

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1977

ZVEZEK-VOLUME XIII

Izdajateljski svet — Advisory Board:

Katarina Bedina, Janez Bitenc, Darijan Božič, Dragotin Cvetko, Bruno
Hartman, Andrej Rijavec, Jože Sivec

Uredništvo — Editorial Board:

Dragotin Cvetko, Andrej Rijavec, Jože Sivec

Urednik — Editor:

Dragotin Cvetko

Izdaja — Published by: Pedagoško-znanstvena enota za muzikologijo
filozofske fakultete — Department of Musicology, University of Ljubljana

Naslov — Address: Filozofska fakulteta — PZE za muzikologijo,
Aškerčeva 12, Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije —
Sklad Borisa Kidriča

VSEBINA — CONTENTS

Dragotin Cvetko: Današnje stanje slovenske muzikologije — The Current State in Slovene Musicology	5
Primož Kuret: Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče — Angeli iz Rateč z glasbenimi instrumenti	14
Jiří Senhal: Giacomo Carissimis Kompositionen in den Böhmischesen Ländern — G. Carissimijeve skladbe v čeških deželah	23
Karl-Heinz Viertel: Zur Herkunft der Polonaise BWV Anhang 130 — Poreklo Poloneze BWV-Dodatek 130	36
Vlastimil Čermák: Zu Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte (Psychologische und medizinische Aspekte) — K Beethovnovemu pisnu nesmrtni ljubici (psihološki in medicinski aspekti)	44
Manica Špendal: Nekaž značilnosti samospevov Benjamina Ipavca — Some Aspects of Benjamin Ipavec's Lieder	51
Kurt v. Fischer: Bemerkungen zu Gustav Mahlers Liedern — Pripombe k samospevom Gustava Mahlerja	57
Monika Kartin-Buh: Oblikovalni koncept razpsodij M. Lipovška — Compositional Concept of Marijan Lipovšek's Rhapsodies	68
Jarmila Doubravova: Sprache in der tschechischen Neuen Musik — Vprašanje jezika v novi češki glasbi	77
Disertacije — Dissertations	84
Imensko kazalo — Index	89

UDK 78.072.2(497.12)“312”

DANAŠNJE STANJE SLOVENSKE MUZIKOLOGIJE

Dragotin Cvetko (Ljubljana)

Kar je bilo na Slovenskem pred drugo vojno na področju muzikologije, še ni bilo načrtno in tudi ne obsežno. Tedaj se ta disciplina še ni uspela uvrstiti ne med slovenske znanosti in tudi ne med študijske smeri na filozofski fakulteti ljubljanske univerze.¹ Strokovnjaki se zanj zato doma še niso mogli formirati, kolikor so se izšolali v tujini, pa na Slovenskem niso imeli možnosti, da bi se ustrezno zaposlili in obenem posvetili intenzivnemu raziskovalnemu delu. Le-to je bilo omejeno na redke poedince in tudi tem je največkrat pomenilo samo sekundarno dejavnost. Še Josip Mantuani, ki je v času svojega dunajskega bivanja dal muzikologiji z biografskim orisom J. Gallusa (DTÖ VI, 1, 1899), s sodelovanjem v izdaji *Opus musicum* tega skladatelja, z *Geschichte der Musik in Wien I* (1904) in vrsto nadaljnjih razprav vredne prispevke,² svojega muzikološkega dela ni več nadaljeval na enak način potem, ko se je po prvi vojni vrnil v Ljubljano. Sicer je še marsikaj napisal, kar se je nanašalo na preteklost slovenske glasbe, vendar večidel nedokumentirano. Nadarjeno razmišljujočega Stanka Vurnika,³ ki je obenem preučeval nekatera vprašanja s področja slovenske etnologije, je zlasti zanimal stil v glasbi, o katerem je razpravljal v svojem *Uvodu v glasbo* (1929). Njegovo delo je veljalo tudi slovenski glasbeni folklori, ki pa se je kot raziskovalna smer najbolj koncentrirala v načrtno zastavljenih prizadevanjih Franceta Marolta.⁴

Kolikor so bila, so se torej slovenska muzikološka razpravljanja med obema vojnama odvijala v treh smereh. Največ jih je bilo na področju glasbenega zgodovinopisja, za katero se kažejo prvi začetki in tudi določeni rezultati že proti koncu 19. in neposredno po vstopu v 20. stoletje. V tej zvezi je treba spomniti pisce kot so bili npr. Fran Rakuša,⁵ Anton

¹ Gl. zbornik *Petdeset let slovenske univerze v Ljubljani*, 1969, 279, 280.

² *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) 8, 1605–1606; *Muzička enciklopedija* (ME) 2, 1974, 526.

³ MGG 14, 49; ME 2, 1963, 788.

⁴ MGG 8, 1665–1666; ME 2, 1974, 534–535.

⁵ ME 2, 1963, 461. — Rakuševo *Slovensko petje v preteklih dobach* (1890) je bilo prvi oris slovenske glasbe preteklosti; čeravno to delo še ni bilo sistematično zasnovano, ima vendar nek razvojni pomen.

Trstenjak,⁶ Viktor Steska,⁷ Davorin Beranič,⁸ pa še Peter Radics⁹ in Friedrich Keesbacher,¹⁰ ki sta v slovensko glasbeno zgodovino prispevala vsaj posredno. Tudi v času med prvo in drugo vojno so bila prizadevanja skromna. Na področju zgodovinoisja so se Mantuaniju in Steski v širšem smislu priključili še nekateri sodelavci, tako Anton Dolinar,¹¹ Vilko Ukmar¹² in Lucijan Marija Škerjanc,¹³ a le občasno in samo delno. V primerjavi s tem področjem je bila glasbena folkloristika načrtnejša in uspešnejša. O tem povedo objavljena dela, pa tudi Folklorni institut, ki ga je v okviru Glasbene matice ljubljanske v letu 1934 osnoval F. Marolt.¹⁴ Orientacija v stilno-estetska razmišljanja in iskanja je bila osamljen pojav, po Vurniku v tej smeri ni bilo konkretnega nadaljevanja.

Glasbena publicistika in kritika sta bili v navedenem času precej razvejani. To je mogoče pojasniti z razraščanjem slovenskega glasbenega ustvarjanja, ki se je v dvajsetih letih in še posebno v tridesetih letih začelo širiti v evropski okvir, v katerem je želelo čimprej postati enakovreden razvojni dejavnik.

V primerjavi z ravnokar opisano situacijo kaže slovenska muzikologija po drugi vojni znatno drugačno podobo. Uveljavilo se je spoznanje, da sodi ta disciplina med temeljne nacionalne znanosti in je zato potrebna. Da bi zaživela, je potrebovala strokovne in znanstvene delavce. Formiranje le-teh je bilo v prvi fazi (1945—1962) v okviru ljubljanske Akademije za glasbo,¹⁵ potem pa na ljubljanski univerzi, kjer je bil s sklepom univerzitetnega sveta (1961) osnovan in na njeni Filozofski fakulteti realiziran (1962) oddelek za muzikologijo.¹⁶ V tej instituciji je bila zagotovljena tudi

⁶ V njegovi knjigi *Slovensko gledališče* (1892) so bili podatki o začetkih slovenske glasbenoodrske reprodukcije, ki jih je treba upoštevati zlasti v primerih, ko izvirno gradivo manjka.

⁷ Prispevke, ki se deloma ali v celoti nanašajo na zgodovino slovenske glasbe, je najprej objavil v Domu in svetu XV (1902), Izvestjih Muzejskega društva za Kranjsko X (1900) in XV (1905) ter Cerkvenem glasbeniku (CG) XXXV (1912), v tridesetih letih pa v Mladiki XVI (1935) in CG LV (1932), LVIII (1935) in LXIII (1940).

⁸ Iz raziskovanja slovenske glasbe je dal sicer drobne, a tehtne prispevke. Gl. Slovenski biografski leksikon (SBL) 1, 33.

⁹ Med njegovimi objavami, ki so večidel splošne zgodovinske narave in v nemškem jeziku, so tudi take, ki se neposredno ali posredno tičejo slovenske glasbe ali glasbenega dela na Slovenskem, npr. *Frau Musica in Krain* (1877). K temu še gl. gradivo v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (NUK), glasbena zbirka, in SBL 9, 4—7.

¹⁰ SBL 3, 440—441; gradivo v NUK, glasb. zbirka.

¹¹ SBL 1, 141; CG LXIII, 1940.

¹² ME 2, 1963, 741.

¹³ Izpred druge vojne je njegova knjiga o *Emilu Adamiču* (1938). Gl. ME 2, 1963, 675 in MGG 12, 748—749.

¹⁴ Po drugi vojni se je preosnoval v Glasbeno-narodopisni institut in osamosvojil; zdaj je sekcija za glasbeno narodopisje Etnografskega instituta Slovenske akademije znanosti in umetnosti (SAZU). Glede na to, da se etnomuzikologija na splošno tretira kot samostojno področje izven muzikologije, njegovo delo tu ni zajeto, ravno tako tu niso navedeni rezultati znanstvenih raziskav, ki so po drugi vojni nastali v tej smeri.

¹⁵ Gl. cit. zbornik *Petdeset let slovenske univerze v Ljubljani*, 280.

¹⁶ Podrobnejše gl. *ibid.*, 280—282.

realna možnost za izdelovanje magistrskih del in doktorskih disertacij, ki je doslej ni bilo, poslej pa predstavlja za intenzivno usmerjanje v raziskovalno dejavnost pomemben faktor.

Načrtnost, ki je spremljala sedanja prizadevanja, je spodbudila tudi potrebo za muzikološko periodiko, v kateri bi mladi in mlajši muzikologi objavljali dosežke svojega dela, razprave manjšega obsega. Dotedanji slovenski glasbeni tisk¹⁷ po tej strani ni nudil, kar bi bilo treba, bolj kot glasbeni znanosti je bil namenjen glasbeni publicistiki. Z Muzikološkim zbornikom¹⁸ pa se je to stanje spremenilo. V uvodni besedi njegovega prvega zvezka je bilo rečeno, da je in bo njegov namen »objavljanje znanstvenih prispevkov vseh in predvsem mladih slovenskih muzikologov«, a tudi »muzikologov drugih narodnosti na področju naše države in izven nje, kolikor bodo njihovi prispevki sodelovali v realizaciji njegovih ciljev«. ¹⁹ Idejni in delovni koncept je bil dan in usklajen s tem, kar so v širokem razponu zahtevale naloge slovenske muzikologije.

Med spodbude, ki so se pojavile v tej smeri in so še stopnjevale aktivnost znanstvenih prizadevanj, je treba še marsikaj šteti, tako npr. aktualnost habilitacijskih del, postopno večanje možnosti za objavljane publikacij izven načrtovanih programov in širjenje delokroga v domačem ter mednarodnem prostoru. K temu so posredno ali neposredno prispevali razni faktorji, med njimi npr. X. kongres Mednarodnega muzikološkega društva (International Musicological Society-IMS) v letu 1967²⁰ in tematično zanimiv simpozij v letu 1971,²¹ oba v Ljubljani.

Muzikološka prizadevanja, ki so na Slovenskem znana za čas po drugi vojni, so bila neposredno odvisna od vprašanja, katerim za teorijo in prakso pomembnim izhodiščem gre v danih razmerah in potrebah prvenstvena veljava.

Orientacija znanstvenega pristopa v tej zvezi ni bila najbolj občutljiv problem. Po tej strani je bilo treba uveljaviti metodologijo sodobne muzikologije nasploh in v posameznostih s poudarkom na bistvu umetnine ter s potrebo izhajanja iz njene strukture, s tem pa z novim pojmovanjem

¹⁷ Vanj se po drugi vojni uvrščajo Naši zbori, katerih prva številka je izšla 1946, nadalje Slovenska glasbena revija, ki jo je 1951 začelo izdajati Društvo slovenskih skladateljev (DSS), in mladinska glasbena revija Grlica (od 1953), s katero se je nadaljevalo to, kar je začela revija s tem imenom že prej v letih 1933—1935. Vsem tem revijam je bilo skupno to, da so želele objavljati izvirne kompozicije manjših form (vokalne, klavirske), kar pa je bilo čedalje manj potrebno, saj so se možnosti izdajanja takih skladb zdaj občutno zvečale. Cit. revije so imele tudi literarne priloge po zgledu prejšnjih vrstnic (Novi akordi, Nova muzika, Zbori). Po tej strani jih je zanimala predvsem glasbena publicistika, kar velja, čeravno v omejenem smislu, tudi za Koncertni list, ki ga je 1951 začela izdajati Slovenska filharmonija v Ljubljani.

¹⁸ Izhajati je začel 1965, poslej izhaja letno po en njegov zvezek.

¹⁹ Muzikološki zbornik (MZ) I, 1965, 6.

²⁰ Bistveni delež v pripravljanju in izvedbi tega kongresa je dal oddelek za muzikologijo ljubljanske Filozofske fakultete, ki je sodeloval tudi v realizaciji poročila o njem (gl. *IMS Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967, Kassel—Basel—Paris—London—Ljubljana 1970*).

²¹ Gl. MZ VIII, 1972, 5—16. — Na tem simpoziju so bila obravnavana vprašanja muzikalne tradicije, umetnine, citata in analize.

usklajen analitični proces, ki zahteva sodobno metodološko in tehnološko verziranost; ob tem so seveda bili v interpretativnih in sklepnih konsekvencah pomembni tudi za bistvo obravnavanega fenomena važni aspekti, ki lahko pojasnijo vzroke njegova nastoja, njegovo zasnovo in posledično pomembnost.

Važnejše kot to, kar za realizacijo sploh ni bilo problem, celo najvažnejše je bilo vprašanje, kam, v katero področje bo v trenutku, ko se je glasbena znanost v mednarodnem prostoru že široko specificirala in v svojem okviru razvila vrsto samostojnih disciplin, najprej krenila slovenska muzikologija. Odločila se je za historično smer, se pravi za zgodovino glasbe, ki je nasploh tudi drugod še vedno osrednja disciplina, zdaj uprta v nova spoznanja o sistematiki raziskovanja in obravnavanja tematičnega gradiva. Temu je dala prvenstvo. Bolj kot splošni²² je namenila zanimanje zgodovini slovenske glasbe, da bi le-ta bila »dostopna spoznavanju na domačih tleh« in bi bila tudi možnost, da postane »sestavni del zgodovine svetovne glasbe«,²³ kar se doslej še ni zgodilo, ker je preprosto ni bilo.

V tej smeri so bile raziskave in preučevanja najbolj intenzivna za starejša razvojna obdobja, vanje so poleg starejših prispevali tudi številni mlajši muzikologi, ki so nastopili po drugi vojni. Ob literaturi,^{23a} ki je obravnavala glasbeno preteklost na slovenskih tleh v celoti,²⁴ je še nastala vrsta drugih orisov, ki so tematično različno zastavljeni. Zajemajo širše²⁵ ali ožje izseke iz preteklosti slovenske glasbe²⁶ ali specifične snovi v okviru, ki se časovno veže na eno ali lahko seže na več tematično aktualnih razvojnih razdobj.²⁷

²² V tej smeri je 1948 izšla *Zgodovina glasbe* (V. Ukmar — D. Cvetko — R. Hrovatin), 1957 *Glasba v preteklih dobach* V. Ukmarja in 1972 *Glasba preteklosti* istega avtorja. S področja širše tematike je še *Opera skozi stoletja* J. Sivca (1976) — ta tema je v širšem smislu zanimala že prej (gl. M. Kozina, *Svet operne glasbe*, 1962; C. Cvetko, *Opera in njeni mojstri*, 1963) — in tudi *Musikgeschichte der Südslawen* (1975) D. Cvetka. Izvenslovenske teme so bili redkeje predmet obravnavanja slovenskih muzikologov. Mednje spada npr. razprava J. Sivca o realizaciji teksta *Ecce, quomodo moritur justus v kompozicijah J. Gallusa, M. A. Ingegnerija in O. di Lassa* (MZ, VII) in sestavek J. Höflerja o *D. Phinotu in začetkih renesančnega večborja* (Zvuk, 1970); slednji je izdal (doslej) tudi I. in II. zv. v okviru izdaje opusa D. Phinota, razen tega en Miserere J. B. Dolarja.

²³ MZ I, 1965, 6.

^{23a} K temu prim. tudi Cvetko D., *Les formes et les résultats des efforts musicologiques yougoslaves*, Acta musicologica XXXI, 50—62.

²⁴ Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, I—III (1958—1960); isti, *Stoletja slovenske glasbe* (1964); isti, *Histoire de la musique slovène* (1967).

²⁵ Höfler J., *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja* (1970).

²⁶ Rijavec A., *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma* (dis., 1967); Cvetko D., *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem* (1955).

²⁷ Sivec J., *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do leta 1861* (dis., 1971); Kuret P., *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem* (dis., 1973); Höfler J., *Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju — Tipološki prikaz njenega glasbenega stavka* (dis., 1975); Špendal M., *Glasbene predstave na odru mariborskega gledališča od 1785 do 1861*, (mag. delo, 1975); Cvetko D., *Academia Philharmonicorum Labacensis* (1962); isti, *Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe* (1977). — Glede na specifičnost tematike

Te in one vrste orisi temeljijo na stanju, ki je bilo glede na vire v času in prostoru, ko in kjer so nastali. V nadaljevanju raziskav se bodo seveda izpopolnjevali in bodo podvrženi reviziji, če jo bo zahtevalo novo, prej še neznano gradivo. Iz rezultatov je razviden tudi idejni koncept, značilen za tega ali onega raziskovalca, ki je sodeloval v osvetljevanju problematike in faktov.

V načelu in praksi velja vse to, čeravno ne morda z enako razsežnostjo in istimi posledicami, tudi za vse druge prispevke, ki so nastali v povojnih prizadevanjih in obravnavajo razne teme iz zgodovine starejše slovenske glasbe. Mednje spadajo monografije o nekaterih slovenskih skladateljih,²⁸ številne razprave, ki so bile objavljene doma²⁹ ali na tujem³⁰ v muzikološkem in splošnem glasbenem tisku in so njihovi avtorji razen slovenskih še nekateri tuji strokovnjaki,³¹ pa tudi izdaje kompozicij iz slovenske preteklosti.³²

smemo sem uvrstiti še dve publikaciji, ki analitično segata v bistvena vprašanja nekega kompozicijskega stavka: *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina-Gallusa* (1963) L. M. Škerjanc in *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa* (habil. delo, 1972) J. Sivca. Ta in ona obsegata tudi temeljne biografske podatke, ki so za oba navedena skladatelja sicer pomanjkljivi, še zlasti za zadnjega, v obeh pa je težišče na značilnostih kompozicij in iz njih izhajajočih sklepov. Poudarjen analitični pristop k strukturi kompozicijskega stavka je aktualen tudi za raziskave, ki so pravstok aktualne in jih zanimata opusa Daniela Lagknerja (Sivec J., *Zbirka Florum Jessaeorum... Daniela Lagknerja*, MZ XII) in Amandusa Ivančiča (D. Pokorn, dis., predložena in 1977 obranjena na Filozofski fakulteti v Ljubljani).

²⁸ Samostojne so izšle naslednje publikacije: Škerjanc L. M., *Jurij Mihavec — slovenski skladatelj in pianist* (1957); isti, *Anton Lajovic* (1959); Cvetko D., *Jacobus Gallus Carniolus* (1965); isti, *Jacobus Gallus — Sein Leben und Werk* (1972); isti, *Davorin Jenko i njegovo doba* (1952); isti, *Davorin Jenko, Doba—Življenje—Delo* (1955); isti, *Risto Savin — Osebnost in delo* (1949); isti, *Život i rad kompozitora Rista Savina* (1958); Turel M., *Skladatelj Miroslav Vilhar* (1963). — V gradivo za osvetljevanje osebnosti slovenske glasbe sodi tudi prispevek V. Ukmarja z naslovom *Srečanja z Julijem Beteltom* (1961).

²⁹ Teh razprav je precej; v pričujočem sestavku so omenjene le nekatere, iz črpnje so navedene v leksikalni oz. enciklopedični literaturi (ME, MGG in drugod), selektivno jih je najti tudi v literaturi (Literaturverzeichnis) cit. Musikgeschichte der Südslawen, 237—251. Večidel so bile objavljene v MZ, pa tudi v Zvuku, Arti musices in International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, prej tudi v Slovenski glasbeni reviji. Tu in tam so bili natisnjeni posamezni prispevki muzikološkega značaja v periodiki splošno zgodovinskega (npr. Časopis za zgodovino in narodopisje, Kronika) in literarnega tipa. V tej zvezi naj bo omenjeno, da so bili, čeravno redko, njihovi avtorji tudi strokovnjaki z drugih znanstvenih področij, ki pa so v svojih raziskavah naleteli tudi na zanimive drobce iz preteklosti slovenske glasbe (npr. Smolik M., *Franciscus Josephus Thallmayer 1698—1768*, MZ III; Voje J., *Franciscus de Pavonibus organist v Dubrovniku leta 1463*, MZ III; Gestrin F., *Piskač Andrej iz Ljubljane — ok. leta 1472*, MZ VII).

³⁰ Za evidenco objav velja tudi za te prispevke to, kar je bilo rečeno v op. 29.

