citiral ljudske pesmi, vendar je v omenjenem zborovskem odseku (gl. notni primer 6) prevzel nekatere značilnosti rezijanskega tradicionalnega petja. Pavle Merku je prišel v stik z Rezijo že med svojim slavističnim študijem v Ljubljani, prvič pa jo je obiskal leta 1967, ko je snemal rezijanske ljudske pesmi za sloven-

57 Merku, *Poslušam*, 50–52.

58 Trn [Zora Tavčar], »Let Kačjega pastirja: Pogovor s skladateljem nove slovenske opere«, *Mladika* 21, št. 1 (1977): 8.

sko radijsko postajo v Trstu.⁵⁹ Kar ga je privlačilo v tej geografsko in zgodovinsko izolirani dolini, niso bili samo jezikovni arhaizmi, ampak tudi glasbene specifične rezijanske glasbe, ki jih je podrobneje opisal in predstavil v svojih etnomuzikoloških spisih. V njih je izpostavil tri osnovne značilnosti: netemperirani sistem, za katerega je Merkù sicer priznaval, da počasi izginja pod vplivom medijev; bordun kot edino spremljavo glasu ali glavnega glasbila (posledično sta prisotna samo dva glasova, melodični in bordunski glas); peterni ritem, kjer se izmenjujeta binarni in ternarni ritem (npr. $2/4 + 3/4$ ali $6/8 + 9/8$).⁶⁰ Nazorne primere take glasbe lahko najdemo v Merkujevi knjigi *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, še posebno med tistimi ljudskimi napevi, ki jih je Merkù posnel v vasi Bila med letoma 1968 in 1974.⁶¹

V notnem primeru 6 lahko vidimo, kako je Merkù zvesto sledil tem vzorom in jih potem variiral, tako da petje ohranja svoje arhaično vzdušje, vendar rezijanski vpliv ni takoj prepoznaven. Skladatelj je najprej odstranil vsak možni namig na temperiran sistem, saj zbor nastopi sam, brez instrumentalne spremljave, to zahtevo pa je Merkù podkrepil z oznako *orchestra tacet*. Nato je v petje vključil dvojni bordun, ki ga je postavil v zgornje glasove (soprane, tenorje) in ne v bas, kot je sicer značilno za tradicionalno rezijansko petje. Tudi prisotnost štirih glasov je nenavadna, saj je rezijansko petje večinoma dvoglasno. Nenazadnje je tu še metrična podoba: Merkù je rezijanski peterni ritem podvojil, tako da je names-to značilnega 2+3 uporabil metrično oznako 4+6. S tem je slovenski vpliv vsaj deloma izpričan: Merkù ga je prevzel iz ljudskega izročila in to v njegovi najbolj arhaični podobi, ki se je v periferni in izolirani Reziji ohranila skozi dolga stoletja.⁶²

59 Prim. Merkù, *Pajčevina in kruh*, 23–24; Pavle Merkù, pismo Primožu Ramovšu, 23. nov. 1967, v Ramovš, »Kronika«.

60 Izjemoma v članku »Značilnosti in posebnosti« iz leta 1977 dodaja še heterofonijo v triglasnih pesmih. Prim. Pavle Merkù, »Polifonia primitiva nei canti popolari religiosi della Val di Resia«, v *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22–24 agosto 1980, *Miscellanea musicologica* 4, ur. Cesare Corsi in Pierluigi Petrobelli (Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1989), 349–354; Merkù, *Poslušam*, 19–20; Merkù, »Značilnosti in posebnosti«, 180.

61 Prim. Merkù, *Ljudsko izročilo*, 397–400.

62 Podoben način komponiranja lahko zasledimo v zborovski skladbi *Mračnina* (1977), ki je ravno tako kot opera nastala na podlagi besedila Svetlane Makarovič. Tudi v tem primeru je skladatelj razširil vokalno zasedbo na štiriglasni ženski zbor SSAA, vendar nam prisotnost borduna, nad katerim se večkrat pojavlja interval sekunde, in pogosto izmenjevanje binarnega ter ternarnega ritma takoj priključita v spomin rezijansko pesem.

S
A

Čas je, ki te be vo - di k nam, čas šte - je se, čas šte - je se, čas
Il tem - po ti con du - ce da noi, il tem - po con - ta sem - pre se stes - so, il

T
B

past je ne - iz - pro - sna, past za vse stva - ri, čas je, ki vas pre -
tem - po è u - na trap - po - la per o - gni co - sa, il tem - po con - ta

accel.

c - r - e - s - c - e - n - d - o

S
A

šte - je, vas pre - šte - je, vas pre - šte - je, vas pre - šte - je, pre - šte - je.
tut - ti voi, il tem - po con - ta, il tem - po con - ta il tem - po con - ta.

T
B

c - r - e - s - c - e - n - d - o

Notni primer 6: Pavle Merkù, *Kačji pastir* (drugo dejanje, t. 111–123).