³¹ Dosedanji prispevki, ki se posredno ali neposredno vežejo na vprašanja zgodovine slovenske glasbe oz. zgodovine glasbe na slovenskem prostoru, so tile: *Neznani Gallusov autograf* (W. Braun, MZ V), *Gabriel Plautzius — dvorni kapelnik v Mainz* (A. Gotttron, MZ IV), *Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja* (H. J. Busch, MZ V), *Rex Asiae et Ponti — Poklonitveno delo Cypriana de Roreja* (B. Meier, MZ VI), *Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa Handla do Prage* (J. Snižkova, MZ VI). — V zv. I—XII MZ so bili objavljeni še številni prispevki neslovenskih avtorjev s tematiko, ki sega v širok evropski

V obdobju, o katerem je govor, so bile razmeroma obsežne tudi raziskave v smeri novejšje slovenske glasbe. Spodbudile so jih velike spremembe, ki so se pokazale v zadnjih desetletjih, ko se je slovensko glasbeno ustvarjanje začelo usmerjati v nova, za evropski glasbeni Zahod značilna gibanja. Precejšnji rezultati so znani že iz tridesetih let, po drugi vojni pa so še večji in prizadevanja v nakazanem smislu še intenzivnejša. Poleg tradicionalistov in nekaterih predstavnikov slovenske glasbene moderne tridesetih let³³ zdaj nastopijo še številni mlajši in mladi skladatelji.³⁴ Zglede iščejo v sodobnih evropskih pojavih, v slovensko glasbo prinašajo najnovejša dognanja, ki jih z dosežki lastnih spoznanj še širijo. To je v slovenski glasbeni publicistiki in kritiki odmevalo na različne načine, kot povsod tudi tu pozitivno ali odklonilno. Razmišljanje o razvoju tako pomembnih fenomenih in njihovih nosilcih pa se ni omejilo samo na to. Novo v slovenski glasbeni produkciji je zahtevalo sistema-

glasbeni prostor in je zgodovinska ali se bavi tudi z vprašanji drugih muzikoloških disciplin, tako npr. sociologije in estetike glasbe. Med pisci te vrste prispevkov so bili doslej npr. M. Velimirović (MZ I: *Giovanni Sebenico*), B. Bujić (MZ II: *Cecchinijeva tretja knjiga madrigalov Amorosii concetti*; MZ IV: *Zadarski neumatški fragmenti v Oxfordu*; MZ XII: *An Early Croat Translation of Rinuccini's »Euridice«*), I. Supićić (MZ V: *Estetika Stjepana Suleka*; MZ IX: *Zvok kot gradivo ali znak in smisel glasbe*), H. Stevens (MZ II: *Barok in skladatelji 20. stoletja*), D. Stefanović (MZ IV: *Prispevek k preučevanju slovanske pravoslavne glasbene kulture*), C. Rihtman (MZ IV: *O poreklu staroslovanskega obrednega petja na otoku Krku*), H. Federhofer (MZ V: *Konec glasbene paradiže*; MZ VII: *Razmerje med posebnim in splošnim v Beethovnovih klavirskih sonatah*), H. H. Eggebrecht (MZ VIII: *Musikalische Analyse — Heinrich Schütz*), P. Petrobelli (MZ VIII: *Note sulla poetica di Bellini*), Z. Lissa (MZ IX: *Poljske ljudske pesmi v priredbi Ludwiga van Beethovna*), J. Andreis (MZ IV: *Pozabljeni nokturno Ferdia Livadića*), L. Županović (MZ III: *Iz korespondence Ivana Zajca*), Z. Kučukalić (MZ X: *Samospeli Petra Konjovića*), S. Djurić-Klajn (MZ II: *Glasbena esejistika in muzikologija pri Srbih*), R. Pečman (MZ IX: *Zum Begriff des Rokokostils in der Musik*), W. Boetticher (MZ IX: *Zum Problem der letzten Streichquartette Beethovens*), K. L. Hicken (MZ X: *Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the Introduction of Schoenberg's Variations for Orchestra*), D. Petrović (MZ XI: *Pričevanja o potovanjih po balkanskem polotoku od XV. do XVII. stoletja*), A. Feil (MZ XI: *Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat*), J. Vysloužil (MZ XI: *Antoine Reicha, ami de jeunesse de L. van Beethoven*), K. Kos (MZ XI: *Appariran per me le stell' in cielo von O. di Lasso und J. Skjavelić*), E. Helm (MZ III: *Libreto in kriza opere nekdanj in danes*), M. Štédron (MZ IV: *Leoš Janaček in avantgarda dvajsetih let*; MZ X: *Ugotavljanje tipičnosti nekaterih melodičnih struktur v vokalni melodiki Janačkove opere Slučaj Makropulos*); J. Racek (MZ XII: *Die geschichtliche Periodisierung des tschechischen Musikbarocks*).

³³ Izšle so pri Slovenski matici (*Skladatelji Gallus—Plautzius—Dolar in njihovo delo*, 1963; *J. Gallus, Harmoniae morales*, 1966; *J. Gallus, Moralia*, 1968) in v seriji Slovensko glasbeno izročilo (A. T. Linhart, *Dve ariji za glas in klavir*, 1967; *F. Gerbič, Zbori*, 1967). Sem spada tudi v op. 22 omenjeni Dolarjev Miserere, ki je izšel v Zbirki Musik alter Meister, zv. 36—37, Graz 1974.

³⁴ K temu gl. Cvetko D., *Histoire de la musique slovène*, 1967, 292 ss. in Rijavec A., *Slovene Music in the Twentieth Century*, Zvuk 1967, št. 77—78.

³⁵ Gl. *Ibid.* in Rijavec A., *Twentieth Century Slovene Composers — Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts*, 1975.

³⁶ Rijavec A., *Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca* (habil. delo), 1972; Klemenčič J., *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogojca* (mag. delo, 1976).

tične raziskave, ki so vodile k izčrpnim orisom večjega³⁵ in manjšega obsega, v katerih so zajete značilnosti ustvarjalnega dela starejšega³⁶ in novejšega obdobja v novo usmerjene slovenske glasbe.³⁷ Ti orisi,³⁸ iz katerih je razvidna težnja, da bi vrednotenje čimbolj ustrezalo temu, kar zanj nudi gradivo, se pravi same kompozicije, in bi se v kar največji meri približalo objektivnim merilom, bodo lahko v nadaljevanju vodili v snovanje celostno zajetih monografij o osrednjih osebnostih slovenske glasbene moderne.

Razen prizadevanj na področju zgodovine glasbe nasploh in posebej slovenske kaže razdobje po drugi vojni zanimanje še za vprašanja s področja akustike³⁹ in nekaj tudi v smeri estetike glasbe.⁴⁰

V širšem smislu sodijo med povojna muzikološka prizadevanja tudi slovenski prispevki v domačo in tujo leksikalno oziroma enciklopedično literaturo,⁴¹ za katero se v večini primerov zahteva posebna sistematika. Tu so potrebe čedalje večje in je krog sodelavcev vedno širši. To velja v glavnem tudi za sodelovanje v drugih muzikoloških tiskih⁴² in še v projektih, za katere so predhodno potrebna pripravljajna dela muzikološke narave.⁴³

Bolj kot prej se je po drugi vojni na Slovenskem razrasla tudi glasbena publicistika, ki ji lahko sledimo v razni glasbeni in literarni perio-

³⁵ V tej zvezi so nastali številni prispevki, med njimi: Loparnik B., *Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere Kar hočete*, MZ II; isti, *prvine melodične dikcije v Kogojevih otroških pesmih*, MZ V; isti, *Andante za violino in klavir Marija Kogoja*, MZ XI; Bedina K., *K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca*, MZ IV; Pokorn D., *Slavko Osterc* (Prispevek za biografijo), MZ V; Šegula T., *Zborovske kompozicije Slavka Osterca*, MZ VI; isti, *Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925*, MZ VII; Klemenčič I., *Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoja*, MZ IX; isti, *Kogojeva suita za orkester »Ce se plešev*, MZ XII; Rijavec A., *Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago*, MZ V; isti, *K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca*, MZ VI; isti, *Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek*, MZ XII; Leskovic R., *Komorne skladbe Srečka Koporca*, MZ X; Merku P., *Identiteta in otroštvo Marija Kogoj*, MZ XII.

³⁷ Npr. Rijavec A., *Novejši slovenski godalni kvartet*, MZ IX; isti, *The Stylistic Orientation of Primož Ramovž*, MZ X; isti, *Problem forme v delih Iva Petriča*, MZ XI.

³⁸ Kolikor gre za manjše razprave, so te bile večidel objavljene v MZ I–XII, pa tudi drugod v domačem in tujem strokovnem tisku (gl. napotek v op. 29). Razen tu navedenih so iz virov razvidni še nekateri nadaljnji avtorji prispevkov v tej smeri.

³⁹ Adlešič M., *Svet zvoka in glasbe*, 1964; Ravnikar B., *Akustična študija drameljce*, MZ VI, 1970.

⁴⁰ Estetskih vprašanj se bolj ali manj dotika vsak raziskovalec s področja zgodovine glasbe, splošne in slovenske; osrednje zanimajo V. Ukmarja. Obsežnejše objave po tej strani še niso na voljo.

⁴¹ Npr. v MGG, ME in še v drugih izdajah te vrste, kot so Grove's Dictionary of Music and Musicians, La Musica-Dizionario, Encyclopédie de la musique (ed. Fasquelle), Riemann-Musiklexikon, Dictionary of Contemporary Music. V tej zvezi je omeniti tudi sodelovanje v SBL in raznih drugih leksikonih in enciklopedijah.

⁴² Répertoire International de Littérature musicale; Répertoire International des Sources musicales.

⁴³ Npr. za glasbeni terminološki slovar, ki ga pripravlja umetnostna sekcija terminološke komisije SAZU.

diki, precej pa se predstavlja tudi s samostojnimi knjižnimi izdajami.⁴⁴ Deloma se posveča slovenski glasbi,⁴⁵ vendar sega tudi izven nje. S težnjo za usposabljanje širokih množic za umevanje glasbe vključuje v svoj program tudi teme iz splošne zgodovine glasbe, ki veljajo za posamezna razvojna obdobja in pomembne skladatelje.⁴⁶ Način obravnavanja, ki se ga poslužujejo ti orisi, seveda ni tak, kot ga zahteva znanstveno razpravljanje. Poljuden je, namenu prilagojen.

Po drugi vojni so bili v raziskovanju slovenske glasbe, za katero so seveda v preučevanju gradiva in sklepanju upoštevani tudi specifični razvojni pogoji, ne da bi to zmanjšalo vlogo komparacije s širokim evropskim glasbenim prostorom, doseženi relativno ugodni rezultati. Načrtno delo pa zahteva še večjo koncentracijo vanj vključenih delavcev in realizacijo vseh elementov raziskovalnega procesa. To je lahko izvedljivo le v institutskem okviru, ki formalno obstaja,⁴⁷ ne pa tudi v praksi in zato prizadevanja še niso tako dimenzionirana kot bi morala biti.

Slovenska muzikologija se v svojem razvoju srečuje s problemi, ki opozarjajo na doslej premalo uresničene ali sploh še neuresničene naloge. Dosežki na področju splošne zgodovine, estetike in akustike glasbe niso zadostni. Vzroke za to je treba iskati v pomanjkanju specializiranih znanstvenih delavcev, za estetiko glasbe tudi v idejno občutljivih izhodiščih za interpretiranje njene problematike. Te in one vrste razlogi pojasnjujejo tudi premajhno zanimanje za teorijo glasbene vzgoje, za sociologijo in psihologijo glasbe. Navzlic prioriteti zgodovine slovenske glasbe so omenjena področja za razvoj slovenske muzikološke misli potrebna. Zahteva jih tudi njena aktualnost v slovenskem znanstvenem delu kot celoti in ravno tako naloge, ki jih mora opravljati v širšem evropskem in svetovnem okviru.

SUMMARY

First musicological efforts in the broad meaning of the word appear in Slovenia towards the end of the 19th and at the beginning of the 20th century. However, neither at that time nor between the two wars were they systematic. They unfolded along the lines of musical historiography, ethnology and aesthetics bearing certain, if not extensive, results. Still, before World War II, musical journalism and criticism were quite developed, due mostly to extensive compositional results which were gaining European horizons.

After World War II, the conditions for the development of Slovene musicology improved significantly. This discipline found, as a university subject, its *Lebensraum* at first within the Academy of Music and later in the Philosophical Faculty of the University of Ljubljana; the Musicological Annual began to be published, stimulated by other forms and results of research, master's and doctor's theses, habilitation works, as well as by increased possibilities for publishing not only

⁴⁴ Te so obsežene predvsem v zbirki Umetnost in kultura, ki je zanjo najprej skrbel Prosvetni servis in zatem Delavska enotnost, oboje v Ljubljani.

⁴⁵ Prikazana so posamezna razvojna obdobja slovenske glasbe in predstavljeni nekateri skladatelji iz neposredne preteklosti.

⁴⁶ Dosedanji orisi obsegajo zgodnjo, pozno in novo romantiko ter sodobno glasbo, pa še nekaj osebnosti iz pretekle evropske glasbe.

⁴⁷ Muzikološki inštitut SAZU je bil s sklepom letne skupščine te institucije osnovan leta 1972, zaradi tehničnih razlogov pa doslej z delom še ni mogel začeti.

within planned projects but also by growing musicological activities in the national and international musicological sphere.

During this period, Slovene musicology has directed its research mostly to the history of Slovene music, old and new. A number of monographs dealing with smaller or larger sections of the Slovene musical past and present were written, as well as books on individual composers, numerous articles, and also a number of works, written by past Slovene composers, have been edited.

Apart from the efforts in the field of musical history, especially Slovene, the period in question reflects an interest in musical acoustics and aesthetics.

Numerous contributions to national and international, lexical or rather encyclopaedic literature should also be mentioned, as well as participation in other prints and projects, which need extensive musicological preparatory work.

More than ever before, we witness the efflorescence of musical journalism, in musical as well as literary magazines, and in the form of independent publications. Although dedicating itself mostly to Slovene music, musical journalism has dealt also with periods within the general musical history and individual composers, which are interesting in the European setting.

Results obtained since World War II indicate that in the contributions of Slovene musicological efforts full attention has been paid to the specific conditions of development and to comparative study within the broader European context. What has been achieved deserves positive marks, however with the additional remark that a greater concentration of musicologists doing research should be striven for. The latter is possible only within an institutional framework which formally exists (The Musicological Institute of the Slovene Academy of Arts and Sciences, founded 1972) but, because of the lack of technical conditions, has not been in the position to accept concrete tasks.

Postwar Slovene musicology has of course various problems to cope with, and these indicate how much work still remains to be done — in the direction of greater efforts in the field of general musical history as well as sociology and aesthetics, two musicological disciplines, which, though important for the development of Slovene musicological thought, have been hitherto hardly present in Slovenia.

UDK 75.04.052:78"14"

DIE ENGEL MIT MUSIKINSTRUMENTEN AUS RATEČE

Primož Kuret (Ljubljana)

Unter den bisher entdeckten und erforschten musikalischen Motiven auf slowenischen mittelalterlichen Fresken¹ sind die Engel mit Musikinstrumenten auf der Decke der Friedhofskirche zu Rateče in Gorenjsko (Oberkrain) bisher noch nicht erwähnt worden. Die Fresken wurden erst unlängst (1974) entdeckt, sind aber unter den letzten derartigen Entdeckungen in Slowenien für die Organographie noch besonders interessant.

Die Friedhofskirche des hl. Thomas sieht ihrer architektonischen Gestaltung nach zahlreichen mittelalterlichen Filialkirchen des flachen Landes in Slowenien ähnlich. Auf dem gewölbten Presbyterium im Kirchesinneren sind auf den einzelnen, dem Konzept des »Krainer Presbyterium« entsprechenden Feldern gemalte Engelsfiguren aneinandergereiht. Die Engel halten gewöhnlich Werkzeuge des Leidens Christi, Bänder mit Lobsprüchen oder Musikinstrumente in den Händen. Die Thomaskirche von Rateče weckt wegen der letzteren unser Interesse. Die gemalten Engel mit Instrumenten haben auf acht Feldern Platz gefunden, wovon eines vollkommen vernichtet ist, sodaß man die Malerei darauf nicht mehr erkennen kann. Im übrigen läßt die Qualität der erhaltenen Fresken zu wünschen übrig und sind die Motive nur schwer erkennbar. Auf den Feldern des Presbyterium-Gewölbes sind die Engel paarweise mit folgenden Instrumenten dargestellt:

Fiedel — Laute
Glocken — Tamburin
Pauke — ?

Psalterium — Hackbrett

Aus der Anordnung geht hervor, daß der Maler die Instrumente sinngemäß aneinandergereiht hat, die nachbarlichen Felder entsprechen einander und werden auch der Symetrie gerecht. So entsprechen den zwei Saiteninstrumenten (Fiedel und Laute) auf der linken Seite des Gewölbes

¹ Kuret P., *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Ljubljana 1973.

rechts zwei Schlaginstrumente (Glocken und Tamburin), weiters entspricht den Pauken und einem unerkennbaren Instrument links noch das Psalterium und das Hackbrett auf der rechten Seite. Besonders das Psalterium ist besonderen Aufmerksamkeit wert, weil es in dem bisher bekannten Instrumentarium der mittelalterlichen Fresken Sloweniens noch nicht vorhanden war.

Unter den besser erhaltenen Fresken sind ein Engel mit zwei Glockenpaaren, ein Engel mit Tamburin und ein Engel mit Hackbrett, wogegen auf den restlichen vier Feldern kaum etwas zu unterscheiden ist. Obwohl die Umrisse der Instrumente genügend klar hervortreten, sind die Instrumente selbst nur schlecht sichtbar. Der gegenwärtige Stand der Malerei erlaubt deshalb wohl die Bestimmung einiger Instrumente, weniger jedoch ihre eingehende Beschreibung.



1. Engel mit Glocken und Engel mit Tamburin (P. Kuret)

Die Kirche wurde in der Literatur schon im J. 1897 beschrieben.² Der Autor der Beschreibung — Jos. Lavtižar — meinte, daß »das Heiligtum aus der mittleren Gothik (14. Jahrhundert) stammen dürfte. Die vermauerten romanischen Fenster bezeugten jedoch, daß die Kirche schon beträchtlich früher erbaut wurde. Neben dem Hauptaltar an der Evangelienseite befindet sich die Nische zur Aufbewahrung der hl. Öle. Man folgert daraus, daß diese Kirche ziemlich älter ist als die Pfarrkirche (im selben Dorfe Rateče, Anm. d. Verf.), weil sonst ein derartiger Aufbewahrungsort unnötig gewesen wäre. Der geschwärzte Kirchturm spricht selber von seinem Alter; man erzählt, er stamme noch aus heidnischen Zeiten...« Die neuere Forschung³ zeitigte nun folgende Ergebnisse:

Die Fresken sind um das Jahr 1450 entstanden und stammen vom sogenannten »Meister von Žirovnica«. Dieser gehört der Meistergruppe aus der Mitte des 15. Jahrhunderts an, die unter dem Einfluß des nachbarlichen Kärnten stand, ähnlich wie die Malerwerkstatt des Villachers Joannes a Laybaco (Janez Ljubljanski).

Der Meister von Žirovnica offenbart in seinen Werken eine ziemlich flüchtige Linienführung, wie sie nicht nur im bemalten Chorgewölbe zu Žirovnica und zu Rateče zutage tritt, wo sie der einheimischen ikonographischen Überlieferung folgt, sondern auch in seinen Apostelmartyrien, die er nebst in Žirovnica (hl. Martin) und Rateče (hl. Thomas) noch in der Pfarrkirche des hl. Andreas zu Mošnje hinterlassen hat.

Beschreibung der Instrumente

1. *Engel mit Glocken.* Im ersten Feld rechts ist zuerst ein Engel mit Glocken sichtbar. In jeder Hand hält er je zwei Glocken. Alle vier sind zwar gleich tulpenförmig, doch unterscheiden sie sich nach der Art, in der je ein Glockenpaar an einem rechteckigen Brettchen befestigt ist. Das Glockenpaar in der rechten Hand des Engels befindet sich an einem rechteckigen Brettchen, welches in der Mitte mit einem senkrecht befestigten Griff versehen ist. Derselbe erweitert sich kreisförmig, sodaß in der Mitte durch eine Öffnung ein breites Band oder ein Riemen gezogen werden konnte, um die Vorrichtung aufhängen zu können. Die beiden Glocken in der linken Hand sind ebenso an einem rechteckigen Brettchen befestigt, woran jedoch kein verlängerter Griff, sondern ein halbrunder Henkel angebracht ist, der von einer Seite des Brettchens zur anderen reicht und so das Halten und das Läuten gleichzeitig ermöglicht. Doch kann man dieses Glockenpaar nicht aufhängen, wie es bei jenem in der rechten Hand möglich ist. Auf dem Bilde ist der Engel im Läuten begriffen.

² Lavtižar J., *Zgodovina župnij in zvonovi v dekaniji Radovljica*, Ljubljana 1897, S. 117.

³ Höfler J., *Zum ehemaligen Zwölfbotenaltar aus Wiener Neustadt*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Wien XXX/4 (1976), S. 163.

Ähnliche Vorrichtungen mit Glocken sind auch in der Literatur eine Seltenheit.⁴ Im bisher bekannten gemalten mittelalterlichen Instrumentarium aus Slowenien sind Engel mit Glocken auf den Fresken in Visoko unter Kurešček, in Kranj, in Mirna in Dolenjsko (Unterkrain), sowie auch in Hainburg in Kärnten und in Kravar im slowenischen Teil Friauls vorhanden. Der Hainburger Engel hält in jeder Hand eine Glocke, desgleichen der Engel in Mirna und der Engel in Kravar. Die Vorrichtung mit den Glocken, wie sie auf der Freske in der Thomaskirche zu Rateče dargestellt ist, steht bisher einzig da.

2. *Engel mit Tamburin*. In der zweiten Hälfte des ersten rechten Feldes befindet sich noch ein Engel, er handhabt ein Tamburin. Das Instrument



2. *Engel mit Glocken (Zavod za spomeniško varstvo Kranj)*

⁴ Vgl. Denis V., *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië...* Antwerpen 1944, S. 265 ff.

hält er mit der linken Hand, wobei die breite Seite des Tamburins dem Betrachter zugewendet ist. Über den Rahmen sind sieben Saiten gespannt (?), der Rahmen selbst mit sechs dekorativen Rosetten verziert. In der Rechten hält der Engel einen kleinen Schlägel, der dem Ende zu dünner wird und mit dem er auf die Membrane schlägt.

Das Tamburin ist auf den slowenischen mittelalterlichen Fresken ein selten dargestelltes Instrument. Wir kennen bisher nur zwei: eines in Svina bei Kobarid und ein anderes in Thörl in Kärnten. Die Spielart mit Schlägel und die gespannten Saiten stehen jedoch überhaupt einzig da. Von den Engeln in Svina und Thörl wird nämlich das Tamburin mit den Fingern geschlagen.