Per gentile concessione della Casa Musicale Sonzogno, Milano. Objavo je dovolila milanska glasbena založba Sonzogno.

Sklep

Opero *Kačji pastir* bi lahko označili za sintezo Merkujevega glasbenega ustvarjanja. Dejansko je opera mnogo več kot to, saj je tudi odraz skladateljevega življenja in mnogostranskega delovanja na področju jezikoslovja ter etnografije. Želja, da bi komponiral opero, je v Merkuju dozorevala dvajset let in je posledično vase vsrkala slogovne usmeritve, prepričanja ali zanimanja, ki so ga spremljali na njegovi ustvarjalni poti. Pomenljiva je že odločitev, da je *Kačji pastir* dvojezična opera, komponirana na podlagi dveh izvirnih besedil v slovenščini in italijanščini, ki se v partituri razlikujeta le v malenkostih. Obe besedili in obe partituri imata enako vrednost, na ta način pa zrcalita skladateljevo mešano etnično ozadje.

Tudi na čisto glasbeni ravni izraža opera podobno kulturno mešanico, saj je skladatelj v operi združil svoje najznačilnejše glasbene poteze, ki

jih je črpal iz svojih dolgoletnih raziskav glasbenega ekspresionizma in slovenske ljudske pesmi v Italiji. Posledično se glasba giba med ekspresionističnim in ljudsko obarvanim slogom z občasnimi namigi na italijansko ter nemško operno tradicijo. Opero zaznamuje izredno napet in strnjen izraz instrumentalne glasbe, ki ima že skoraj komorno oz. solistično fakturo. V njej lahko zasledimo Merkujevo ekspresionistično težnjo po esencialnosti, kjer skladatelj dosega maksimalne efekte z minimalnimi sredstvi, obenem pa opera zrcali njegovo zakoreninjeno ljubezen do komorne glasbe, do izrazne koncentracije baročne instrumentalne glasbe in do preprostega, a z globokimi resnicami nabitega ljudskega petja.

Zato je *Kačji pastir* oz. *La Libellula* večjezična opera. Poleg zunanje podobe, ki jo krojita slovensko in italijansko besedilo, tvori njeno notranjo vsebino glasbena govorica. Njena izmuzljiva narava je vase sprejela vplive različnih kultur in glasbenih tradicij, predvsem pa sega onkraj besedila in se izogne njegovemu narodnostnemu predznaku. Na ta način je Pavle Merku lahko poudaril svoj glasbeni utrakvizem in se opredelil za skladatelja, ki brez razlik sprejema vse tiste elemente, s pomočjo katerih je oblikoval svojo osebnost in delo.

Bibliografija

Neobjavljeno gradivo

- Merkù, Pavle. »Autobiografia«. [Trst: P. Merkù, 2012].
- Merkù, Pavle. »Divertimento II° 5 canti popolari della Slavia italiana per tenore e orchestra da camera: 5 ljudskih pesmi iz Beneške Slovenije za tenor in komorni orkester«. Part. [Trst: P. Merkù], 1967.
- Merkù, Pavle. »Dvanajsta ura: Tri pesmi Svetlane Makarovič za sopran solo«. Part. [Trst: P. Merkù], 1986.
- Merkù, Pavle. »Kačji pastir: Opera v dveh dejanjih na libreto Svetlane Makarovič«. Part. [Trst: P. Merkù, 1976].
- Merkù, Pavle. »Kronika: Korespondenca: Pisma«. NUK, Glasbena zbirka, Ljubljana.
- Merkù, Pavle. »Pelin: Tri pesmi Svetlane Makarovič za Sabiro Hajdarović«. Part. [Trst: P. Merkù], 1975.
- Ramovš, Primož. »Kronika: Korespondenca: Ramovš–Merkù«. NUK, Glasbena zbirka, Ljubljana.