3. *Engel mit Hackbrett.* Das zweite Feld an der rechten Seite des Presbyterium-Gewölbe nimmt ein Engel mit Hackbrett ein. Dieses Instru-



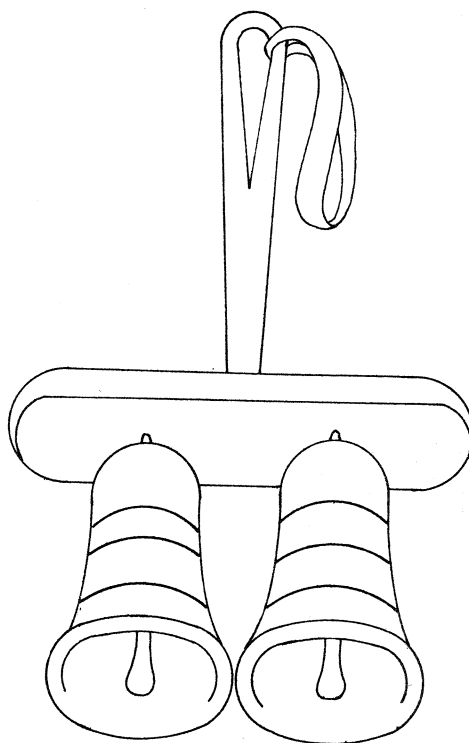
3. *Engel mit Tamburin (Zavod za spomeniško varstvo Kranj)*

ment ist auf den slowenischen mittelalterlichen Fresken ziemlich oft anzutreffen. Doch unterscheidet sich das Hackbrett von Rateče von den bisher bekannten zumindest wegen der drei Stege, über welche die Saiten gespannt sind. Am ähnlichsten ist es dem Hackbrett von der Freske zu Mirna in Dolenjsko (Unterkrain). Es scheint, als ob dem Engel in Rateče das Instrument auf dem Schoß ruhe. Die beiden Schlägel liegen übereinander gekreuzt auf den Saiten. Die Aufmerksamkeit des Engels gilt nicht dem Instrument, er blickt nämlich irgendwohin in die Ferne. Wie das Hackbrett von der Freske in Gluho Vrhovlje ist auch das Hackbrett von Rateče mit elf Saiten ausgestattet. Sie sind über drei Stege gespannt, die verhältnismäßig hoch sind. Zum Unterschied von den übrigen auf den bekannten Fresken abgebildeten Hackbrettern zeigt das Hackbrett von Rateče keine Resonanzöffnungen.



4. Engel mit Hackbrett (Zavod za spomeniško varstvo Kranj)

4. *Engel mit Psalterium*. Unmittelbar neben dem Engel mit Hackbrett ist ein Engel mit Psalterium dargestellt. Dieser Engel ist als eine ausgesprochene Besonderheit aufzufassen. Wir haben nämlich im bisher bekannten slowenischen Material noch nie ein Psalterium entdeckt. Das Instrument sieht in mancher Hinsicht einem Hackbrett ähnlich, der hauptsächlichste Unterschied besteht jedoch darin, dass das Psalterium mit den Fingern oder dem Plektrum gezupft wurde, wogegen das Hackbrett mit Schlägeln gespielt wird. Es ist bezeichnend, daß das Hackbrett in der



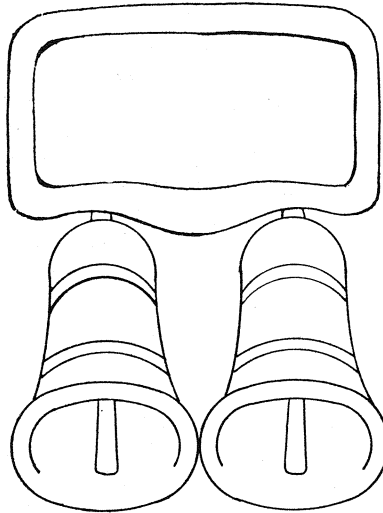
5. *Die Glocke I (L. Čemažar)*

italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts fast gar nichts auftritt. Es wird — auch in Istrien — durch das Psalterium ersetzt. Curt Sachs⁵ ist der Meinung, dass das Hackbrett in den nördlichen, das Psalterium hingegen in den südlichen Ländern Europas verbreitet war. Dies bezeugt auch der Name, der für das Hackbrett in Italien gebraucht wurde, man nannte es »salterio tedesco«. Der Engel mit dem Psalterium in der Kirche zu

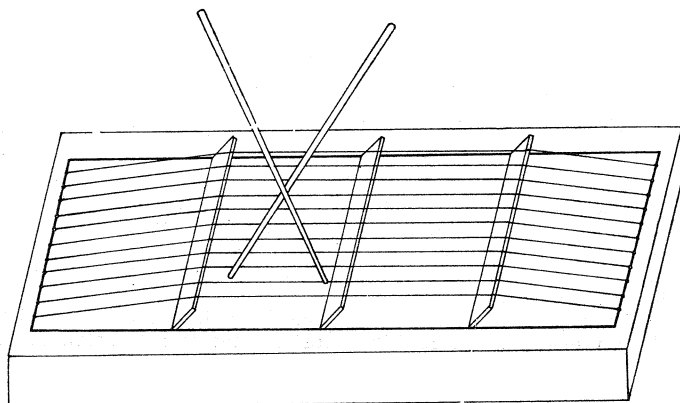
⁵ Vgl. Sachs C., *Realexikon der Musikinstrumente*, Hildesheim 1969, S. 173.

Rateče hat sich weggewandt, er hat das Instrument vor sich liegen, die Finger ruhen darauf. Die Anzahl der Saiten ist nicht festzustellen.

5. *Engel mit Laute*. An der linken Deckenseite des Presbyteriums schliessen sich symmetrisch dem Engel mit den Glocken und dem Engel mit dem Tamburin ein Engel mit Laute und ein Engel mit Fiedel an. Der Engel mit Laute ist ein bekanntes und oft wiederkehrendes Motiv der



6. Die Glocke II (L. Čemažar)



7. Das Hackbrett (L. Čemažar)

mittelalterlichen Malerei. Auch auf den slowenischen mittelalterlichen Fresken scheint er beliebt gewesen zu sein. Wie in Rateče (auf der Presbyteriumsdecke im Sinne des sogen. »Krainger Presbyteriums«) treffen wir ihn desgleichen anderswo an. Der Engel von Rateče hält das Instrument in der üblichen Art: die linke Hand umklammert den Hals des Instruments, die rechte zupft die Saiten. Ihre Anzahl ist nicht festzustellen, weil die Gestalt des Engels — obwohl sie sich dem Betrachter zuwendet — nur in den Umrissen und schematisch erhalten ist.

6. *Engel mit Fiedel.* Desgleichen ist leider auch der nebenstehende Engel mit Fiedel nur schematisch zu erfassen. Man bemerkt, daß er den Kopf zurückgeneigt, das Instrument an die linke Schulter angelehnt hat. Der Bauch der Fiedel ist ellipsenförmig langezogen, der Hals ist unter der Tünche verschwunden, wohl aber ist der Bogen gut sichtbar. Der Engel hält ihn in der Rechten und streicht mit ihm über die Saiten. Sonstige Einzelheiten des Instruments sind kaum zu erkennen, desgleichen kann man die Anzahl der Saiten nicht feststellen.

7. *Engel mit Pauken.* Vor dem Engel befinden sich zwei Pauken, der Engel schlägt mit den Schlägeln darauf. Die rechte Hand ist hochgehoben und es scheint, als ob er nur auf einer Pauke spiele. Auch Pauken hat man auf den slowenischen mittelalterlichen Fresken schon angetroffen. Das Instrument in Rateče ähnelt jenem aus der Kirche in Gluhovo Vrhovlje.

Der Engel im nebenstehenden Feld müßte analog auch mit einem Instrument ausgestattet gewesen sein. Doch ist das Feld vollkommen verächtet, sodaß es überhaupt unmöglich ist, irgend etwas zu unterscheiden.

Die Engel mit Instrumenten aus Rateče stellen sich uns als ein bedeutendes Denkmal vor. Dies gilt nicht nur für die Anzahl der abgebildeten Instrumente, sondern auch für die Tatsache, daß sie für unsere bisherige Kenntnis des auf den mittelalterlichen Fresken abgebildeten Instrumentariums ein neues Instrument liefern — das Psalterium. Allein auch die restlichen Engel vervollständigen und bereichern mit ihren Instrumenten das uns bisher bekannte mittelalterliche Instrumentarium Sloweniens.

POVZETEK

Med doslej raziskanimi in obdelanimi glasbenimi motivi na slovenskih srednjeveških freskah, doslej še niso bili omenjeni angeli z glasbili na stropu pokopališke cerkve sv. Tomaža v Ratečah na Gorenjskem. Freske so bile odkrite leta 1974 in so za organografijo še posebej zanimive. Naslikal jih je »Mojster iz Žirovnice« med leti 1450 in 1455. Kljub temu, da je današnja kvaliteta ohranjenih fresk slaba, je moč razpoznati na poljih oboka prezbitarija angela v parih z naslednjimi glasbili: fidel — lutnja, zvonci — tamburin, pavke — ?, psalter — oprekelj. Zlasti zanimiv je psalter, ki doslej na srednjeveških freskah na Slovenskem še bil evidentiran. Tudi angel s kombinacijo dvakrat dveh zvoncev, s katerimi pozvanja, je doslej malo znan.

Sedem angelov z glasbili na stropu prezbitarija v Ratečah tako svojsko dopolnjuje in bogati doslej znani naslikani instrumentarij slovenskih srednjeveških fresk.

UDK 78(45) Carissimi (437)

GIACOMO CARISSIMIS KOMPOSITIONEN IN DEN
BÖHMISCHEN LÄNDERN

Jiří Sehnal (Brno)

Giacomo Carissimi gehört zu jenen Meistern der Vergangenheit, die man in den letzten hundert Jahren, je nach der Einstellung der Musikwissenschaftler, mehr oder weniger geschätzt hat. Heute erkennt man aber eindeutig seine Verdienste um die Entstehung des Oratoriums,¹ der italienischen Kantate und des *bel canto*² an. Unlängst hat G. Massenkeil³ die Berechtigung des Titel Musikhistoriker bestätigt, den die Zeitgenossen Carissimi verliehen hatten. Etwas zweifelhaft bleibt allerdings die Wahl der Kompositionsmittel dieses Autors, die beispielsweise im Vergleich mit Monteverdi ärmlich und stereotyp erscheinen. Trotzdem gehört Carissimi zu den echten Musikerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, deren Werke eine Gesamtausgabe verdienen würden.⁴

Giacomo Carissimi verschafften bereits zu Lebzeiten die Aufführungen seiner Oratorien in der Jesuitenkirche San Apollinare zu Rom, wo er seit 1630 wirkte, internationalen Ruf. Während aber seine Messen, Motetten und weltlichen Kantaten in zahlreichen Abschriften und auch im Druck über ganz Europa Verbreitung fanden, blieben die Oratorien eher den Besuchern Roms bekannt und drangen über die Grenzen der ewigen Stadt kaum hinaus. Man erklärt das meist durch das Verbot Papst Klemens des X. (1670—1676), die Musikalien des Collegium Germanicum, des Eigentümers der Kirche San Apollinare und Erben von Carissimis kompositorischen Vermächtnis, abzuschreiben und zu verleihen. Angeblich existierte

¹ Die besten Wertungen der Oratorien Carissimis brachten besonders: Brenet M., *Les »Oratorios« de Carissimi*, RMI 4, 1897, 460 ff.; Pratella B., *Giacomo Carissimi ed i suoi Oratori*, RMI 27, 1920, 1 ff.; Bukofzer M. F., *Music in the Baroque Era*, New York 1947, 120 ff.; Ghisi F., *Giacomo Carissimi*, in: *La Musica*, Enciclopedia storica Vol. 1, Torino 1966, 797 ff.

² Landshoff L., *Nachwort zu Alte Meister des Bel canto*, Bd. 2, Leipzig 1927; Bukofzer M. F., l. c.

³ Massenkeil G., *Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis*, AfMw 13, 1956, 42 ff.

⁴ *Opere Complete di Carissimi* a cura di Lino Bianchi, Roma, L'Istituto Italiano per la Storia della Musica.

bereits im Jahr 1665⁵ ein kirchliches Verbot Carissimis Kompositionen im Druck herauszugeben. Obwohl diese Erklärung nicht ausreicht, bleibt die Tatsache bestehen, daß Carissimis Oratorien in europäischen Musikarchiven weitaus seltener erhalten blieben als andere Kompositionen des Meisters. Die Hauptquelle für Carissimis Oratorium war bis unlängst die sogenannte Brossardsche Sammlung aus den Jahren 1687 — 1698 in Paris und die Chrysander-Sammlung vom Ende des 17. Jahrhunderts in der Hamburger Stadtbibliothek, die ursprünglich ebenfalls aus Frankreich kam.⁶ Wem diese Handschriften gedient haben, ist nicht bekannt. Abschriften der Kompositionen Carissimis aus der Zeit seines Lebens sind eine Seltenheit und seine Autographe aus San Apollinare blieben nicht erhalten, weil sie bei der Liquidierung der Jesuitenarchive im Jahr 1773 vernichtet wurden.

Deshalb gewinnt die Musikaliensammlung des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn (1664—1695) in Kroměříž (Kremsier),⁷ die eine Reihe zeitgenössischer Abschriften von Carissimis Oratorien enthält, erhöhte Bedeutung. Der Katalog dieser Sammlung umfaßt fast 1400 Kompositionen, von denen mehr als 1000 erhalten blieben.⁸ Diese Kompositionen spielte man in der Kremsierer St.-Mauritz-Kollegiatkirche und auf der Bischofsresidenz. Mehr als ein Drittel hat der Leiter der bischöflichen Kapelle, der Feldtrompeter und Komponist Pavel Vejvanovský (gest. 1693), eigenhändig abgeschrieben. In der Sammlung überwiegen Komponisten, die nach dem Jahr 1600 zur Welt kamen: Pavel Josef Vejvanovský, Heinrich Schmelzer (1623—1680), Antonio Bertali (1605—1669), Philipp Jakob Rittler (1637?—1690) und Heinrich Ignaz Biber (1614—1704). Etwas schwächer vertreten sind Wolfgang Ebner (1612—1665), Giovanni Felice Sances (1600—1679) und Giacomo Carissimi (1605—1674).

Ursprünglich besaß die Liechtensteinsche Kapelle mindestens 23 Kompositionen Carissimis, von denen 19 noch vorhanden sind. Von den nicht erhaltenen Stücken existieren nur Inventaraufzeichnungen aus dem Jahr 1695, nach denen der **erzbischöfliche** Archivar Anton Breitenbacher die Sammlung im Jahr 1928 ordnete. Man kann nicht ausschließen, daß es dort noch mehr Kompositionen Carissimis gab; das Inventar führt nämlich nicht bei allen Posten den Namen des Autors und außerdem ist es möglich, daß auch manche erhalten gebliebene anonyme Komposition von Carissimi stammt. In der folgenden Übersicht nennen wir die erhaltenen und nicht erhaltenen Werke Carissimis aus Liechtensteins Sammlung in der Reihenfolge ihrer Signaturen. Bei jeder Komposition wird angeführt:

1. Ihre Ordnungszahl im vorliegenden Beitrag,
2. die Signatur,

⁵ Ghisi F., 1. c. 797.

⁶ Brenet M., 1. c. 461—466.

⁷ Sehnal J., *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier*, Km. Jb. 51, 1967, 79 ff.

⁸ Breitenbacher A., *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži* (Das Musikarchiv der Kollegiatkirche St. Mauritz in Kremsier), Kroměříž 1928.

3. der Namen der Komposition nach dem Titelblatt, bei nicht erhaltenen nach dem Inventar aus dem Jahr 1695,
4. die Besetzung nach den erhalten gebliebenen Stimmen,
5. Zeit, Ort und Kopist, sofern sie sich feststellen ließen,
6. bei bisher vielleicht unbekanntem Kompositionen der Notenzipit,
7. die Übereinstimmung mit dem vorläufigen Verzeichnis der Werke Carissimis, das Lino Bianchi in der Beilage der oben zitierten Arbeit F. Ghisis (siehe Anm. 1) auf S. 803—809 veröffentlicht hat. Bei den Messen gehen wir von Massenkeils Veröffentlichung aus.⁹ Wir bemerken, daß die Übereinstimmung mit Bianchi deshalb nicht genau ist, weil er bloß die Zahl der Singstimmen ohne eingehende Spezifizierung, den Namen der Komposition entweder nach ihrem Titel oder dem Textzipit anführt, die Tonart und andere Charakteristika ganz übergeht.

1. A 249—258 *Missa a quinque et a novem, trium vocem et duorum instrumentorum* . . . Coloniae, apud Fr. Friesem 1666. Druck. Massenkeil, 29, Nr. 12.

2. B I 28 *Missa a 5 Jacomo Charissimi*. Laut Inventar. Nach der Zahl der Stimmen war diese Messe offenbar mit der 11. Messe Sciolto havean dall' alte sponde identisch. Massenkeil, 29, Nr. 11.

3. B I 290 *Missa a quadro di sig. Jacomo Carissimi maestro di capella in Vaticano a Rome*.

Erhalten blieb bloß der Umschlag, den Vejvanovský in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts geschrieben hat. Vielleicht ging es um eine Messe, die mit dem von Massenkeil in der Vatikanbücherei gefundenen Unikat identisch war. Massenkeil, 28, Nr. 1.

4. B II 130 *De Tempore. Interfecto Sisara* (CCCATB, Vno I II, Org.) Abschrift P. Vejvanovskýs auf Papier mährischer Provenienz etwa aus dem Jahr 1674. Notenbeispiel Nr. 1.

Sonata Vno1

T solo

In - ter - fec - to Si - sa - ra

B II 131 siehe heute Nr. 19.

5. B II 132 *Sicut stella. Del signor Charissimo*. Aufzeichnung im Inventar.

Bianchi, Mottetti 148.

6. B II 133 *Salve puellule* (T, Vno I II, Gb). Abschrift eines unbekanntem Kopisten auf Papier fremder Provenienz. Der Autor wird nicht genannt, aber der Name des Werks und die Besetzung stimmen mit

⁹ Massenkeil G., *Über die Messen Giacomo Carissimis*, *Analecta musical.* 1, 1963, 28 ff.

Bianchi, Mottetti 141 überein. Im Inventar aus dem Jahr 1695 wird diese Komposition unter anderen Werken *Carissimis* geführt.¹⁰

B II 134 siehe heute Nr. 18.

7. B II 160 *Quo abiit dilectus meus* (CA, Org). Abschrift des Krem-sierer Kopisten aus der Zeit vor dem Jahr 1674. Die Vorlage kam wohl aus Rom, weil der Kopist am Ende der Orgelstimme folgende Notiz machte: *A Roma dell Sig. Giacomo Carissimi, Maestro di Capella dell' Collegio Germanico et Ungarico*. Notenbeispiel Nr. 2.



8. B II 161 *De epulone. Erat vir quidam opulentissimus* (CCATB 1. chori, CATB 2. chori, Vno I II, Org). Abschrift P. Vejvanovskýs und des Krem-sierer Kopisten aus der Zeit um das Jahr 1680.

Bianchi, Oratori 13.

9. B II 163 *Iudicium Salomonis. A solis ortu* (CCATB, Vno I II, Vla A TT, Gb). Abschrift teilweise von P. Vejvanovský aus dem Jahr 1669.

Bianchi, Oratori 19.

10. B II 164 *Sustinuimus pacem* (CCATTB, Gb). Abschrift späte-stens aus der Zeit um 1680. Das Titelblatt hat P. Vejvanovský geschrie-ben. Notenbeispiel Nr. 3.



11. B II 165 *Jonas: ab 8 vocibus. Cum repleta esset Ninive iniqui-tate* (C I II, CATB 1. chori, CATB 2. chori, Vno I II, Org). Abschrift aus der Zeit um 1680. Das Titelblatt hat P. Vejvanovský geschrieben.

Bianchi, Oratori 17.

12. B II 166 *Si linguis hominum* (C I III, Vno I II, Gb, C II fehlt). Abschrift auf Papier fremder Provenienz, wahrscheinlich vor dem Jahr 1680.

Bianchi, Mottetti 149.

13. B II 167 *Proposui in mente mea quaerere et investigare*. Auf-zeichnung im Inventar.

Bianchi, Mottetti 124.

14. B II 168 *Dialogo del Noë. Cum vidisset Deus* (C I II, CCATB 1. chori, CCATB 2. chori, Vno I II, Org 1. chori). Abschrift P. Vejva-novskýs in Kremsier, November 1672.


Bianchi, Oratori, wahrscheinlich Nr. 6.

15. B II 287 *Mottettum de martyribus. Usquequo peccatores* (C I II III, CATB 1. chori, CAT 2. chori, Vno I II, Lto, Org; B 2. chori fehlt).


¹⁰ Vgl. auch die Bemerkung A. Breitenbachers, 1. c. 91.

Abschrift in Kremsier, Oktober 1672. Die Orgelstimme kopierte. P. Vejvanovský. Notenbeispiel Nr. 4.

Sinfonia Vno 1



C 1 chori solo

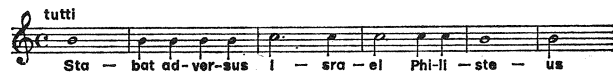


Us-que quo pecca-to-res, usque quo

16. B II 288 *Dialogo del Gigante Golia. Stabat adversus Israel* (C I II, CATB 1. chori, CATB 2. chori, Vno I II, Lto, Vlne, Gb). Abschrift in Kremsier, November 1672. Die Orgelstimme schrieb P. Vejvanovský ab.

Bianchi, Oratori vielleicht Nr. 11, Notenbeispiel Nr. 5.

tutti



Sta-bat ad-ver-sus i-sra-el Phi-li-ste-us

17. B II 289 *Regina Hester. Persarum rex maximus Assuerus* (CCATB, Vno I II, Org). Abschrift P. Vejvanovskýs um 1680. Notenbeispiel Nr. 6.

Sinfonia Vno 1



T solo



Per-su-ram rex ma-ximusAs-su-e-rus

18. B II 298 *De Nativitate Domini. Quasi aquila provocans ad volandum* (T, Vno, Vla B, Gb). Abschrift aus dem September 1674. Den Umschlag schrieb P. Vejvanovský. Notenbeispiel Nr. 7.

Vno




Qua-si a-qui-la

19. B II 300 *Quo tam laetus* (CC, Gb). Abschrift etwa aus dem Jahr 1674. Den Umschlag schrieb P. Vejvanovský.

Bianchi, Oratori 27.

20. B II 301 *Turbabuntur impii* (ATB, Vno I II, Lto, Org). Abschrift auf Papier fremder Provenienz.

Bianchi, Oratori 21.

21. B III 83 *Dixit*. (C I II III, Vno I II, Org). Abschrift des Krem-sierer Kopisten aus der Zeit um 1680.

Bianchi kennt zwei Kompositionen mit diesem Titel (Mottetti 38, 39) für 8 oder 5 Vokalstimmen(?). Notenbeispiel Nr. 8.



22. B III 119 *Laudate pueri Dominum* (Partitur enthält CCATB, Org). Abschrift P. Vejvanovskýs vom 16. 1. 1681.

Bianchi, Mottetti 83.

23. B XIV 253 *Sciolto havean dall' alte sponde* (Partitur enthält nur die höchste Stimme, C oder B, und den bezifferten Baß). Abschrift eines unbekanntenen Kopisten auf Papier mährischer Provenienz aus den Jahren 1660—1680.

Bianchi, *Composizioni su testo italiano* 170. Im Vergleich mit der Edition dieses Werkes in der Gesamtausgabe läßt die Kremsierer Handschrift nur geringe Abweichungen erkennen.¹¹

Die nachweisbar älteste Abschrift Carissimis in Kremsier ist das *Judicium Salomonis*, das P. Vejvanovský im Jahr 1669 für sich abgeschrieben hat. Nachdem auf dem Titelblatt als Autor ausdrücklich *Don Giacomo Charissimi in Roma* genannt wird, wurde diese Abschrift sicherlich unabhängig vom Druck *Continuatio Theatri Musici* (Herbipoli 1669) angelegt, in dem diese Komposition irrtümlich Samuel Capricornus zugeschrieben wird. Die genannte Continuatio galt bisher wegen ihres Alters für die erstrangige Quelle von Carissimis Werken.¹² Vejvanovskýs Kremsierer Abschrift verweist aber den Quellenwert der Continuatio an zweite Stelle.

Die Provenienz der Abschriften von Carissimis Kompositionen wurde noch nicht geklärt. Nur die unter Nr. 6, 12, 20 angeführten Abschriften sind sicher nicht in Mähren entstanden. Sie wurden nämlich von einem unbekanntenen Kopisten auf Papier der Marke Fabriano geschrieben, das man im ganzen 17. Jahrhundert in Mittel- und Süditalien verwendete.¹³ In Liechtensteins Sammlung gibt es keine andere auf diesem Papier geschriebene Komposition. Deshalb darf man annehmen, daß die erwähnten drei Kompositionen in Italien abgeschrieben und nach Mähren gesandt wurden.

Unmittelbare Musikkontakte mit Rom lassen sich am Beginn von Liechtensteins Episkopat nachweisen. Im Laufe seines Romaufenthalts komponierte nämlich der Dekan von Strážnice Mikuláš František Faber ein *Threnon musicum* genanntes opus zum Andenken an den Tatareneinfall in Mähren 1663, den er offenbar selbst miterlebt hatte. Als er erfuhr, Liechtenstein sei zum Olmützer Bischof gewählt worden, widmete er ihm am 16. Juni 1664 in Rom diese Komposition und ließ sie im selben Jahr

¹¹ Carissimi G., *Cantate* Vol. 1, a cura di L. Bianchi, Roma 1960.

¹² Rybářič R., *Judicium Salomonis, Samuel Capricornus a Giacomo Carassimi*, *Musicol. Slovaca* 3, 1972, 170.

¹³ Briquet C. M., *Les filigranes*, ed. by A. Stevenson, Amsterdam 1968, No. 7628.

in Wien bei M. Cosmerovius drucken. Es ist nicht bekannt, weshalb und wie lange sich Faber in Rom aufhielt; wahrscheinlich wohnte er im Collegium Germanicum und hat dort bestimmt das Schaffen des berühmten Carissimi kennengelernt. Einflüsse dieses Komponisten treten übrigens auch bei seinem Threnon musicum zutage. Mit der Widmung dieser Komposition verfolgte er offenbar das Ziel einen besseren Posten zu gewinnen. Sein Wunsch ging in Erfüllung, denn am 5. Dezember wurde Faber Dekan des Kollegiatkapitels und Pfarrer zu St. Maria in Kremsier. Diese Funktionen bekleidete er bis zu seinem Tod im Jahr 1673. Aus seiner Kremsierer Zeit blieben zwar merkwürdigerweise keine Belege einer Musikaktivität erhalten, angesichts seiner musikalischen Interessen kann man jedoch die Möglichkeit nicht ausschließen, daß er Carissimis Kompositionen vermittelte.¹⁴

Geschäftsverbindungen mit Italien unterhielt der Bischof über seinen römischen Agenten Giovanni Petignieri. Aus der Korrespondenz ist bekannt, daß Petignieri dem Bischof verschiedene erlesene Waren, nicht aber Musikalien verschaffte, abgesehen vom Jahr 1666, als er in Venedig notierte liturgische Bücher kaufte. Es ist deshalb wenig wahrscheinlich, daß gerade er Carissimis Kompositionen für die bischöfliche Kapelle beschafft hätte.

Nachdem der Großteil von Carissimis Kompositionen für Kremsier in Mähren abgeschrieben wurde, mußte im Bereich der Bischofsresidenz noch ein anderes Musikzentrum existieren, das diese Kompositionen besaß. Wir sahen, daß sich der bischöfliche Kapellmeister Pavel Vejvanovský an einer Reihe von Kremsierer Kopien beteiligte, sie wurden also entweder an Orten abgeschrieben, die Vejvanovský besuchte oder man lieh ihre Vorlagen nach Kremsier zur Abschrift. Pavel Vejvanovský hielt sich am häufigsten in Kremsier und auf den Gütern des Bischofs in Vyškov, Mírov, Svitavy auf, besuchte dienstlich auch Brünn und besonders Olmütz. Und gerade in Olmütz, dem Zentrum des Bistums, lag ein bedeutendes Jesuitenkollegium mit einer Universität und einem Musikseminar. In der ersten Hälfte seines Episkopats (etwa bis ins Jahr 1680) war Bischof Karl Liechtenstein den Jesuiten sehr gewogen, verwendete gern ihre Dienste bei gegenreformatorischen Aktionen und versuchte sie sogar nach Kremsier zu führen. Nach dem Jahr 1680 kühlte sich die Beziehung ab und der Bischof orientierte sich auf die Piaristen. Carissimis Kompositionen wurden jedoch zum Großteil in den siebziger Jahren abgeschrieben, als die Beziehungen des Bischofs zu den Jesuiten noch herzlich waren.

Über das Musikleben bei den Olmützer Jesuiten im 17. Jahrhundert ist bisher nur wenig bekannt. Erst aus dem 18. Jahrhundert sind wir genauer über die Musiker des Jesuitenseminars und die großartigen, öffentlich zugänglichen Oratorienaufführungen informiert, die sie in Olmütz veranstalteten. Weder aus dem 17. noch aus dem 18. Jahrhundert blieb aber ein

¹⁴ Sehnal J., *K otázce českých skladatelů v kroměřížské kapele biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorna* (Zur Frage der tschechischen Komponisten in der Kremsierer Musikkapelle des K. Liechtenstein-Castelcorn), *Umění a svět* 1, 1957, 39 ff.

Musikalienverzeichnis der Olmützer Jesuiten erhalten, das Informationen über das Musikrepertoire bringen könnte. Der Mangel an Quellen kann an sich keine Zweifel daran erwecken, daß bereits im 17. Jahrhundert die Musikpflege am Olmützer Jesuitenkollegium auf einem hohen Niveau stand. Die Jesuiten mochten am ehesten Kompositionen aus dem Collegium Germanicum erhalten haben, trotz dem päpstlichen Verbot, das übrigens vielleicht nicht einmal streng eingehalten wurde. Sicher zögerten die Olmützer Jesuiten nicht, dem bischöflichen Kapellmeister Kompositionen ihres römischen Maestro zur Abschrift zu leihen, wenn ihnen an guten Kontakten mit dem Bischof gelegen war. Und Pavel Vejvanovský besaß zu den Jesuiten ebenfalls von Jugend an enge Beziehungen: hatte er doch in den Jahren 1656—1660 an ihrem Gymnasium in Opava (Troppau)¹⁵ studiert und ließ auch seinen Sohn Jan Karel¹⁶ bei den Olmützer Jesuiten studieren.

Die Kaiser Ferdinand III. und Leopold I. versuchten Carissimi für ihre Wiener Hofkapelle zu gewinnen, mit deren Mitgliedern auch der Olmützer Bischof korrespondierte. Trotzdem enthält nicht einmal diese Korrespondenz eine Andeutung, daß er sich für Carissimi interessiert hätte. Man kann auch nicht beweisen, daß die in Kremsier erhalten gebliebenen Kompositionen Carissimis zu dieser Zeit auch in Wien bekannt waren. Pavel Vejvanovský besuchte mehrmals Wien (beispielsweise in den Jahren 1661 und 1665), und schrieb dort jedesmal eine Menge Kompositionen ab, aber keine einzige von Carissimi. Wien war also kaum jener Ort, wo man die Vorlagen für die Kremsierer Kopien der Kompositionen dieses Meisters erhielt. Das Olmützer, vielleicht auch das Brünner Jesuitenkollegium scheinen deshalb die einleuchtendsten Verbindungsglieder zwischen dem Collegium Germanicum und der Kremsierer Bischofskapelle gewesen zu sein.

Von den Messen, Psalmen und Serenaden *I naviganti* abgesehen, sind alle Kompositionen Carissimis in Kremsier im zweiten, Offertoria bezeichneten Abschnitt des Verzeichnisses zu finden. Dieser Abschnitt umfaßt geistliche, größtenteils zu nichtliturgischen lateinischen, und nur ausnahmsweise deutschen Texten komponierte Werke, die sich auf die einzelnen Abschnitte und Feiertage des Kirchenjahres beziehen. Viele tragen im Titel die Bezeichnung *Mottettum* oder *Offertorium*, man kann also annehmen, daß sie meist während des Messe-Offertoriums aufgeführt wurden. Dieselbe Aufgabe erfüllten in Kremsier jene Kompositionen Carissimis, die allgemein als Oratorien gelten (Nr. 4, 8, 9, 11, 14, 16, 17). Vorläufig fehlt jeder Grund zur Annahme, daß diese oder ähnliche Kompositionen in Kremsier selbständig, und nicht an die Liturgie gebunden, erklingen wären. Solche Kompositionen hätten sicherlich im Inventar aus dem Jahr 1695 eine eigene Gruppe gebildet, ähnlich wie beispielsweise die Vertonungen des *Salve Regina*, *Te Deum* u. a.

¹⁵ Breitenbacher A., 1. c. 80.

¹⁶ Sehnal J., *Jména hudebníků 17. století v matrice olomoucké university* (Músiker des 17. Jh. in der Matrikel der Olmützer Universität), *Zprávy Vlastiv. ústavu v Olomouci* 127, 1966, 10.

Außer Nr. 22 und 23 sind alle Kompositionen Carissimis in Kremsier in sorgfältig abgeschrieben Stimmen zu je einem Exemplar erhalten. Der Generalbaß ist mit Organo überschrieben und trägt keine Bezeichnung. Er ist immer eingehend beziffert, wie es für Carissimi typisch war.¹⁷ Es ist nicht sicher, ob die Baßmelodie immer durch das Baßstreichinstrument verdoppelt wurde, weil der selbständige Violone-Part in Nr. 16 nur für die tutti des Schlusses ausgeschrieben ist. Die Baßviola besitzt in der Sonate Nr. 18 den Charakter der zweiten melodischen Stimme, verdoppelt aber in den Vokalpartien die Melodie des Generalbasses. In Nr. 15, 16, 20 existiert neben der Orgelstimme noch die Leuto überschriebene Stimme für Baßlaute, die ebenso notiert ist wie der Orgelpart. Von der Orgelstimme unterscheidet sie sich durch die zeitweilige Teilung der längeren in kürzere Werte, und dadurch, daß sie bloß in den Sinfonien und dem tutti des Schlusses auftritt. Das überrascht deshalb, weil die Laute an solchen Stellen kaum zu Wort kommen konnte. Die einzige Erklärung wäre, daß die Stimme von mehreren Lautenspielern gespielt wurde. Darauf sollte auch der Umstand hinweisen, daß das Leuto in Nr. 16 mit zwei Exemplaren vertreten ist. Neben einer einzigen Messe Bertalis und der anonymen Komposition Hercules et Omphale sind Carissimis Werke die einzigen der Liechtensteinschen Sammlung, die einen Lautenpart enthalten. Selbständige Stücke für dieses Instrument blieben in Kremsier nicht erhalten, obwohl der Bischof bekanntlich im Jahr 1676 in Wien eine Laute bestellt hat.¹⁸ Als Generalbaßinstrument hat man sie jedoch in Kremsier offenbar auch bei der Kirchenmusik verwendet. Im großen und ganzen ist die Instrumentalkomponente von Carissimis Kompositionen in Kremsier dieselbe wie in seinen anderen Werken: 2 Violinen und continuo. Nur ausnahmsweise gesellen sich zu diesem Ensemble die Laute und in einem Fall drei Violen (Nr. 9), die nur in den Instrumentalabschnitten und im Schlußtutti spielen.

In unmittelbarer Nähe von Kremsier, in Tovačov, unterhielt Graf Salm eine Kapelle, die ein ähnliches Repertoire wie die Kremsierer Kapelle aber nur nach dem Inventar aus dem Jahr 1699 bekannt sind.¹⁹ Sie waren dort unter der Rubrik *Concertus* eingereicht:

Exultate à 3 ex F, 2 Canti solo (bei Bianchi nicht angeführt),

Quo tam laetus à 3 ex G(!), 2 Canti solo (Bianchi, Oratori 27, siehe auch Kremsier Nr. 19),

Confitebimur à 5 ex C à 4 Cantis (bei Bianchi nicht angeführt),

Virgo Davidica à 4 ex C, Canto solo (bei Bianchi nicht angeführt),

Sacris dicata à 3 ex G, 2 Canti solo (bei Bianchi nicht angeführt),

Cantemus Domino à 3 ex G, 2 Canti (bei Bianchi nicht angeführt).

¹⁷ Darauf hat schon M. Brenet, 1. c. 482 hingewiesen.

¹⁸ Netti P., *Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jh.*, Studien z. Musikwiss. 8, 1921, 173.

¹⁹ Racek J., *Inventár hudebnín tovačovského zámku z konce 17. století* (Inventar der Musikalien des Schlosses Tovačov aus dem Ende des 17. Jh.), Musikologie 1, 1938, 62 ff.

Die Tatsache, daß nur eine dieser sechs Kompositionen Bianchi bekannt war und auch nur eine einzige in Kremsier belegt ist, deutet abermals darauf hin, daß es in Mähren noch irgendeine ausgiebige Quelle von Carissimis Kompositionen gegeben haben muß. Daß diese Quelle in Olmütz zu suchen ist, bestätigt schon der Umstand, daß Tovačov etwa auf dem halbem Weg zwischen Kremsier und Olmütz liegt.

Während Carissimis Handschriften aus Tovačov nicht erhalten blieben, befindet sich eine seiner Kompositionen in der Sammlung der städtischen St.-Jakob-Pfarrkirche zu Brünn:²⁰ *Cantus de Ss. Eucharistia (Cum audisset Gedeon)*, für C und Gb. Die Vokalstimme wurde schon am 12. 8. 1678 abgeschrieben und die Komposition gehörte ursprünglich dem Math. Fr. Altmann, einem großen Verehrer J. J. Fuxens, der in den Jahren 1682—1715 Kantor an der Brünnener St.-Peter-und-Paul-Kirche war. Notenbeispiel Nr. 9.



Interessanterweise kennen die übrigen bisher bekannten mährischen Musikinventare aus dem 17. Jahrhundert (Kroměříž 1659, Litovel 1672, Strážnice 1675) Carissimis Namen nicht.

Auch in Böhmen waren seine Kompositionen bekannt, allerdings weniger verbreitet als in Mähren. Unseres Wissens blieb dort keine einzige erhalten, man kennt sie nur aus Inventaren. Musikinventaren des Piaristenkollegiums in Slaný aus dem Jahr 1713:²¹

Omnes sancti quanta passi sunt à 2 C et Org. Gewonnen vor 1668 Bianchi, Mottetti 104.

Domine Deus meus à 2 C et Org. Gewonnen 1692. Bianchi, Mottetti 42 bringt à 1 (!).

Die Piaristen in Slaný standen bekanntlich mit Kremsier und Olmütz in Verbindung, denn in ihrem Inventar erscheinen aus Kremsier bekannte Komponisten und Kompositionen. Inventar der ehemaligen Eggenbergschen Kapelle in Böhm. Krumau aus dem Jahr 1706:²²

Gaudete Pastores CATB, 4 Instr., Org. Bianchi, Mottetti 65 kennt eine gleichnamige Komposition à 3 (!),

Iudicium Salomonis ATB (!), 6 Instr., Org. Bianchi, Oratori 20, auch Kremsier Nr. 9.

Musikinventar des Piaristenkollegiums in Kosmonosy aus dem Jahr 1712:²³

²⁰ Die Komposition befindet sich im Institut für Musikgeschichte des Mährischen Museums in Brno, Sign. A 1555.

²¹ *Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium Chori Slanensis Schol. Piar . . . 1713.* Musikabt. des Nationalmuseums in Prag.

²² Komplex der Musikinventare der ehemaligen Eggenbergschen Musikkapelle in Böhm. Krumau, Staatsarchiv Třeboň, Dienststelle Böhm. Krumau, Sign. 1283/10—64.

²³ Culka Z., *Inventář hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích* (Inventar der Musikinstrumente und Musikalien des Piaristenkollegiums in Kosmonosy), *Príspevky k dějinám české hudby* 2, 1972, 22.

O felix anima. CA. Bianchi Mottetti 99.

Musikinventar des Zisterzienserklosters in Osek aus dem Jahr 1720:²⁴
Audite mortales de Nativitate Domini. Bianchi, Mottetti 2 kennt Ade-
ste (!) mortales.

Die geringere Zahl der Belege von Carissimis Schaffen in Böhmen läßt sich teilweise mit dem Umstand erklären, daß die genannten böhmischen Inventare jünger sind als die mährischen und im Durchschnitt Musikalien enthalten, die 30—40 Jahre vor ihrer Niederschrift gewonnen wurden und gewiß Wert auf Kompositionen legen, die zur Zeit der Inventarisierung lebendig und aktuell waren. Alle angeführten Belege gestatten den Schluß, daß die Beliebtheit von Carissimis Schaffen in unseren Ländern zwischen den 60. und 80. Jahren des 17. Jahrhunderts gipfelte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatte die Musik dieses Komponisten bereits ihre Zugkraft verloren und wurde nach 1700 wahrscheinlich kaum mehr gespielt; sie war veraltet. Wenn Carissimi noch nach diesem Zeitpunkt bei uns beliebt gewesen wäre, hätte sich das gewiß zumindest in der Musikaliensammlung bei St. Jakob in Brünn und in den Inventaren von Kosmonosy und Osek geäußert. Sicher wäre sein Name auch bei den Benediktinern in Rajhrad aus dem Jahr 1725²⁵ erschienen, geschweige denn vom Inventar des Jesuitenkollegiums in Uherské Hradiště aus dem Jahr 1730.²⁶ Wir wollen nicht ausschließen, daß Carissimi bei uns schon vor dem Jahr 1660 bekannt war, können dies aber nicht beweisen. Das reiche Vorkommen von Schlußhemiolen in den Liedern des Adam Michna z Otradovic (1600—1676) könnte der Abglanz einer beliebten Manier des römischen Meisters gewesen sein, aber auch irgendeines anderen italienischen Komponisten dieser Zeit.²⁷ Es gibt eine bisher unbelegte Hypo-

Michna z Otradovic), *Hudební věda* 12, 1975, 19.
these, Adam Michna habe im Jahr 1638 Rom mit einer Botschaft des Fürsten Johann Anton Eggenberg besucht und Gelegenheit gehabt, Carissimis Werke kennenzulernen. Viel stärker war wohl der Einfluß von Michnas Kontakten mit den Jesuiten aus Jindřichův Hradec, über deren Musik leider nichts Näheres bekannt ist. Das rhetorische Pathos der biblischen Gestalten Carissimis ist sicher nicht ohne Einfluß auf das geistliche Schaffen der Komponisten geblieben, die mit Carissimis Werk in Berührung kamen (Vejvanovský, Rittler u. a.), darüber wird man aber erst nach Analysen ihrer Kompositionen mehr sagen können.

Lange galt Carissimi in den Böhmisches Ländern als Autorität der Musiktheorie. Noch an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert mußte bei uns sein Handbuch *Ars cantandi* in der deutschen Übersetzung *Leichte Grund-Regeln zur Sing-Kunst* (Augsburg 1689) zu haben sein. Einen Beleg

²⁴ *Catalogus musicaliorum anno 1720 in Ordinem digestus* . . . Musikabt. des Nationalmuseums in Prag.

²⁵ Straková Th., *Rajhradský hudební inventář z roku 1725* (Das Musikinventar von Rajhrad aus dem J. 1725), *Čas. Mor. musea-vědy spol.* 58, 1973, 217 ff.

²⁶ Sehnal J., *Hudba v jesuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730* (Die Musik im Jesuitenseminar von Uherské Hradiště im J. 1730), *Hudební věda* 4, 1967, 139 ff.

²⁷ Sehnal J., *Písň Adama Michny z Otradovic (1600—1676)* (Lieder des Adam Michna z Otradovic), *Hudební věda* 12, 1975, 19.

dafür bringt Tomáš Baltazar Janovka (geb. 1669 in Kutná Hora, gest. 1741 in Prag),²⁸ in seinem Musiklexikon *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701), das Carissimi nach A. Kirchner²⁹ am häufigsten zitiert und manche Abschnitte aus Carissimis Schriften wörtlich übernimmt. Weil in tschechischen Bibliotheken kein einziges Exemplar von Carissimis *de arte cantandi* nur für uns erhalten blieb, wissen wir nicht, ob die *Clavis* Janovka oder auch breiteren Kreisen bekannt gewesen ist. Es ist sicher bemerkenswert, daß der tschechische Musiktheoretiker zur Propagierung von Carissimis Namen in einer Zeit beigetragen hat, als der Stil seiner Musik bereits überholt war.

Die Pflege der weltlichen Kompositionen Carissimis entsprach offenbar der bei uns damals relativ geringen Frequenz der weltlichen Vokalmusik überhaupt. Anonym blieb in Kremsier die Serenada *I Naviganti* (Nr. 23) erhalten und wirkt als Kuriosum, weil es die einzige Komposition dieser Art ist. Eine Art verspätete Reprise Carissimis war vielleicht das »scherzhafte Terzett *Barba Capucinatorum*«, das die Fundatisten des Augustinerklosters zu Altbrunn im Rahmen des collegium musicum am 9. 12. 1817 aufführten.²⁹ Der Autor dieses musikalischen Scherzes ist zwar nicht genannt, aber Name und Besetzung des Stücks erinnern auffallend an Carissimis *Venerabilis barba Capucinatorum* (Bianchi, Plaisanteries 3). Nachdem es um eine komische Szene ging, störte es offenbar nicht, daß die Kompositionsmittel längst überholt waren; gerade das Anachronistische mußte sie der spätjosephinischen Gesellschaft in einer Zeit der keimenden Romantik besonders witzig erscheinen lassen.