Objavljeno gradivo

- Bartók, Béla. *Scritti sulla musica popolare*. Ur. Diego Carpitella. Universale Bollati Boringhieri, 153. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- [Cesare, Giorgio]. »la libellula di mercù«. *Il Meridiano di Trieste*, 18. mar. 1976: 8.
- Dallapiccola, Luigi. *Parole e musica*. Ur. Fiamma Nicolodi. 2. izd. Milano: il Saggiatore, 1980.
- Gori, Gianni. »Merkù: due ali di poesia«. *Sipario* 368 (1977): 45.
- Klemenčič, Ivan. »Ekspresionizem kot glasbeni slog«. *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 29–49.
- Košuta, Miroslav. »Kačji pastir«. *Dan* 52 (1976): 10–12.
- Loparnik, Borut. »Ob sedemdesetletnici Pavleta Merkuja«. *Glasnik Slovenske matice* 21 (1997): 59–61.
- Loparnik, Borut. »Pismo neznancu«. *Sodobnost* 25, št. 3 (1977): 280–287.
- Makarovič, Svetlana. *Vojskin čas*. Pesniški list 18. Trst: Založništvo tržaškega tiska; Koper: Lipa, 1974.
- Makarovič, Svetlana in Pavle Merkù. *La Libellula = Kačji pastir*. Libreto. Milano: Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1976.
- Merkù, Pavle. *Alba (da quattro monologi per archi - 1986) per viola sola*. Part. P. 049E. Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 1986.
- Merkù, Pavle. *Balada za klavir op. 4*. Part. Ljubljana: samozaložba, 1949.
- Merkù, Pavle. *Catalogo delle opere = Katalog skladb = Systematisches Werkverzeichnis*. Adliswil: Pizzicato Verlag Helvetia, 2007.
- Merkù, Pavle. »Dodekafonija (Vprašanja o govorici in o obliki v sodobni glasbi)«. *Naša sodobnost* 9, št. 10 (1961): 865–876.
- Merkù, Pavle. *Kačji pastir: Opera v dveh dejanjih = La Libellula: Opera in due atti*. Kl. izvl. Milano: Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1976.
- Merkù, Pavle. *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji: Zbrano v letih 1965–1974 = Le tradizioni popolari degli sloveni in Italia: Raccolte negli anni 1965–1974*. 2. izd. Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 2004.
- Merkù, Pavle. *Madrigale (da quattro monologi per archi - 1986) per violoncello solo*. Part. Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 1986.
- Merkù, Pavle. *Metamorfosi di un canto popolare per corno solo*. Part. Ed. DSS 580. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1974.
- Merkù, Pavle. »Mračnina«. *Naši zbori* 31, št. 4 (1979): 113–115.
- Merkù, Pavle. *Pajčevina in kruh*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1987.

- Merkù, Pavle. »Polifonia primitiva nei canti popolari religiosi della Val di Resia«. V *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22–24 agosto 1980, Miscellanea musicologica, ur. Cesare Corsi in Pierluigi Petrobelli, 349–354. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1989.
- Merkù, Pavle. *Poslušam*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1983.
- Merkù, Pavle. *Prijazna smrt: Ciklus samospevov za bas in klavir op. 34*. Part. Ed. DSS 260. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1965.
- Merkù, Pavle. *Quartetto n°3 «Romantico» per archi*. Part. Udine: Edizioni Musicali Pizzicato, 1991.
- Merkù, Pavle. *Tri ljudske pesmi iz Benečije za sopran in klavir*. Part. Ed. DSS 343. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1969.
- Merkù, Pavle. »Tržaška glasbena sezona«. *Naši razgledi* 12, št. 3 (1963): 58.
- Merkù, Pavle. *Vojskin čas za alt, violino, violončelo, mali klarinet v es, fagot in boben*. Part. Ed. DSS 687. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1975.
- Merkù, Pavle. »Značilnosti in posebnosti: Zborovske priredbe ljudskih pesmi slovenske etnične manjšine v Italiji«. *Naši razgledi* 26, št. 7 (1977): 180–181.
- Morandini, Luciano. »Quel far musica nella Mitteleuropa«. *Messaggero Veneto*, 11. febr. 1994: 11.
- Mrak, Marjana. »Kačji pastir: Premiera v mariborski Operi«. *Naši razgledi* 35, št. 2 (1986): 44.
- N. C. »Appartengo alla minoranza di triestini che non rinuncia a nessuna parte di sé«. *Il Piccolo*, 17. apr. 2001: 17.
- Nieder, Fabio. »Prvo srečanje s Pavletom Merkujem«. Prev. Simona Slokar. *Primorski dnevnik*, 27. sept. 1987: 12.
- Petrobelli, Pierluigi. »La Libellula di Pavle Merkù«. *Muzikološki zbornik* 19 (1983): 83–92.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Saba, Umberto. *Tutte le prose*. Ur. Arrigo Stara. I meridiani. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001.
- Silič, Ivan. »Premalo opažena slovenska opera«. *Primorska srečanja* 71–72 (1987): 230–232.
- Trn [Tavčar, Zora]. »Let Kačjega pastirja: Pogovor s skladateljem nove slovenske opere«. *Mladika* 21, št. 1 (1977): 7–8.
- Turk, Lida. *Glas v ... etru*. Trst: Deželni sedež RAI za Furlanijo-Julijsko krajino, 1991.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. Part. Milano: G. Ricordi & C., 1913.

Kačji pastir. Ur. Tone Partljič. Maribor: Opera in balet SNG, 1985 (Gledališki list 1985/86, št. 2).

La manna. La Libellula. Trieste: Teatro Comunale Giuseppe Verdi, [1976]. Gledališki list.

Lungo il Novecento: La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti. Festschrift in onore del centenario della fondazione del Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste 1903–2003. Ur. Maria Girardi. Venezia: Marsilio Editori, 2003.

Sodobna slovenska operna ustvarjalnost. Zbornik referatov simpozija, 26., 27. november 1985. Maribor: Opera in balet SNG, [1986].⁶³

63 Poglavje je nastalo kot del projekta J6-7180, ki ga je sofinancirala Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.
This chapter is part of the project J6-7180 funded by Slovenian research agency ARRS.