Ich bemühte mich zu zeigen, daß Carissimis Schaffen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Böhmisches Ländern bekannt war. In der Nähe von Kremsier und seiner Kapelle mußte in Mähren noch ein anderes Musikzentrum existieren, das mit Carissimis Kompositionen besser versorgt war als manches andere europäisches Musikzentrum. Die Existenz eines solchen Zentrums beweisen vor allem die zahlreichen wertvollen Abschriften von Carissimis Kompositionen in der Sammlung der Kapelle des Olmützer Bischofs aus den Jahren 1600—1690. Anscheinend hat dann Carissimis Musik im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren ihre Anziehungskraft verloren und der Name des Komponisten überlebte nur mehr im Musiklexikon des Tomáš Baltazar Janovka.

POVZETEK

Delo Giacoma Carissima (1605—1674) je bilo v drugi polovici 17. stoletja dobro znano v čeških deželah, o tem pričajo skladbe tega ustvarjalca, ki so v čeških glasbenih zbirkah oz. glasbenih inventarjih. V tej zvezi so zlasti važni rokopisi v glasbeni zbirki olomouškega škofa Karla Liechtensteina-Castelcornia v Kroměřížu.

²⁸ Die Lebensdaten Janovkas hat T. Volek entdeckt. Vgl. seine Arbeit *Tomáš Baltazar Janovka, Představitel české barokní a hudební vzdělanecké tradice* (T. B. Janovka — Repräsentant der Tradition des tschechischen musikalischen Barock aus dem gebildeten Bürgertum), *Hudební věda* 9, 1972, 344 ff.

²⁹ Sehnal J., *Die Bläserharmonie des Augustinerklosters in Altbrunn*, *Sborník prací fil. fak. brněnské university* H. 8, 1973, 131.

Tu so mnogi unikati skladb navedenega komponista, nekateri sodijo med najstarejše ohranjene prepise nasploh. Večino teh prepisov je oskrbel Pavel Vejvanovský, deloma tudi tamošnji kopisti. Avtor prispevka domneva, da je razen Kroměříža obstajal na Moravskem še nek glasbeni center, ki je imel neposredne stike z Rimom in s tem z ustanovo, v kateri je deloval Carissimi (Collegium Germanicum). Ta center je najbrž bil jezuitski kolegij z glasbenim seminarjem v Olomoucu. Kaže, da so Carissimijeve skladbe v Kroměřížu iz dobe, ko je škof vzdrževal z olomouškimi jezuiti tesne zveze. Prvi propagator del tega skladatelja je utegnil biti v Kroměřížu skladatelj Mikuláš František Faber, ki je bil v letu 1664 v Rimu, v letih 1665—1673 pa dekan kolegijskega kapitlja v Kroměřížu. Konec 17. stoletja preneha aktualnost Carissimijeve glasbe v čeških deželah. Kljub temu je veljal Carissimi še naprej za avtoriteto v teoriji glasbe, gotovo po zaslugi T. B. Janovke *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praga 1701), ki je gradivo izdatno črpal iz priročnika *Ars cantandi G. Carissima*.

UDK 78.085.24 Bach

ZUR HERKUNFT DER POLONAISE BWV ANHANG 130

Karl-Heinz Viertel (Leipzig)

Im Kritischen Bericht des Klavierbüchleins für Anna Magdalena Bach¹ beklagt der Herausgeber Georg von Dadelsen, daß sich die »Autoren der vielen anonymen Sätze... nur in beschränktem Umfange ermitteln ließen«.²

Verschiedentlich konnten nun in den letzten Jahren einige Johann Sebastian Bach zugeschriebene oder bereits als zweifelhaft erkannte Werke bezüglich ihrer Herkunft identifiziert werden. Als markante Beispiele seien hier lediglich zwei angeführt: Cornelius Heinrich Dretzel ist der tatsächliche Autor von Präludium und Fuge für Cembalo BWV 897 — Isolde Ahlgrimm hat darüber im Bach-Jahrbuch 1969 ausführlich berichtet³ — und es gelang dem polnischen Musikwissenschaftler Karol Hławiczka die Provenienzen zweier Bachscher Polonaisen aus alt-polnischen Quellen überzeugend zu erhellen.⁴

Einem glücklichen Zufall ist es nun zu verdanken, daß bezüglich der Polonaise Nr. 28 (G-Dur), BWV Anhang 130 aus dem Klavierbüchlein für Ana Magdalena Bach der Komponist entdeckt werden konnte. Es ist mit hoher Sicherheit Johann Adolf Hasse, der von 1733 bis 1763 in Dresden als Königlich-Polnischer und Kurfürstlich-Sächsischer Kapellmeister (seit 1750 als Oberkapellmeister) gewirkt hat.⁵

In der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung, wird eine Handschrift verwahrt (Signatur: BB Mus. ms. 9640), die unter der Autorschaft Johann Adolf Hasses »Sonate e Sinfonie per il Cem-

¹ *Johann Sebastian Bach*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Band 4, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1957.

² Kritischer Bericht, p. 72.

³ Ahlgrimm I., *Cornelius Heinrich Dretzel, der Autor des J. S. Bach zugeschriebenen Klavierwerks BWV 897*. in: *Bach-Jahrbuch* 1969, p. 67—77.

⁴ Hławiczka K., *Die Herkunft der Polonaise-Melodie der Ouvertüre h-Moll (BWV 1067)*, in: *Bach-Jahrbuch* 1966, p. 99—101.

⁵ Dieser Sachverhalt stellte sich bei Vorbereitungsarbeiten für die Edition Hassescher Cembalo-Sonaten innerhalb der Reihe »Musica alla corte sassone-polacca« heraus, einer Gemeinschafts-Edition zwischen VEB DVfM Leipzig und PWM Kraków. Mit dem Erscheinen der ersten beiden Bände ist in absehbarer Zeit zu rechnen.

balo« überliefert, so die Beschriftung auf dem äußeren Buchdeckel. Es ist die Handschrift eines unbekanntes, resp. bis jetzt noch nicht ermittelten Kopisten, welche in einen grauen Pappeinband mit blauem Rücken gebunden ist; Format der Blätter 29,4 cm × 21,0 quer. Erhaltungszustand des Bandes: ausgezeichnet.

Bei den Sinfonien, die in unserem Zusammenhang ohne Bedeutung sind, handelt es sich um Cembalo-Versionen (wir würden heute sagen: Klavierauszugfassungen) von folgenden Hasseschen Werken:

- | | | |
|------------------|---------------------------|-------------------------------|
| 1. dem Oratorium | I PELLEGRINI AL SEPOLCRO | (Mennicke Nr. 8) ⁶ |
| 2. der Oper | ALCIDE AL BIVIO | (Mennicke Nr. 51) |
| | (= Die Wahl des Herakles) | |
| 3. der Oper | EZIO | (Mennicke Nr. 45) |
| 4. der Oper | LEUCIPPO | (Mennicke Nr. 77) |
| 5. der Oper | SOLIMANO | (Mennicke Nr. 70) |
| 6. dem Oratorium | ST. ELENA AL CALVARIO | (Mennicke Nr. 9) |

Diesen sechs Sinfonien (= Opern-Ouvertüren) sind vorangebunden sieben Cembalo-Sonaten Hasses, die im Innern jeweils (bis auf eine Ausnahme, die Sonate Nr. 6) mit einem gesonderten Titelblatt versehen sind, das die Formulierung enthält »Sonata per il Cembalo, del Sigr. Giov. Adolfo Haße detto il Sassone« (Sonaten 1, 3, 4, 5, 7). Bei zwei Sonaten heißt es »Sonata per Cembalo, del Sigr. Giov. Adolfo Haße detto il Saßone« (Titelblatt Nr. 2 und Überschrift Nr. 6).

Fünf Sonaten dieses Berliner Bandes enthält auch eine Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Signatur: Mus. 2477 — T — 3. Beide Manuskripte, das Dresdener und das Berliner, weisen einen hohen Übereinstimmungsgrad des Notentextes auf.⁷ Lediglich zwei der Berliner Sonaten (Nr. 1 und 2) sind nicht im Dresdener Ms. enthalten.

Bei Nr. 2 — der für uns Relevanten — fällt zunächst ins Auge, daß sie hinsichtlich der Satzfolge umfangreicher ausfällt, als bei den meisten Cembalo-Sonaten Hasses üblich. Dem einleitenden Allegro-Satz in C-dur (in sich geteilt durch Wiederholungen) folgt ein Andante im 3/8 takt, dem sich ein Menuett mit Trio anschließt. Den Abschluß bilden zwei Polonaisen, der Orthographie der Zeit entsprechend als »Polonoise 1^o und 2^o« bezeichnet.

⁶ Mennicke C., *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1906. Darin befindet sich ein Them. Verzeichnis der Opern und Oratorien Hasses, p. 500—525, dessen entsprechende Nummern hier zur Orientierung mitgeteilt seien.

⁷ Hoffmann-Erbrecht L., *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit von 1720—1760. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, herausgegeben von Heinrich Bessler, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1954, gibt diese in Berlin fehlende Sonate auf p. 140 (Incipit Nr. 9) irrtümlich als im Berliner Ms. befindlich an. Doch ist diese Sonate dort nicht enthalten. Dafür fehlen auf p. 141 (Incipit 13 u. 16) die Hinweise auf Quelle BB Mus. ms. 9640. Und zwar bei Nr. 13 = Nr. 1 und Nr. 16 = Nr. 2. Nähere Angaben siehe im Vorwort und Lesartenverzeichnis der unter Anm. 5 angeführten Hasseschen Cembalo-Sonaten (Dedikations-Sonaten für Maria Josepha).

Polonaise Nr. 2 nun, obzwar bei Hasse in F-Dur stehend, ist identisch mit der im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach befindlichen Polonaise BWV Anhang 130, Nr. 28, G-Dur.

Polonaise 2^{do}

The image displays a musical score for a piece titled "Polonaise 2^{do}". It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and dynamic markings. The piece is in 3/4 time and F major. The systems are numbered 5, 9, 14, 19, and 24. The score shows a comparison between two versions of the piece, with the first system starting with a trill in the treble staff and a bass line, and subsequent systems showing variations in the melody and bass line.

Beide Polonaisen weisen, wie aus dem Notenbeispiel ersichtlich, eindeutig den gleichen Melodieverlauf auf. Geringfügige Abweichungen wie in Takt 10 und 11 fallen nicht ins Gewicht, sie finden sich bei Kopisten- abschriften im 18. Jahrhundert in vielfältiger Weise.

Ebenfalls nicht ins Gewicht fallen dürften die kleinen rhythmischen Verschiebungen Bachs zu Hasse, etwa in Takt 1 und der zur Dreistimmigkeit aufgefüllte Beginn Bachs Hasse gegenüber. Keinen Unterschied jedoch gibt es hinsichtlich der Taktzahl, sie beträgt übereinstimmend für den ersten Teil 8 Takte und den zweiten 20, insgesamt also 28 Takte.

Besonders wichtig im Sinne der Polonaisen-Intonation sind bei Bach und Hasse übereinstimmend die von oben herabsinkenden Schlußwendungen in Takt 8 und 28. Sie entsprächen allerdings dem Polonaisen-Idealfall bekanntermaßen noch zwingender, wäre der Vorhalt von oben angesetzt. Dies ist jedoch der Fall in Hasses »Polonoise 1^o«. Es darf in diesem Zusammenhange durchaus vermutet werden, Hasse habe hier bewußt die beiden Polonaisen gerade in den Schlußwendungen voneinander abgesetzt. Hier das Beispiel für Takt 8 und 26 aus der ersten Polonoise:



Es erhebt sich nun die Frage, ob es sich bei der mit Bach übereinstimmenden Polonoise um eine originale Komposition des Dresdener Hofkapellmeisters handelt, oder nur um eine Übernahme, resp. Kontrafaktur aus polnischer Folklore.

Zwei vorzügliche Kenner der polnischen Musik-Folklore, Zofia Stęszewska und Karol Hławiczka, konnten auf persönliches Befragen keine adäquaten Melodiemodelle einer Original-Polonoise mitteilen.⁸ Daher ist die Annahme sehr wohl berechtigt, es handele sich um eine Original-Komposition Hasses, zumal es Konkordanzen für Hasses Cembalo-Sonaten 1 und 2 des Berliner Ms. gibt. Für die hier vorrangig interessierende Sonate Nr. 2 ist es: British Museum London, Add. Ms. 32075⁹ (die einzusehen und mit der Berliner Handschrift zu vergleichen mir allerdings widriger Umstände wegen bis jetzt leider nicht möglich war) und für die Nr. 1: Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, VII 14, 524 III Nr. 1.¹⁰

Ein Autograph der Hasseschen Cembalo-Sonaten existiert leider nicht mehr. Überhaupt muß gesagt werden, daß wir von Hasse, im Verhältnis zu seinem großen Gesamtwerk, relativ wenig originale Handschriften besitzen — abgesehen von einigen Opernpartituren in italienischen Bibliotheken, insbesondere in der Biblioteca del Conservatorio di Musica »Giuseppe Verdi« Milano, Fondo Proprio — Musica teatrale, wo der musikalische Nachlass Hasses und seiner Frau Faustina Bordoni befindlich ist. Die

⁸ Siehe dazu Stęszewska Z., *Polonica im Schaffen deutscher Komponisten des 16.—18. Jahrhunderts*, und Hławiczka K., *Einflüsse polnischer Musik in den Werken von J. S. Bach*, beides in: *Materiały do cyklu odczytów zorganizowanego przez Filharmonię Pomorską, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe przy współudziale Związku Kompozytorów NRD — z okazji Bydgoskiego Festiwalu Muzycznego, 1974*. Ferner Hławiczka K., *Grundriss einer Geschichte der Polonoise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, in: *Svensk Tidskrift för musikforskning*, Argang 50, Stockholm 1968, p. 51—124. Frau Dr. Stęszewska von der Polnischen Akademie der Wissenschaften Warszawa und Herrn Dr. Hławiczka (Cieszyn) sei an dieser Stelle für ihre bereitwilligen Auskünfte herzlich gedankt.

⁹ Siehe: Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., p. 141, Incipit 16. Der 6. Ton der Oberstimme des Incipits lautet nach dem Berliner Ms. »d« (und nicht »e«).

¹⁰ Siehe ebenda, p. 141, Incipit 13.

Gründe für diesen Sachverhalt habe ich an anderer Stelle dargelegt, sie bedürfen also an dieser Stelle keiner Erörterung.¹¹

Hasse war nicht nur die musikalisch überragende Erscheinung im 18. Jahrhundert auf dem Gebiete der Opera seria (er hat übrigens auch bezaubernde Intermezzi geschrieben),¹² dessen Werke u. a. in Neapel, Venedig, Dresden, London, Wien, Kopenhagen, St. Petersburg, Warschau und Moskau gespielt worden sind, sondern Hasse komponierte auch eine respektable Anzahl von Instrumental-Werken, die leider auch heute noch weithin unbekannt sind. Abschriften seiner Cembalo-Sonaten sind in vielen europäischen Bibliotheken nachweisbar, u. a. in Lund, Brüssel, London, Wien, Dresden, Cambridge, Berlin, Mailand, Leipzig, Bologna und Venedig (soweit der heutige Ermittlungsstand), müssen also seinerzeit verbreiteter gewesen sein, als wir heute anzunehmen geneigt sind.¹³ Auch in den Breitkopfschen Manuskripten Katalogen sind einige im Verlagsangebot nachweisbar, von 1763 sogar mit Incipits.

Wann und wo könnte nun Johann Sebastian Bach mit Hasses Polonaise bekannt geworden sein?

Georg von Dadelsen setzt, aufgrund verschiedener Schriftformen des Baß-Schlüssels, unterschiedliche Zeiten der Einschriften in das Notenbüchlein an.¹⁴

Für unsere Polonaise Nr. 28, BWV 130, hieße das: Einschrift nicht vor 1733/34.

Zu dieser Zeit nun müssen Bach und Hasse bereits persönliche Bekanntschaft miteinander geschlossen haben, denn es erscheint einfach undenkbar, daß sich die beiden bekannten Männer 1731 in Dresden bei Bachs Konzerten in der Sophienkirche und anschließend bei Hofe nicht begegnet sein sollen. Hasse weilte bekanntermaßen mit seiner Frau Faustina Bordoni, der weithin in Europa gerühmten Primadonna, in Dresden, um seine Antrittsoper »Cleofide« einzustudieren. Ob allerdings die besagte Cembalo-Sonate zu dieser Zeit bereits von Hasse komponiert war, ist eine nicht zu beantwortende Frage. Möglicherweise wurde sie auch durch einen Dresdener Besuch, etwa durch Wilhelm Friedemann, oder durch Silvius Leopold Weiß, vielleicht auch durch Johann Kropffgans, mit nach Leipzig gebracht. Aber dies bleiben, wenn auch glaubhafte, Vermutungen. Die plausibelste Erklärung jedoch sollten wir Forkels Bach-Biographie von 1802 entnehmen: »Bach hatte schon in frühern Jahren dort viele Bekannte, von welchen er allen sehr geehrt wurde. Auch Hasse nebst seiner Gattin,

¹¹ Viertel K.-H., *Neue Dokumente zu Leben und Werk Johann Adolf Hasses*, in: *Analecta Musicologica*, Band 12, 1973, p. 209—233, Besonders p. 209. Hinsichtlich Hasses und Faustinas Nachlass siehe *J. A. Hasse, Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine*, herausgegeben von Klaus Hortschansky, 1973, Arno Volk Verlag — Hans Gerig KG Köln, *Concentus Musicus*, Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Band I, p. XXIV und VII.

¹² Siehe dazu Landmann O., *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Phil. Diss, Rostock, masch.

¹³ In der Musikbibliothek der Stadt Leipzig befinden sich Hasse-Cembalo-Sonaten in Bearbeitung für Laute (in neufranzösischer Lautentabulatur).

¹⁴ Kritischer Bericht der NBA, p. 71.

der berühmten Faustina, waren mehrere Mahle in Leipzig gewesen und hatten seine große Kunst bewundert. Er hatte auf diese Weise immer eine ausgezeichnete ehrenvolle Aufnahme in Dresden, und ging oft dahin, um die Oper zu hören.«¹⁵ Sollte nicht der persönliche Kontakt beider, über den allerdings die Quellen beharrlich schweigen, der vernünftigste Grund für das Kennen und die Übernahme der Polonaise sein? Der frühest-mögliche Termin wäre mit Hasses Dresdener Ankunft (6. Juli 1731) gegeben, theoretisch gegeben, dürfte aber mit Wahrscheinlichkeit doch später liegen.¹⁶

Das Thema Hasse als Cembalist und Komponist von Musik für das Cembalo ist — trotz des dankenswerten Sonderkapitels in Hoffmann-Erbrechts Studie »Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit« — weithin terra incognita. Wirkt Hasse, wie schon Martin Falck erkannte,¹⁷ bei seinen Cembalo-Sonaten bereits in die Zukunft, sein Einfluß auf die frühen Werke Carl Philipp Emanuel Bachs wäre hier zu nennen, so vermitteln die leider völlig unbekanntnen 4 Toccaten Hasses (sie liegen im Archivio Musicale Nosedà, Conservatorio »Giuseppe Verdi«, Milano) einen stilistisch ganz anderen Hasse, der Bach sehr viel näher steht, als weithin angenommen wird. Hier die Anfangstakte der »Toccatà per Cimbalo / del Sigr. Giovanni Adolfo Hasse, detto il Sassone« (Archivio Nosedà Milano, Signatur: L 23—22):



Und nun das Thema der dazugehörigen Fuge:



Was kann man nun Konkretes über Hasse, immerhin Schüler Alessandro Scarlattis, als Cembalisten sagen? Daß er in Neapel nicht nur Anerkennung als Komponist errang, sondern er »entzückte auch alle Hörer durch Gesang und Klavierspiel«, berichtet Mennicke, bleibt aber die Quelle dafür leider schuldig.¹⁸ Er folgt dabei ganz offenbar dem im umfänglichen Hasse-Artikel des Musikalischen »Conversations Lexikons« Berichteten von Hermann Mendel,¹⁹ in welchem Hasse als »ein fertiger Klavierspieler« bezeichnet wird. Auf der Kenntnis beider eben angeführter Berichte fußt nun

¹⁵ Forkel J. N., *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, bey Hoffmeister und Kühnel, 1802. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walther Vetter, Henschelverlag Berlin 1968, p. 83—84.

¹⁶ Siehe dazu Hempel G., *Bach und Dresden, Jahrbuch zur Pflege der Künste*, 5. Folge, Almanach auf das 37. Jahr, Wolfgang Jess Verlag Dresden, p. 45—54.

¹⁷ Falck M., *Wilhelm Friedemann Bach*, C. F. Kahnt/Leipzig 1919, p. 12 und 70.

¹⁸ Mennicke, a. a. O., p. 360.

¹⁹ Berlin 1875, Fünfter Band, p. 83.

offenbar auch Richard Engländers allgemeine Feststellung, im sehr knappen Vorwort zur Veröffentlichung einer Hasseschen F-Dur Cembalo-Sonate (Hoffmann-Erbrecht Nr. 11), daß Hasse ein »sehr guter Pianist« gewesen sei.²⁰ Und damit erschöpft sich die Quellenlage.

Die Frage, wie Hasse dazu kommt Polonaisen zu komponieren, dürfte weit einfacher zu beantworten sein. Polnische Musikelemente drangen in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, bedingt durch die Tatsache, daß die sächsischen Kurfürsten von 1697 bis 1763 auch Könige Polens waren, zwangsläufig mehr und mehr nach Deutschland.

So tanzte man bei Hof in Dresden u. a. »polnisch«. 1709, dieses Datum ist verbürgt, führten Ihre Majestät »mit der Königin unter einer herrlichen Music den Ball ein, dabey pohlnisch getantzt wurde und Paar und Paar Dames und Cavaliers dem König nachfolgten«.²¹ Man sang im polnischen »Gusto« — wie eine Vielzahl von Melodien aus der »Singenden Muse an der Pleiße« beweist, um nur eine jener damals bekannten und äußerst beliebten Liedersammlungen anzuführen.²²

Hasse selbst äußerte gegenüber Burney »...die pohlnische Musik sey wirklich national und oft sehr zärtlich und delikata« und schrieb selbst in seiner Germanen-Oper »Arminio« innerhalb der Einleitungs-Sinfonia einen Satz »Alla Polacca«.²³ Auch in dem Damma per musica »Zenobia« greift Hasse Anregungen aus der polnischen Musik auf, wenn er im II. Akt eine Arie mit dem Hinweis versieht »nell gusto Polonesek«.²⁴

Gerade Mitteldeutschland, insbesondere Leipzig, bildete einen Anziehungspunkt für viele Polen, bedingt durch die damals schon wichtige Handels-Messe und durch die Universitäten Leipzig, Halle und Wittenberg, an denen nachweisbar viele Studenten polnischer Herkunft immatrikuliert waren.

Daß sich unter diesen Umständen Polonica in den Werken deutscher Komponisten immer mehr und intensiver niederschlugen, fast Mode wurden, haben gerade in jüngster Zeit einige musikwissenschaftliche Untersuchungen aufgezeigt.²⁵ In diesem Zusammenhang ist es durchaus nicht

²⁰ bei Kistner und Siegel, Leipzig 1930.

²¹ Fassmann D., *Das glorwürdigste Leben und Thaten Friedrich Augusti des Grossen*, 1773.

²² Im Faksimile herausgegeben von Horst Irrgang im VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1964.

²³ In: *Das Erbe Deutscher Musik*, Band 27, 1927, Verlag B. Schotts Söhne in Mainz, herausgegeben von Rudolf Gerber.

²⁴ Chodkowski A., *Repertuar muzyczny teatru saskiego w Warszawie*, in: *Studia Staropolskie*, Tom XXXV, Polska Akademia Nauk, Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich, 1973, p. 167.

²⁵ Beim Musikwissenschaftlichen Colloquium in Bydgoszcz 1974, siehe Anm. 8, insbesondere die Beiträge von Karol Hławiczka und Zofia Sześewska, des weiteren: Koch, K.-P., *Die Konkordanzen »choreae polonicae« in den Universitätsstädten Wittenberg und Leipzig*, Kessler F., *Die Instrumentalmusik in Gdansk im 16. — 18. Jahrhundert*, Witkowski L., *Zu den Problemen polnisch-deutscher Kontakte in der Hymnologie, dem Studentengesang und der Gesangsbewegung*, Fleischhauer G., *Einflüsse polnischer Musik auf das Schaffen von G. Ph. Telemann*, Allihn I., *Der Einfluss der polnischen Volksmusik auf das Schaffen und die musikästhetische Meinungsbildung Johann Philipp Kirnbergers*.

uninteressant festzustellen, daß sich Johann Sebastian Bach dem Einfluß seiner Zeit nicht entzogen hat, wie etwa (um nur ein Beispiel anzuführen) an der »Cantate en burlesque«, BWV 212, die gemeinhin als »Bauernkantate« bezeichnet wird, abgelesen werden kann.

POVZETEK

V zadnjih letih je bilo ugotovljeno avtorstvo nekaterih del, ki so jih pripisovali J. S. Bachu oziroma glede katerih je bilo dvomljivo, da jih je zložil on. Tako je tudi pisec gornje razprave odkril, da je avtor poloneze št. 28 (G-dur), BWV, dodatek 130, vpisane v klavirsko knjižico za Anno Magdaleno Bach, Johann Adolf Hasse, ki je v letih 1733 do 1763 deloval v Dresdenu kot dvorni kapelnik. Berlinska Državna biblioteka (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz) hrani rokopis (BB Mus. ms. 9640), obsegajoč šest Hassejevih simfonij in sedem sonat za cembalo, izdelek neznanega kopista. Druga od omenjenih sonat se zaključuje z dvema polonezama, od katerih je zadnja, čeprav v F-duru, identična s citirano iz klavirske knjižnice. Obe polonezi kažeta isti potek melodije. Razlike so malenkostne in ne zahtevajo upoštevanja, saj so pri kopistih 18. stoletja pogoste. Vsekakor zanimivejše je vprašanje, ali gre za originalno Hassejevo kompozicijo ali pa le za prevzem oziroma kontrafakturo iz poljske folklore. Z. Stęszewska in K. Hławiczka, izvrstna poznavalca poljske folklore, nista mogla ugotoviti ustreznega vzora originalne poloneze in tako se zdi zelo upravičena domneva, da gre za izvirno delo J. A. Hasseja. Razen tega nas še zanima, kje in kdaj se je Bach seznanil z njegovo polonezo. G. von Dadelsen trdi, da Bach poloneze št. 28, BWV 130 ni zapisal pred letom 1733/34. Bržkone pa sta se skladatelja dotlej že spoznala v Dresdenu. Žal ne vemo, ali je Hasse že tudi do tedaj napisal omenjeno sonato, Dosti enostavnejše je seveda pojasniti vprašanje, kako je Hasse prišel do tega, da je komponiral poloneze. Ker so bili v letih 1687 do 1763 saški volilni knezi tudi poljski kralji, so v prvi polovici 18. stoletja poljski glasbeni elementi vedno bolj prodirali v Nemčijo in tako se je na dresdenskem dvoru med drugim plesalo tudi po poljsko.

UDK 830-6 Beethoven

ZU BEETHOVENS BRIEF AN DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE
(PSYCHOLOGISCHE UND MEDIZINISCHE ASPEKTE)

Vlastimil Čermák (Brno)

Das Entstehungsdatum von Beethovens Brief an die sogenannte unsterbliche Geliebte war seit jeher ein Gegenstand historisch, künstlerisch und nicht zuletzt auch chronologisch motivierter polemischer Erwägungen.

Trotzdem herrscht bei der Beantwortung dieser Frage auch heute noch keine Einigkeit, man hat die verschiedensten Vermutungen geäußert und manchmal sogar unbewiesene und sensationslüsterne Schlüsse gezogen.

Beim Studium von Beethovens Korrespondenz aus dem Jahre 1801, der von manchen Autoren noch immer fest angenommenen Entstehungszeit des Briefs an die unsterbliche Geliebte, konnte ich keine Anzeichen dafür finden, daß diese Jahreszahl richtig ist. Im Gegenteil: die psychologische und stilkritische Untersuchung dieser Korrespondenz führte mich zur Überzeugung, daß der umstrittene Brief im Jahr 1801 gar nicht entstehen konnte. Als einzige Alternativmöglichkeit ist das Jahr 1812 ins Auge zu fassen.

Selbstverständlich kann die vorliegende Studie die Erkenntnisse und Daten, die verschiedene Autoren zu dieser Frage gesammelt haben,¹ nur

¹ Aus der umfangreichen Literatur seien angeführt: Kalischer A. Ch., *Die unsterbliche Geliebte Beethovens Giulietta Guicciardi oder Therese Brunswick?* Dresden 1891. — Jachimecki Z., *Das richtige Datum des Briefes L. v. Beethovens an die unsterbliche Geliebte*. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 9 (1907—1908), 349 ff. — Thomas-San-Galli, W. A., *Beethoven und die unsterbliche Geliebte: Amalie Sebald, Goethe, Therese Brunsvik und anderes*. München 1910. — Ders., *Die unsterbliche Geliebte Beethovens Amalie Sebald, Lösung eines viel umstrittenen Problems*. Halle 1909. — Unger M., *Auf Spuren von Beethovens unsterblicher Geliebten*. Musikalisches Magazin, Heft 37. Langensalza 1911. — Leitzmann A., *Beethoven's zweiter Brief an die unsterbliche Geliebte eine Fälschung?* Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 12 (1910—1911), 350 ff. — La Mara (M. Lipsius), *Beethoven und die Brunsviks*. Leipzig 1920, 80 ff. — Frimmel Th., *Beethoven-Handbuch 2*. Leipzig 1926, 347 ff. — Hevesy A., *Beethoven, Vie intime*, Paris 1926. — Sonneck O. G. Th., *The Riddle of the Immortal Beloved. A Supplement to Thayer's Life of Beethoven*. New York 1927. — Rolland R., *Les Aimées de Beethoven*. Paris 1949. — Kaznelson S., *Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte*. Zürich 1954. — Major E., *A szathatatlan kedves. Adatok a Beethoven kutatáshoz, Romain Rolland két ismeretlen levelével kapcsolatban* (»Die unsterbliche Geliebte«, Beitrag zur Forschung über Beethoven nach zwei unbekanntten Briefen von Romain Rolland). — Steichen D., *Beethoven's Beloved*. New York 1959. —

von einem anderen Blickwinkel aus ergänzen. In diesem Zusammenhang sei vor allem an die Arbeit des führenden tschechischen Musikwissenschaftlers Jan Racek gedacht, der sich mit diesem Thema ausführlich befaßt.² Meine Untersuchung stützt sich auf die beiden Briefe aus Beethovens' Korrespondenz vom 29. Juni und 16. November 1801, die also in relativ kurzem Abstand geschrieben wurden. Es waren ja gerade diese beiden Schreiben, die den Vertretern der Behauptung, der Brief an die unsterbliche Geliebte sei nicht im Jahr 1812, sondern im Jahr 1801 entstanden, als Vergleichsmaterial dienten. Eine irrierte Ansicht, die in der tschechischen Beethoven-Literatur namentlich von Anton Klodner und Vladimír Karbusický³ vertreten wird.

Beethoven schreibt am 29. Juni 1801 seinem Freund Wegeler, einem der wenigen Menschen, denen der Meister seine privaten Angelegenheiten anvertraut. Nach dem Datum fällt dieser Brief in die Zeit knapp von der folgenden, allerdings nur hypothetischen Abreise Beethovens nach Piešťany im Jahr 1801, wie Klodner und Karbusický behaupten.⁴

In diesem Schreiben heißt es unter anderem: »*Da riet mir ein medizinischer asinus das kalte Bad für meinen Zustand, ein gescheiteres das lauwarne Donaubad: das tat wunder, mein Bauch ward besser, mein Gehör blieb oder ward noch schlechter*«. ⁵ Beethoven hat sich also der erwähnten Heilprozedur im Donauwasser unterzogen, seine Befriedigung darüber

Schmidt-Görg J., *Wasserzeichen in Beethoven-Briefen*, Beethoven-Jahrbuch 1961/4, Bonn, 1966. — Ders., *Wer war »die M.« in einer nichtigen Aufzeichnung Beethovens?* Beethoven Jahrbuch 1961/64, Bonn, 1966, 75.

² Beethovens Brief an die sogenannte unsterbliche Geliebte und seine genaue Datierung behandelt Jan Racek in folgenden Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen: *L. v. Beethoven, Studie o životě a díle* (L. v. Beethoven, Studie über Leben und Werk). Praha 1929. Malá edice Odeonu, Bd. 16. — *Beethoven a naše země* (Beethoven und unsere Länder), Sammelschrift L. v. Beethoven. Praha 1942, 23 ff. — *Beethoven, rúst hrdiny a bojovníka* (Beethoven — Werdegang eines Helden und Kämpfers). Praha 1955, 2. Aufl. 1956, besonders 119 ff. — *Beethoven a české země* (Beethoven und die böhmischen Länder), Brno 1964, Opera universitatis Purkynianae Brunensis — Facultas philosophica 91. — *Wann und wo entstand Beethovens Brief an die sogenannte »Unsterbliche Geliebte«?* *Zum Problem Beethoven in den böhmischen Ländern*. Mitteilungen der Kommission für Musikforschung der Oest. Akademie der Wissenschaften, Nr. 21, Wien 1972, 206 f. — *Wann und wo entstand Beethovens Brief an die »Unsterbliche Geliebte«?* Festschrift für Ernst Hermann Meyer zum sechzigsten Geburtstag, herausgegeben von G. Knepler. Leipzig 1973, 265—272.

³ Klodner A., *Beethovenov »List nesmrtné milenky«* (Beethovens Brief an die »Unsterbliche Geliebte«). *Hudební rozhledy* 15 (1962), 693. — Ders., *List nesmrtné milenky a Slovensko* (Der Brief an die unsterbliche Geliebte und die Slowakei). Ebd. 16 (1961), 889 f. — S. auch Karbusický V., *Beethovenův list »An die unsterbliche Geliebte« a jeho hudební dílo* (Beethovens Brief »An die unsterbliche Geliebte« und sein musikalischen Werk). Praha 1969.

⁴ Franz Gerhard Wegeler (1765—1848), Gatte der Eleonore Breuning, bis zum Jahr 1794 Professor an der Bonner Universität, schliesslich praktischer Arzt in Koblenz. In Bonn verkehrte er mit Beethoven bis zur Übersiedlung des Komponisten nach Wien, wo auch Wegeler vorübergehend (1794—1796) lebte. Im Jahr 1838 gab er zusammen mit Ries *Biographische Notizen über L. v. Beethovens* heraus; seine Erinnerungen sind die wichtigste Quelle für Beethovens Bonner Zeit. Wegeler gehörte zu den vertrautesten Freunden des Meisters.

⁵ Leitzmann A., *Beethovens Brief*, Leipzig 1912, 21.

geäußert und es nicht unterlassen, Wegeler zu benachrichtigen. Leider ist es nicht möglich, den Ort zu bestimmen, an dem Beethoven die Donaubäder nahm, es konnte sich um die verschiedensten Stellen am Donaustrom handeln, in der Nähe Wiens oder weiter von der Hauptstadt entfernt.

Der Brief aus dem Juni 1801 ist aber auch in anderer Hinsicht interessant. Beethoven spricht zwar ziemlich ausführlich über das »lauwarme Donaubaad«, verliert aber kein Sterbenswörtchen über die angeblich geplante Badekur in Piešťany, die den Adressaten doch sicherlich auch als Arzt interessiert hätte. Und dabei soll der Komponist nur wenige Tage später die weite Reise angetreten und den Brief an die unsterbliche Geliebte am 6. und 7. Juli 1801 gerade in der Slowakei (Piešťany-Dolná Krupá-Korompa) verfaßt haben!⁶ Oder sollte Beethoven seinen Freund Wegeler absichtlich über seine Reise ins Heilbad im Unklaren gelassen haben? Das ist kaum anzunehmen. Fügen wir noch hinzu, daß der Komponist in seinem Brief zwar anführt »— Schreibe mir jetzt öfter;« aber merkwürdigerweise dem Freund seine unmittelbar bevorstehende neue Anschrift in Piešťany gar nicht mitteilt.⁷ Man wird wohl zugeben, daß das Fehlen einer jeglichen Notiz über die geplante Abreise nach Piešťany in diesem Brief schon an und für sich ernste Zweifel an Klodners und Karbusickýs Argumentation für einen Aufenthalt Beethovens in Piešťany während der Badesaison 1801 erwecken muß.

Der zweite Brief an Wegeler stammt vom 16. November 1801 und erhärtet unsere Ansicht, daß der Brief an die unsterbliche Geliebte nicht im Jahr 1801 geschrieben wurde. Man lese doch nur jene Stelle aufmerksam: »Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, die mich liebt und die ich liebe. Es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erstemal, daß ich fühle, daß — Heiraten glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heiraten — ich muß mich nun noch wacker herumtummeln.«⁸

Ganz im Gegensatz zu dem in Frage stehenden Brief erwägt hier Beethoven seine Lebenslage sehr objektiv und erkennt sachlich an, daß er dieses Mädchen — abgesehen von dessen hohem Stand — aus Existenzgründen gar nicht heiraten könnte, ohne diese Frage dann weiter zu zergliedern. Der nüchterne Inhalt der Mitteilung steht in klarem Widerspruch

⁶ Dolná Krupá (Alsó Korompa) ist ein slowakisches Dorf 35 km südwestlich von Pöstyén (Piešťany), 10 km nördlich von Tyrnau (Trnava) und 50 km nordöstlich von Pressburg (Bratislava). A. Klodner und V. Karbusický sprechen die unbegründete Vermutung aus, der Brief an die unsterbliche Geliebte sei nicht in Teplice, sondern wahrscheinlich in der Slowakei (Piešťany—Dolná Krupá—Korompa) geschrieben worden. Die beiden Autoren beweisen auch durchaus hypothetisch, Beethoven habe sich im Jahr 1801 in Piešťany einer Badekur unterzogen. Diese Behauptung hat bei uns J. Racek überzeugend widerlegt, unter anderem in der Studie *Znovu o nesmrtné milence* (Abermals über die unsterbliche Geliebte), *Hudební rozhledy* XVI, 1963, Nr. 15, 615 f., weiter in der Studie *Odpověď Antonu Klodnerovi* (Antwort an Anton Klodner), *Hudební rozhledy* XVI, 1963, Nr. 22, 933.

⁷ Leitzmann, 1. c., 23.

⁸ Leitzmann, 1. c., 25.

zum romantisch-poetischen Schwung von Beethovens berühmtem Brief, in dem des Meisters Geist in den Fernen schwebt und seine Liebe als Himmelsgebäude sieht; jubelnde Begeisterung, vollste geistige und körperliche Hingabe — dies alles spricht von einer ganz anderen Einstellung zur Liebe als sie unser Zitat aus dem Brief an Wegeler vom Herbst des Jahres 1801 verrät.

Der Brief vom 16. November 1801 ist aber noch durch einem anderen Umstand interessant: man findet dort abermals kein einziges Wort über den Erfolg von Beethovens Kur in Piešťany, die ja angeblich im Jahr 1801 stattgefunden hat, im selben Jahr also, in dem der Brief an die unsterbliche Geliebte entstanden sein soll.

Nun noch einige psychologische Aspekte, die sich aus dem in Frage stehenden Brief Beethovens ergeben. Unter der Voraussetzung, daß dieser Brief tatsächlich eine konkrete Person betraf, bietet die Stelle »Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsre Liebe? — aber auch so fest, wie die Feste des Himmels«⁹ guten Grund für die Vermutung, daß eine solche Liebe kaum das Ergebnis einer kurzen oder gar vorübergehenden Bekanntschaft sein konnte. Sie mußte sicherlich auf eine längere Dauer zurückblicken, wurde von dem Leben wohl mehrmals auf die Probe gestellt und hatte alle Prüfungen bestanden. Auch diese zwingende Vermutung scheint mit der durchaus hypothetischen Ansicht unvereinbar zu sein, Beethoven habe den Brief an die unsterbliche Geliebte im Jahr 1801 geschrieben.

Wir werden sehen, wie der Meister in dem umstrittenen Brief die Ausichten seiner Liebesbeziehung auf die Waagschale legt. Schon der gesamte Habitus dieses Schreibens spricht eher dafür, daß er vom reifen Beethoven stammt, also nicht im Jahr 1801 geschrieben wurde. In diesem Zusammenhang sind folgende Zeilen aus dem Brief vom 7. Juli beachtenswert: »In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens...«¹⁰ So mochte der vierzigjährige Beethoven sprechen, der reife leiderfahrene Mann, nicht aber der dreißigjährige Stürmer und Dränger, der sich damals ohnehin in einer genialischen Unausgeglichenheit gefiel, die beinahe zu einem Zug seines moralischen Profils geworden wäre. Im Jahr 1801 hätte der junge Beethoven diese Worte kaum gebraucht, die übrigens im Zusammenhang mit dem hochfliegend ernststen Ton des Briefes etwas paradox wirken mußten.

Hier drängt sich allerdings auch die Vermutung auf, das Schreiben, das als »Brief an die unsterbliche Geliebte« in die Literatur eingegangen ist, sei überhaupt an keine bestimmte Frau gerichtet worden. Konnte der Meister nicht in höchster Bewegung der Sinne, zwischen schmerzlichen Liebeserinnerungen und getäuschten Liebeshoffnungen schwankend, diesen Brief an eine erträumte Geliebte »adressiert« haben, konnte dieser Brief nicht eine Art Sublimierung seiner Sehnsucht gewesen sein?

Gegen diese Vermutung spricht allerdings der konkrete Inhalt mancher Briefstellen. Beethoven unterstreicht beispielsweise den Umstand, der

⁹ Leitzmann, 1. c., 88.

¹⁰ Leitzmann, 1. c., 88.

Brief sei mit jenem Bleistift geschriben, den ihm die Geliebte geschenkt habe, er beschreibt den Verlauf seiner beschwerlichen Reise, die Art und Weise, wie er nach dem Bestimmungsort kam; und die Worte, er müsse schließen, damit der Brief rechtzeitig ankomme, seine Freude auf das baldige Wiedersehen, das alles weist eher auf eine bestimmte Adressatin als auf eine literarische Fiktion hin. Die Beziehung Beethovens zu seiner Angebeteten wird, im ganzen gesehen, in einer so selbstverständlichen Weise erwogen, daß die Zweifel an der oben geäußerten Vermutung berechtigt erscheinen.

In diesem Zusammenhang wäre noch ein weiterer, nämlich der medizinische Aspekt ins Treffen zu führen, der ebenfalls nicht auf einen Kur-aufenthalt Beethovens im Jahr 1801 schließen läßt.

Vorausgeschickt sei, daß sich Beethoven kaum entschlossen hätte, sein Gehörleiden gerade in Piešťany zu kurieren, einem Bad, dessen Heilmöglichkeiten dem Indikationsregister von Erkrankungen des Gehörs oder der Verdauungsorgane gar nicht entsprechen. In Piešťany pflegte man nämlich seit jeher vor allem Krankheiten des Bewegungsapparats, also rheumatische Beschwerden, pathologische Zustände der Bindegewebe, Gelenke und Muskel usw. zu heilen.

Die Badekur hätte also in Beethovens Fall keinen spezifischen Effekt gezeitigt und konnte höchstens der Erholung oder Zerstreung dienen. Für einen solchen Aufenthalt Beethovens fehlen aber überzeugende Quellen.

Wie sah der Gesundheitszustand des Komponisten um das Jahr 1801 eigentlich aus? Beethoven litt damals an Gehörschwierigkeiten. Seine Hypacusis (Schwerhörigkeit) stand noch im Anfangsstadium, in dem es sicher auch zu zeitweiligen Remissionen der Krankheitssymptome gekommen ist. Bekanntlich fand sich Beethoven damals mit seinem noch leidlich guten Gehör im täglichen Leben halbwegs zurecht. Jedenfalls fühlte er keine Gefahr einer dauernden Verschlechterung seines Zustands. Die bereits auftauchenden Verdauungsstörungen konnten auf einen früher überstandenen Abdominaltyphus zurückgehen. Über andere ernste Gesundheitsbeschwerden bieten die Quellen keine Berichte. Ganz anders war die Lage im Jahr 1812...

Beethoven mußte damals bereits eine Periode der Gehörverschlimmerung erleben, die an Taubheit grenzte. Außerdem nahmen die Verdauungsbeschwerden bedenklich zu (Colitis catarrhalis, Pankreatitis et Hepatitis chronica). Begreiflicherweise hatten diese Krankheiten die Entstehung einer Leberschrumpfung mit allen ihren Komplikationen zur Folge, die am 26. März 1827 Beethovens Leben ein Ende bereiteten.¹¹

Zum Charakter von Beethovens Ohrenkrankheit wäre zu erwähnen, daß es sich um eine Schwerhörigkeit perzeptorischen Typs handelte, bei deren Ätiologie irgendwelche Komplikationen ernster Krankheitszustände eine Rolle spielen konnten, die der Komponist überwunden hatte. Komplizie-

¹¹ Schweisheimer W., *Beethovens Krankheiten*. Zu Beethovens 150. Geburtstag am 17. XII. 1920. Sonderabdruck aus der Münchener medizinischen Wochenschrift 1920, Nr. 51, 1473—75. Ders., *Beethovens Leiden, ihr Einfluss auf sein Leben und Schaffen*. München 1921.

rende Faktoren mochten auch von einer früheren Blatternerkrankung hergerührt haben, mit den Folgen einer toxischen Neuritis und Verletzung des Gehöranalysators; darüber hinaus lassen sich nicht einmal Komplikationen einer überstandenen akuten Hepatitis (infektiösen Leberentzündung) und anderer, damals noch unbekannter Viruserkrankungen ausschließen. Die häufigen Kopfschmerzen lassen auf die Möglichkeit irgendeiner überstandenen Komplikation schließen, die die Hirnhaut betraf (in lokaler oder diffuser Form).

Im Rahmen des perzeptorischen Typs von Beethovens Schwerhörigkeit kommt auch ein otosklerotischer Prozeß in Betracht, mit anderen Worten: es konnte sich um jenen Typ der Otosklerose handeln, bei dem es zuerst zu degenerativen Strukturänderungen des Cortischen Organs im inneren Ohr kommt; dieser Typ kann sich später mit dem sogenannten Steigbügeltyp verbinden und es entsteht die perzeptorisch-konduktive Form der Schwerhörigkeit. Darauf sollte die Tatsache hindeuten, daß Beethoven angab, hohe Töne zum Unterschied zu niedrigeren Frequenzen nicht zu hören. Die perzeptorische Störung mit Lädierung des Cortischen Organs äußert sich nämlich gerade im Hörverlust höherer Frequenzen. Auch das als quälend empfundene Ohrensausen ist für diesen Gehörfehler typisch. Otosklerose tritt häufig als Folge einer erblichen Belastung auf. Immerhin ist es problematisch, vielleicht sogar unmöglich, jene Krankheitskomponente mit Sicherheit ausfindig zu machen, die zu Beethovens Taubheit führte; es fehlen nämlich die entsprechenden Belege, vor allem ärztliche Gutachten aus seiner Lebenszeit.

Der Aufenthalt in Bad Teplice in den Jahren 1811 und 1812 war wohl einer der letzten Versuche Beethovens, das unheimliche Fortschreiten der Zerstörung seines Gehörs aufzuhalten oder wenigstens zu verlangsamen. Der Meister hatte Hufelands Handbuch kennengelernt und dort erfahren, man heile in Bad Teplice Störungen des Stoffwechsels, Gicht, Rheumatismus, Nervenkrankheiten, ja sogar Erkrankungen der Sinnesorgane, vor allem des Gehörsinns u. a.¹² Auch Beethovens persönlicher Arzt Johann Malfatti¹³ hatte ihm den Aufenthalt empfohlen.

Aber nicht einmal die Kuren im westböhmisches Bad konnten den Lauf der verhängnisvollen Krankheit hemmen. Immerhin hat sich der zweite Teplitzer Aufenthalt des Meisters in die Musikhistorie eingeschrie-

¹² Christian Wilhelm Hufeland (1762—1836) wirkte zehn Jahre lang als praktischer Arzt in Weimar und verkehrte dort mit Goethe, Herder, Schiller und Wieland. Im Jahr 1793 wurde er Professor zu Jena, wo er mit grossem Erfolg Makrobiotik vortrug, im Jahr 1809 Professor für Pathologie und Therapeutik zu Berlin. Aus Hufelands Handbuch schöpfte Beethoven Informationen über die Eignung der Teplitzer Badekur für sein Gehörleiden.

¹³ Johann Malfatti (1775—1859), ein Wiener Arzt italienischer Herkunft, behandelte Beethoven in den Jahren 1809—1815. Malfatti empfahl dem Komponisten im Jahr 1812 einen Kuraufenthalt im westböhmisches Bad Teplice. Dies geht aus einem Schreiben hervor, das Beethoven im Jahr 1812 aus Wien an Josef Freiherrn von Schweiger, den Kämmerer Erzherzog Rudolfs, richtete. Dort heisst es: »Malfatti will durchaus, dass ich nach Teplitz soll, das ist mir nun gar nicht lieb.« (Kastner 248, Brief Nr. 345).

ben — dort entstand nämlich der Brief an die unsterbliche Geliebte vom 6. und 7. Juli 1812.

Zum Schluß will ich meine Folgerungen kurz zusammenfassen. Vor allem bestätigt der Inhalt des im Juni 1801 an Wegeler gerichteten Schreibens Beethovens Entschluß, in naher Zukunft Bad Piešťany zu besuchen, in keiner Weise. Auch im zweiten Schreiben an Wegeler aus dem November desselben Jahres vermißt man jede Erwähnung oder gar Würdigung eines Kuraufenthaltes in diesem Bad. Zudem war ja Beethovens Ohrenleiden im Jahr 1801 noch nicht so weit fortgeschritten, daß es dringend eine Baderkur erfordert hätte. Überdies umfaßt die Indikation der in Piešťany heilbaren Krankheiten weder Gehörleiden noch Verdauungsbeschwerden. Und schließlich widersprechen einander Beethovens eigene Worte über Liebe und Ehe im Schreiben vom Juni des Jahres 1801 an Wegeler und in seinem Brief an die unsterbliche Geliebte.

Diese kurzen Bemerkungen lassen wohl erkennen, daß die Ausführungen Klodners und Karbusickýs reichlich problematisch sind — diese Forscher bemühen sich nämlich mit Hilfe eines stillkritischen Vergleichs der dreißigjährigen Beethoven mit seinem in Frage stehenden Brief die identische Herkunft aus dem Jahr 1801 nachzuweisen. Nach dem Inhalt der angeführten beiden Schreiben aus dem Jahr 1801 läßt sich aber ganz im Gegenteil glaubwürdig klarstellen, daß der Brief an die unsterbliche Geliebte in dieser Zeit gar nicht entstehen konnte. Infolgedessen erhärtet sich die Überzeugung, Beethoven habe diesen Brief im Juli des Jahres 1812 im westböhmisches Bad Teplice geschrieben.

POVZETEK

Avtor podrobno analizira v svoji študiji omenjeno Beethovnovno pismo z medicinskega in psihološkega vidika. Neodvisno od dosedanjih raziskav, ki so se nanašale na to vprašanje, prihaja k sklepu, da je cit. pismo nastalo v dneh 6. in 7. julija 1812 v zahodnočeških zdraviliščih. S tem potrjuje rezultate, do katerih sta se v svojem raziskovanju prikopala Jan Racek (Brno) in Josef Schmidt-Görg (Bonn), zavrača pa naziranja, ki sta jih imela v tej zvezi Anton Klodner in Vladimir Karbusický. Njegovi izsledki dopolnjujejo glasbeno zgodovinske, ki jim Čermak dodaja nova spoznanja o omenjenem, doslej tako zapletenem in spornem vprašanju. Do svojih sklepov je prišel avtor pričujočega sestavka z raziskovanjem psihične in somatične patografije Beethovnovne osebnosti ter preučevanjem vsebinskega karakterja Beethovnovne korespondence iz razdobja 1801–1812, ki jo v tej zvezi kritično konfrontira. Poleg drugega razpravlja tudi o vzrokih, ki so pri Beethovnu privedli do gluhosti, pa še o drugih patoloških faktorjih, ki so znani za skladateljevo zdravstveno napeto življenje. S pomočjo kriterijev sodobne medicinske vede strokovno kritično vrednoti medicinske diagnoze, ki so bile za Beethovna postavljene oz. dane v času njegovega življenja in še po smrti. Znanstveno poskuša precizirati še posamezne patološke sindrome mojstrovih bolezni. S tega aspekta tudi pokaže na vsebinsko polno Beethovnovno pismo, ki je predmet tega sestavka, in ugotavlja natančen datum tega znamenitega beethovenskega dokumenta.

UDK 784,3(497.12) Ipavec B.

NEKAJ ZNAČILNOSTI SAMOSPEVOV BENJAMINA IPAVCA

Manica Š p e n d a l (Maribor)

Glavno ustvarjalno področje Benjamina Ipavca je bila vokalna glasba, ki se ji je posvečal ves čas svojega skladateljskega delovanja. To je razumljivo glede na slovensko pevsko ljudsko tradicijo in na dobo, ki je terjala zlasti vokalna dela. V tem okviru je skladatelj razvil svoje ustvarjalne dispozicije in kompozicijsko znanje predvsem v samospevih. V njih je vidno njegovo hotenje po prenosu dosežkov evropskega romantičnega samospeva v slovensko glasbo, pri čemer se je v največji meri naslanjal na tekste slovenskih avtorjev. Očitna je tudi tendenca skladatelja, da prebije ozek okvir tedanje dobe, v katerem je bila glasba predvsem sredstvo za prebujanje nacionalne zavesti in domoljubnih čustev. V tem pogledu ima Ipavec velike zasluge za dvig slovenske glasbene kulture v tej razvojni fazi.

Skladbe, ki jih obravnava ta prispevek, so nastale v zadnjih letih Ipavčevega ustvarjanja, torej v času, ko si je skladatelj že izdelal svoj način izražanja in prešel v zadnjo fazo romantičnega stila.¹

Samospev *Pozabil sem mnogokaj dekle*, na tekst Josipa Murna Aleksandrova, je prikupen, s pristno lirično romantičnim razpoloženjem. Osnovna tonaliteta je es-dur. Formalno je zgrajen iz štirih taktov klavirskega uvoda, ki je zasnovan na ležečem basu in lepo uvaja omenjeno razpoloženje. Uvodu sledijo trije deli po deset taktov in ob sklepu štirje takti klavirske poigre. Drugi del je v melodičnem in harmonskem pogledu ponovitev prvega; majhna melodična in harmonska sprememba je le ob sklepu drugega dela. Ritem je zaradi stopnjevanja izpeljan nekoliko drugače: v prvem delu je osminsko gibanje, medtem ko v drugem delu nastopajo triole.

Že v prvem delu je očitno, da je skladatelj skušal kar najbolj slediti vsebini teksta, ne da bi pri tem zanemarljivo muzikalno formalni potek skladbe. Harmonsko je v tem delu uporabil naslednje postope: v 8. taktu je trozvok v c-molu, ki je obenem subdominanta g-mola, v katerega modulira. V 11. taktu začenja melodično in harmonsko stopnjevanje, ki vodi

¹ Prim. Cvetko D., ME, 1974, II, 221; *Ob odkritju spomenikov skladateljem Ipavcem*, 1972, 17.

v 13. taktu do akordičnih tvorbn na dominantni c-mola, v katerega preide na višku melodičnega stopnjevanja, ki je podkrepljeno tudi z dinamično oznako forte; sledi prehod v dominantno b-dura s prehitkom v b-duru (v 14. taktu). Trozvok na toniki b-dura je obenem dominantna osnovne tonalitete, es-dura. Prehod poudari skladatelj še z dominantnim septakordom. Na zadnji četrtniki 14. takta začenja drugi del skladbe, ki je — kot že omenjeno — v melodičnem in harmonskem pogledu enak prvemu delu, z izjemo zadnjih treh taktov. Drugi del sklence skladatelj s kadenco v b-duru v 23. taktu. Na zadnji četrtniki 24. takta začenja tretji del samospeva in sicer v ges-durovi tonaliteti, v katero preide z mediantno zvezo (24.—25. takt). V 26. taktu je tiskovna napaka, kajti v melodiji bi moral biti ces in ne c. V istem taktu nastopi kromatični korak v ces-dur in nato v ces-mol, kateremu sledi v 27. taktu kadenca na ležeči kvinti v ges-duru. V 29. taktu je kratek izmik v b in es-mol. V presledku od 30. do 33. takta skladatelj domiselno ponovno prehaja v osnovno tonaliteto — v es dur, in sklence tretji del v 34. taktu s kadenco na toniki es-dura. Zadnji štirje takti poigre so po tematiki in harmonski obdelavi sorodni klavirskemu uvodu in tako pripomorejo k celovitosti skladbe. Zadnji del je prav tako melodično soroden s prvima dvema, le harmonsko je nekoliko bogatejši: v njem nastopa več modulacij oz. izmikov. Samospev ima formalno torej le en desetakti del, ki se z opisanimi spremembami ponavlja, seveda na različno besedilo, vendar pa je začetek pri vseh treh kiticah isti: »pozabil sem mnogokaj dekle«, kar skladatelju narekuje kitično formo.

Samospev Pozabil sem mnogokaj dekle odlikuje izdatna melodična invencija in pestra harmonska zasnova, ki ustrezno podčrtava osnovno razpoloženje in temelji na alteriranih akordih ter kromatičnih modulacijah in izmikih. Skladba odraža muzikalno razgledanost avtorja, ki mu očitno ni bila tuja uporaba romantične kromatike. Interpretacija samospeva je za pevca zahtevna, vendar mu je v veliko oporo klavirska spremljava, ki je tako izdelana, da jo je mogoče izvajati tudi samostojno. Le mestoma moremo ugotoviti nedosledno vodenje glasov: npr. v 8., 13., 14. in 18. taktu izostane en glas, medtem ko se zdi, da je v 23. taktu en glas odveč. Omenjene pripombe pa niso tako bistvene, da bi zmanjševale vrednost te skladbe.

Samospev Mak žari, ki je na tekst Cvetka Golarja, je prav tako pristno romantičen. V njem prevladuje za romantiko značilna melodična in harmonska gradnja in tudi izrazna sredstva so v tem načinu: stranske dominante in s temi povezani kromatični vodilni in menjalni toni v melodiji. Napisan je v h-duru in začne z dvema taktoma klavirske predigre, ki je zgrajena na ostinatnem basu; pevski del začne v tretjem taktu in razvija glasbeno misel v smislu besedila s primernim dinamičnim stopnjevanjem od p do ff do 20. takta, kjer je sklep prvega dela. V 22. taktu nastopi repriza v p, ki do 28. takta — ustrezno z besedilom — prinaša posamezne motive prvega dela ob primernem dinamičnem stopnjevanju (od p do ff). V 28. taktu skladatelj sklence pevski del samospeva in sicer z nepopolno kadenco na toniki osnovne tonalitete, v terčni legi, tako da sklep bolj izzveni kot zaključni, kar pa se lepo prilega vprašanju ob sklepu

pevskega dela: »kje, kje si dekline moje, ti!«. Tudi dva takta klavirske poigre, ki sta motivično sorodna z uvodnima taktoma, to potrjujeta.

V harmonskem oziru je samospev bogat in pisan: skladatelj uporablja različne alteracije, zlasti v smislu menjalnih tonov. S harmonskega vidika bi skladbo lahko razdelili tudi takole: prvi del je sestavljen iz osmih taktov v osnovni tonaliteti — h-duru, ki so zgrajeni na ostinatem basu Z devetim taktom začenja drugi del v fis-durovi tonaliteti (dominanti osnovnega tonovskega načina), ki jo v prejšnjem taktu pripravi s tonom eis. Drugi del je harmonsko sestavljen iz trikrat po štiri takte; prvi štirje so v fis-duru, drugi štirje v istoimenskem molu — fis-molu, v 16. taktu je znižana druga stopnja, kar spominja na neapolitanski sekstakord; v tretji skupini štirih taktov prehaja skladatelj v cis-durovo tonaliteto, s katero drugi del tudi sklone. Sicer uporablja v tem delu alterirane akorde in alterirane harmonsko tuje tone, vendar v prvih štirih taktih bistveno ne odstopa od fis-durove tonalitete, kar potrjuje tonalni odnos: prvi del tonika, drugi del (9—12 takt) dominanta, v 13. in 14. taktu se skladatelj dotakne gis-mola (dvojne dominante fis-dura), v 16. taktu a-dura, v 17. taktu preide v cis-mol, ki tvori pripravo za prehod v istoimenski cis-dur, s katerim, kot že omenjeno, drugi del konča. Sledi prehod preko g-dura v h-mol, s katerim začne tretji, sklepni del samospeva, ki je sestavljen iz dvakrat po štirih taktov z dodatkom dveh taktov v h-duru. Harmonska shema je potemtakem: h-dur (tonika), fis-dur (dominanta), gis-mol (tonična paralela), cis-dur (dvojna dominanta), h-mol, g-dur, h-dur z bogato uporabo septakordov in nonakordov.

Značilno za ta samospev je to, da v njem ni težišča na melodični liniji, ampak na romantičnem harmonskem stavku, ki je izdelan zlasti v klavirski spremljavi. Pevski del samospeva je sestavljen iz kratkih motivov, ki jih klavirska spremljava dopolnjuje. Evidentno je skladatelj tudi tu kompozicijsko sledil vsebini teksta oz. njegovemu lirično-romantičnemu razpoloženju, kar mu je tudi uspelo. V tem samospevu je posebno dovršena klavirska spremljava, kar je v korist celotni formalni shemi samospeva, ki je jasna in logična: ABA; enako kot drugi skladateljevi samospevi odkriva tudi ta izrazito disponiranost avtorja za celovitost glasbene forme.

Med pesniki, ki so bili B. Ipavcu čustveno blizu, je bil tudi Anton Aškerc,² na čigar tekst je napisal samospev Ciganka Marija. Ta začne s štirimi takti klavirskega uvoda v h-molu, za katerega so značilni dvojni zadržki in motiv predtakta, ki prehaja iz gornjega v spodnji glas. V drugem in tretjem taktu sledi kratek izmik v g-dur, t.j. v subdominantno paralelo osnovne tonalitete z zadržkom na znižani VI. stopnji (Tp) g-dura. Po kratkem izmiku nastopi v 4. taktu spet osnovna tonaliteta; v 3. taktu predigre zasledimo v kombinaciji tonov obrise ciganske lestvice h cis d eis fis g ais h, pri čemer skuša skladatelj že v samem uvodu podčrtati osnovno vsebinsko misel in ustvariti določeno razpoloženje. S kadenco na dominantni h-mola, v 4. taktu, ki pa je v melodičnem h-molu (gis-eis),

² Kot avtor teksta je omenjen Dimitrij Ahasverov, ki je bil psevdonim Antona Aškerc. Prim. *Anton Aškerc, Zbrano delo*, 1951, II, op. str. 506; Boršnik M., *Aškercova bibliografija*, ČZN, 1935, XXX, 54.

sklene instrumentalni uvod in s predtaktom uvaja pevski del: prvi, A del, obsega osem taktov in tri takte klavirske poigre ter poteka v osnovni tonaliteti. Oblikovno je ta del osemtaktna perioda z jasnim vzponom in padcem. V drugi polovici 7. takta oz. v 8. taktu je kratek izmik v a-dur. Tudi v tem, prvem delu, nastopa ton eis (v 10. taktu) in s tem reminiscenca na zgoraj omenjeno lestvico. Klavirska spremljava je samostojna, s komplementarnim ritmom, in dobro dopolnjuje melodijo oz. vsebino. Enak ritem je tudi v tritaktni poigri. Drugi, B del (z oznako *meno mosso*), je sestavljen iz 4 + 8 taktov ter dvema taktoma klavirske poigre. Prvi štirje takti začnejo v d-duru (D osnovne tonalitete), nakar sledi prehod prek a-dura v h-dur (gibanje glasov poteka v načinu korala). V 19. taktu je osemtaktni recitativni del, ki se melodično in harmonsko logično razvija, spremljava pa je v tem odstavku tipično recitativna v smislu opernega recitativa *accompagnata*, kar predstavlja kontrast prvemu in tudi drugim delom skladbe in nekoliko rahlja vtis celovitosti. Začenja v h-duru, v 19. taktu; 21. takt je v d-duru, sledi prehod v 22. in 23. taktu prek plagalne kadence v cis-dur. V 26. taktu kadencira v gis-duru (na dominantni cis-dura). V dveh taktih klavirske poigre preide — preko dominante — v a-durovo tonaliteto, v kateri prične tretji, C del.

C del, z oznako *allegro*, uvaja devetosminski takt (prejšnja dva sta v štiričetrtinskem) z dosledno uporabo osmink v spremljavi. Obsega šestnajst oz. sedemnajst taktov. Modulacije so v tem delu bogate: z dominantnim septakordom (v 33. taktu) nastopi prehod v h-mol, v 35. taktu sledi kratek izmik v fis-mol in nato kadenca (v 36. in 37. taktu) v cis-mol; 40. in 41. takt sta v cis-durovi tonaliteti, ki preide v 42. taktu v d-dur, nato pa v 43. taktu v fis-mol in iz tega v 45. in 46. taktu v istoimenski fis-dur, kar je dominantna osnovne tonalitete h-mola.

S 47. taktom, z oznako *tempo I*, začne zadnji del samospeva, ki je v bistvu variirana ponovitev prvega A dela, torej A I. V njem so enake značilnosti v harmonskem in formalnem oziru. Po sklepu A I dela, v 55. taktu, so še štirje takti klavirske poigre z oznako *meno mosso*, v katerih pa je kot reminiscenca v dveh oz. treh taktih tudi pevski glas. Formalna shema samospeva je A B C AI.

Samospev Ciganka Marija štejem med najboljše stvaritve, ki jih je skladatelj napisal v tej kompozicijski vrsti. Je na ravni evropskih romantičnih samospevov, odlikuje ga izvirna melodika, jasna oblika in enako jasna harmonska struktura. V drugem, recitativnem delu, prehaja v različne tonovske načine, vendar povsem logično in v smislu stopnjevanja, kot ga zahteva vsebina teksta, kar prispeva jasnosti forme. Globoko doživeta vsebina celotne Aškerčeve pesmi, ki jo skladatelj tolmači naravno in neprisiljeno, je dokaz njegove nadarjenosti za to tipično romantično glasbeno formo.

Pri samospevu Ven v mrak in vihar, je zanimiva že izbira teksta Mihaila Lermontova v prevodu Otona Župančiča. Besedilo je zahtevno, s kontrastno vsebino, ki skladatelja kar vodi v prekomponirano obdelavo. Vendar pa se skladatelj tudi tu ni odmaknil od čiste forme.

Štirje takti klavirskega uvoda so sestavljeni iz dvakrat po dveh enakih taktov. Harmonsko so zgrajeni na toniki z zmanjšanim septakordom na VII. stopnji. Nadaljnja dva takta prinašata kadenco v h-molu: tonični sekstakord, subdominanta, dominantni nonakord, tonika. Že v uvodu je nakazan dinamičen kontrast, s katerim uvaja skladatelj razpoloženje, ki je značilno za ves samospev. V 5. taktu pričinja pevski del, ki je v prvih dveh taktih oblikovan na harmonskih postopih, omenjenih v uvodnih taktih klavirskega uvoda. Pripomniti je treba, da skladatelj v tem samospevu ne podvaja pevskega glasu s klavirsko spremljavo, kar je skladbi v prid; ta obsega na ta način dva samostojna elementa, ki sta med seboj sicer notranje povezana, formalno pa vsak za sebe popolna.

Skladba se z izjemo nekaj izmikov odvija v h-molu. Pogostna je uporaba ostinatnega basa, npr. od 5. do 9. takta, v katerem je zmanjšani septakord v e-molu, torej subdominanta, ki se v 10. taktu razveže v tonični trozvoček e-mola; 11. in 12. takt prinašata v sekvenčnem redu zmanjšani septakord v a-molu, ki mu sledi d-durova tonaliteteta. V 13. taktu pričinja kadenciranje v h-molovo tonalteto, v drugi polovici 15. takta je dvojna dominanta; v 20. taktu je ponovno h-mol, nato pa v 21. taktu dominanta e-mola, ki se v istem taktu razveže v tonični sekstakord e-mola (ta predstavlja pravzaprav subdominanto h-mola). V 24. taktu pevska linija preneha in sicer v h-molu, sledijo štirje takti klavirske poigre s kadenciranjem v h-molovi tonaliteti (ta del je označen z dvojno črto).

Drugi del skladbe začenja ponovno v h-molu in je melodična ter harmonska repriza prvega dela, le vsebina teksta je različna. Gre torej v bistvu za kitično formo. V 47. taktu je sklep in obenem začetek zaključka štirih taktov, ki so identični z uvodom.

Iz analize je razvidno, da je harmonska zasnova samospeva razmeroma preprosta in kaže, da je skladatelj znal tudi s skromnimi sredstvi doseči velik muzikalni učinek. Spričo bogate invencije nič ne moti, da je skladba zgrajena takorekoč na enem samem oz. dveh akordih. Posebna odlika samospeva je dosledno vodenje vseh glasov, tako da lahko tudi po tej strani ovrednotimo skladbo kot zgledno. Domiselni je tudi razplet melodične harmonije ter dosleden slog, kar uvršča tudi ta samospev v vrh skladateljevega opusa. V njem uporablja, v skladu z vsebino teksta, tipične poznoromantične harmonske postope (npr. zmanjšani septakord), vendar na enostaven način, tako da veje iz celotne skladbe pristno romantično vzdušje.

Samospevi, o katerih je govora v tem sestavku, sodijo med najboljša Ipavčeva dela te vrste in pomenijo višek njegovega umetniškega izraza. Odlikuje jih melodična invencija in pisana harmonska zasnova, ki temelji na alteriranih akordih, bogatih modulacijah in izmikih. Skladatelj je globoko doživljal vsebino teksta ter izhajal iz njenega osnovnega razpoloženja, ki ga je glasbeno upodobil naravno, neprisiljeno. Tako se je približal prekomponirani obdelavi. Formalna shema je večinoma jasna in logična. Pri tem se vsiljuje komparacija s Serenado za godala, ki je pomenila v tistem času tehten prispevek k slovenski glasbeni tvornosti in še do danes ni izgubila na svoji kvaliteti. V njej gre za lep primer so-

glasja med romantično vsebino in klasicistično formo. Omenjeno težnjo po ravnotežju med vsebino in obliko zasledimo, z majhnimi izjemami, pri vseh skladateljevih stvaritvah. V samospevih Mak žari in Pozabil sem mnogokaj dekle je še omembe vredna klavirska spremljava, ki je tako izdelana, da bi se lahko izvajala tudi samostojno, medtem ko pevski del brez spremljave ne bi bil popoln — v nasprotju npr. s samospevom Ciganka Marija, torej v načinu, ki je bil značilen za poznoromantični samospev.

SUMMARY

The main area of Benjamin Ipavec's creative activity was vocal music. It was especially the *lieder* in which he developed his creative dispositions and compositional knowledge. Using mostly texts of Slovene authors, he pursued his determination to implant the result of the European romantic *lieder* into Slovene music. Quite obvious is also his tendency to break through the traditionally narrow framework of his time in which music was above all a handy means for the awakening of national conscience and patriotic feelings. In this sense Slovene music owes a great deal to B. Ipavec for its qualitative growth during that period. The article deals with the composer's later *lieder*, written at a point when he had already formed his artistic *credo* and entered the last phase of romantic style. They rank among his best works and represent the peak of his artistic achievement characterized by marked melodic inventiveness and varied harmonic structure based on altered chords, rich progressions and modulations. The composer always proceeded directly from the content and the general mood of the text interpreting it in a natural, unrestrained manner, which testifies his talent for this typically romantic musical form. Approaching the *durchkomponiert* treatment, Ipavec's form is clear and logical and reveals the composer's feeling for congruency between form and content.

UDK 784.3(436) Mahler

BEMERKUNGEN ZU GUSTAV MAHLERS LIEDERN

Kurt v. Fischer (Erlenbach—Zürich)

Es gehört mit zu den für Gustav Mahlers Werk konstitutiven Widersprüchen, daß das seinem Wesen nach kleinformatige lyrische Lied sowohl Ausgangs- als auch Zielpunkt der großen symphonischen Schöpfungen des Komponisten darstellt. Dies läßt sich einerseits chronologisch nachweisen, indem sowohl den ersten vier als auch den folgenden Symphonien je bestimmte Liedgruppen zuzuordnen sind. Im »Lied von der Erde« vollzieht sich sodann eine Synthese eigenster Art von Lied und Symphonie. Andererseits aber durchdringen sich die beiden Gattungen auch motivisch und thematisch: Die ersten vier Symphonien enthalten bekanntlich Material aus den »Liedern eines fahrenden Gesellen« (1. Symphonie) und aus den Wunderhornliedern (2., 3. und 4. Symphonie). Weniger offensichtlich, aber ebenso bedeutsam ist der Zusammenhang zwischen den »Kindertotenliedern« und einzelnen andern Rückert-Liedern in den Symphonien 5 bis 9. Das Verständnis von Mahlers Welt erschließt sich deshalb zu einem wesentlichen Teil aus den Liedern.

Daß sich Mahler spätestens von den frühen Achtzigerjahren bis zur Jahrhundertwende vor allem mit Texten aus »Des Knaben Wunderhorn« auseinandergesetzt hat, ist von ganz entscheidender Bedeutung. Diese Volkslieder, meist jedoch dem Volkslied nachgebildeten und daher durchaus artifiziellen Gedichte aus der 1806—1808 zum erstenmal von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen Sammlung wurden von Mahler nicht als Kunstprodukte im Sinne von Opera perfecta verstanden.¹ Für ihn waren dies vielmehr Produkte aus »Natur und Leben«² oder, wie er ein andermal sagt »Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfte.«³ So erklärt es sich auch, daß Mahler zuweilen verschiedene Texte aus

¹ F. E. Pamer geht von der nur sehr beschränkt richtigen und insbesondere im Hinblick auf Mahlers Vertonungen irreführenden Voraussetzung aus, dass es sich bei den Wunderhornliedern um Volkslieder handle. Vgl. Pamer F. E., »Gustav Mahlers Lieder«, in Studien zur Musikwissenschaft 16 (1929) pg. 116 ff. und 17 (1930), pg. 105 ff.

² Gustav Mahler, *Briefe 1879—1911*, Berlin, Wien, Leipzig 1924, p. 254.

³ Mahler-Werfel A., *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Propyläen Verlag 1971, pg. 20 (Einleitung von D. Mitchell).

der Wunderhornsammlung mischte, Neues dazu erfand und in den Nummern 2 bis 4 der »Lieder eines fahrenden Gesellen« auch eigene Gedichte im Stile der Wunderhornlieder schuf. Durch diese Umdichtungen und, in noch weit höherem Maße, durch ihre Vertonungen sind diese Lieder zum eigensten Bestandteil von Mahlers Personalsphäre geworden; in ihnen spiegelt sich Mahlers ganze Persönlichkeit.

Ein in dieser Hinsicht überaus aufschlußreiches Beispiel ist das erste der Gesellenlieder: »Wenn mein Schatz Hochzeit macht«. Aus den acht Zeilen der Wunderhorn-Vorlage wird bei Mahler ein mehr als doppelt so langes Gebilde, das, für den Komponisten außerordentlich bezeichnend, die gebundene Form stellenweise prosaartig erweitert. So heißen die ersten vier Zeilen bei Arnim-Brentano:

»Wann mein Schatz Hochzeit macht,
hab' ich einen traurigen Tag,
geh' ich in mein Kämmerlein,
wein' um meinen Schatz.«

Und bei Mahler:

»Wenn mein Schatz Hochzeit macht, fröhliche Hochzeit macht,
hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein, dunkles Kämmerlein!
Weine! Wein! um meinen Schatz, um meinen lieben Schatz!«

Wesentlich an Mahlers Textbearbeitung dieser ersten Strophe sind die Intensivierung des Ausdrucks (man vergleiche die vielen Ausrufzeichen) und der Ausbruch aus lyrischer Geschlossenheit in Richtung einer nach innen wie nach außen offenen Form. Durch Zufügung von Adjektiven werden Kontraste verstärkt: »*fröhliche* Hochzeit«, »*dunkles* Kämmerlein«. Durch die Umwandlung von »Hab' ich *einen* traurigen Tag« zu »Hab' ich *meinen* traurigen Tag«, aber auch durch Wiederholung des Verbuns »weinen« kommt der für Mahler so wesentliche Welt-Ich-Konflikt zum Ausdruck. Noch deutlicher wird dies in Mahlers mehrzeiligem Einschub in die zweite Wunderhornstrophe, wo sich die schöne Welt als trügerischer Traum erweist. Zugleich mit dieser Einschlebung wird die zweistrophige Vorlage zum dreiteiligen Lied umgeformt: Auf die erste vierzeilige Strophe »Wann mein Schatz Hochzeit macht« folgt in der Wunderhornsammlung die folgende zweite, ebenfalls vierzeilige Strophe:

»Blümlein blau, verdorre nicht,
du stehst auf grüner Heide.
Des abends, wenn ich schlafen geh',
so denk ich an mein Lieben.«

Im Anschluß an die erste Zeile dieser Strophe, die wiederum durch Textwiederholungen ins Emphatische gesteigert ist (»Blümlein blau! Blümlein blau! Verdorre nicht! Verdorre nicht!«) bringt Mahler zunächst eine weitere Vertiefung und Variierung des in der ersten Zeile geäußerten Ge-

dankens, indem er, in Analogie zur ersten Zeile hinzufügt: »Vöglein süß! Vöglein süß!«. Mit der dritten Zeile übernimmt er, dem Einschub entsprechend leicht abgeändert, die zweite Zeile der Vorlage: »Du singst auf grüner Heide«. Anschließend dichtet Mahler wiederum eine Zeile dazu: »Ach! wie ist die Welt so schön! Ziküth!«. Diese vier Zeilen Mahlers sind als kontrastierender, eine heile Welt der Natur vortäuschender Mittelteil in der Tonart Es-dur den beiden in d-moll stehenden Eckteilen gegenübergestellt. Das eigenartige Wort »Ziküth« scheint Mahlers eigene Erfindung zu sein, ein Wort, das offenbar als »Natlaut« zu verstehen ist, ein Begriff, der sich oft auch in den Symphonien findet. Auf den Mittelteil folgt eine dritte Strophe, deren zwei letzte Zeilen wiederum den Text aus der zweiten Wunderhornstrophe übernehmen: »Des abends, wenn ich schlafen geh' / denk ich an mein Leide«, wobei das versöhnliche »Lieben« der Vorlage — das ganze Gedicht steht in der Wunderhornsammlung unter den »Tanzreimen«! — von Mahler in »Leide« verwandelt wird. Diesen zwei letzten Zeilen sind nun aber vom Komponisten drei neu gedichtete Zeilen vorangestellt, welche recht eigentlich den Kerngedanken des ganzen Liedes enthalten:

»Singet nicht! blühet nicht!
 Lenz ist ja vorbei!
 Alles Singen ist nun aus!«

Musikalisch nimmt die dritte Strophe wieder das Material der ersten auf, ohne allerdings genau zu wiederholen. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Gegensätze heile und beschädigte Welt, Schönheit und Leid, Singen und Nicht-mehr-Singer gegenüber der Vorlage wesentlich betont und zum Teil sogar neu eingeführt sind und damit den Gehalt des Wunderhornliedes ganz entscheidend verändern.

Von diesem Lied aus ist nun nach den geschichtlichen Rückbezügen zu fragen. Hier bietet sich ein anderer Wiener-Komponist an: Franz Schubert,⁴ der besonders in seinen beiden großen Liedzyklen »Die schöne Müllerin« und »Winterreise« den Konflikt von schönem Traum und harter Realität mit den Worten seines Textdichters Christian Müller gestaltet hat; so z. B. im »Frühlingstraum« aus der »Winterreise«:

»Ich träumte von bunten Blumen,
 so wie sie wohl blühen im Mai,
 ...
 Und als die Hähne krähten,
 da ward mein Auge wach,
 da war es kalt und finster,
 es schrien die Raben vom Dach.«

⁴ Zur Beziehung Mahler-Schubert vgl. Gerlach R., »Mahler, Rückert und das Ende des Liedes«, in *Jahrbuch des Staatl. Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1975, p. 7 ff. und insbesondere p. 18 ff. — Vgl. ferner Pamer, a. a. O. II, 121, wo allerdings die Beziehungen der beiden Komponisten bloss in Äusserlichkeiten gesehen werden.

Von diesem Lied aus läßt sich der Faden wiederum zurück zu Mahler spinnen, nicht nur zum ersten Gesellenlied, sondern auch zum vierten: »Die zwei blauen Augen«. Wie nahe beisammen stehen inhaltlich, aber auch musikalisch doch Schubert-Müllers Strophe:

»Doch an den Fensterscheiben,
wer malte die Blätter da?«

und die letzte Strophe des von Mahler selbst gedichteten vierten Liedes des Gesellenzyklus:

»Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!«

Und nun kommen wir nochmals auf das erste Lied dieses Zyklus zurück, in dessen Zentrum die Zeile vom Ende allen Singens steht. Auch Schubert wußte ja um dieses »Alles Singen ist nun aus«: Der Leiermann am Schluß der »Winterreise« dreht seine Leier zwar noch, doch

»Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an«

und das Lied endet mit der resignierten Frage

»Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?«

Unmittelbar an dieses letzte Lied von Schuberts Zyklus knüpft Mahler auch musikalisch in seinem ersten Gesellenlied an. Gemeinsam sind beiden Stücken der Orgelpunkt (bei Mahler ab Takt 5 dieselbe leere Quinte mit Vorschlagsnote wie bei Schubert), die Sechzehntelfigur auf Taktbeginn, der synkopierende Akzent (bei Schubert im vierten und fünften Takt, bei Mahler in den Takten 1 bis 4 der Orchesterfassung) und eine jede Entwicklung verhindernde Reihung von Taktgruppen.

The image contains two musical staves. The top staff is for Schubert, T 1-5, in 3/4 time, marked *pp*. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom staff is for Mahler, T 1-6, in 2/4 time, marked *mf* and *ff*. It features a Clarinet (Cl.) part in the right hand and an Arpa (Arpeggio) part in the left hand. The Mahler score includes tempo markings 'Schneller' and 'Langsamer' and dynamic markings *ff*. Both staves show complex rhythmic patterns and syncopation.

Die bei Schubert gewissermaßen eingefrorene Musik zerfällt bei Mahler in ständigen Tempo- und Metrumwechsel. Daß eine bewußte oder unbewußte Affinität zwischen den beiden Stücken besteht, mag schließlich auch eine Briefstelle des neunzehnjährigen Mahler andeuten. Im Zusammenhang mit der nie vollendeten Oper »Herzog Ernst von Schwaben« schreibt Mahler im Jahre 1879 an seinen Freund und Textdichter der geplanten Oper, Josef Steiner: »Da ziehen die blaßen Gestalten meines Lebens wie

der Schatten längst vergangenen Glücks an mir vorüber, und in meinen Ohren erklingt das Lied der Sehnsucht wieder, . . . und dort steht der Leiermann und hält in seiner dünnen Hand den Hut hin und in den verstimmten Tönen hör' ich den Gruß Ernst's von Schwaben.«⁵

Während die Gesellenlieder höchstwahrscheinlich zwischen 1883 und 1885 als Klavierlieder entstanden sind und erst nachträglich für Orchester gesetzt, bzw. vollendet worden sind, waren die jüngeren Wunderhornlieder aus den Jahren 1892—1901 (im Gegensatz zu den älteren der Jahre 1887—1890) von Anfang an als Orchesterlieder konzipiert.⁶ Diese Feststellung ist wichtig: Sie verbietet es endgültig, diese Stücke, wie im Grunde auch schon die Gesellenlieder, dem privaten, bürgerlich-häuslichen Kreis und noch viel weniger dem schlichten Volkslied zuzuordnen. Diese Lieder repräsentieren eine ganz eigene Welt, die nur wenig mit dem übrigen Liedschaffen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu tun hat. Ihre geistigen Wurzeln reichen, wie gleich nochmals zu zeigen sein wird, viel eher auf Schubert zurück. Musikalisch-formal ist hier allerdings noch ein anderer Komponist zu nennen, dessen kritisches Außenseitertum auch musiksoziologisch gewisse indirekte Beziehung zu Mahler erkennen lässt: Hector Berlioz und dessen zu seiner Zeit völlig isoliert dastehende, allerdings aus Klavierliedern hervorgegangene Orchesterlieder. Es spricht für das feine musikalische Gefühl des Wienerkritikers Eduard Hanslick, wenn er diese lose musikalische Verwandtschaft zwischen Mahler und Berlioz schon anlässlich einer Mahlerlied-Aufführung im Jahre 1900 herausgespürt hat. Hanslick schreibt von diesen Liedern, es handelt sich um zwei Gesellen- und drei Wunderhornlieder, sie seien schwer zu klassifizieren, weder Lied, noch Arie, noch dramatische Szene, und doch besäßen sie etwas von allen diesen Typen; ihre Form erinnere, mehr als an irgend etwas anderes, an Berlioz's Orchesterlieder.⁷

Zentrales, wenn auch keineswegs ausschliessliches Thema der von Mahler vertonten Wunderhornlieder ist der Soldat. Der fahrende Gesell ist zur entpersönlichten, den fremden Mächten des Marsches, der Trommel und des Todes gehorchenden Gestalt geworden. Damit wird etwas von dem gestalten, das unmittelbar mit der ganzen Atmosphäre der vom Untergang gezeichneten Donaumonarchischen Vorkriegswelt zusammenhängt. Adorno hat es so formuliert: »Mahlers Musik ist Traum des Individuums vom unaufhaltsamen Kollektiv. Zugleich aber drückt sie objektiv aus, daß Identifikation mit ihm unmöglich ist.«⁸ Von hier aus ergibt sich eine weitere Affinität zu Schubert, in dessen Musik, schon allein vom Klangbild her, marschähnliche Rhythmen vielfach eine ganz zentrale Rolle spielen. Was bei Schubert teils Resignation, teils dunkle Verfallenheit und Hinweis auf brüchige Stellen dieser Welt bedeutet, wird in Mahlers Wunderhornliedern

⁵ *Briefe*, p. 7/8.

⁶ Zur Datierung vgl. Mitchell D., *Gustav Mahler-The Wunderhorn Years*, London 1975, p. 91 ff. u. 127 ff.; vgl. ferner Tibbe M., *Lieder und Liedelemente in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers*, München 1971. p. 125 ff.

⁷ Vgl. Mitchell, a. a. O., p. 431.

⁸ Adorno Th. W., *Mahler*, Frankfurt (Suhrkamp) 1969, p. 50.

(aber auch in den Symphonien) als kritisch und vielfach ironisch ausgetragener Konflikt gestaltet. Symbolhaft hierfür steht, neben der oft höchst eigenartigen Metrik Mahlers, der ständige, auf viel kleinerem Raum und wesentlich häufiger als bei Schubert sich abspielende Dur-moll-Wechsel. Und gerade hier setzt bei Mahler nun auch das Neue, über Schubert hinausgehende und weit in die Zukunft weisende an: Alles ist dem Prinzip der Veränderung unterworfen, »weil«, wie Mahler zu Natalie Bauer-Lechner gesagt hat, »in der Musik das Gesetz des ewigen Werdens, ewiger Entwicklung liegt — wie die Welt, selbst am gleichen Ort, eine immer andere, ewig wechselnde und neue ist«.⁹ Mahler glaubt an die Möglichkeit von Veränderungen. Nie weiß man deshalb in seiner Musik wie es weitergehen wird. Jeder Takt kann Unvorhergesehenes bringen. Aus diesem Grunde ist auch seine ihm eigenste Liedform das frei, oft sehr frei variierte Strophenlied. Ton-für-Ton-Wiederholungen ganzer Abschnitte werden von Mahler als starr, als Symbole von Unveränderbarkeit abgelehnt. Deshalb wohl auch hat er in seiner Dirigierpartitur von Schuberts grosser C-dur Symphonie im Andante ganze von Schubert ausgeschriebene Wiederholungspartien herausgestrichen.¹⁰ Für ihn ist, wie er einmal sagt, »jede Wiederholung ... Lüge«.¹¹

Doch nun zurück zu den Wunderhornliedern. Als Beispiel diene das von Mahler aus den zwei Gedichten »Bildchen« und »Unbeschreibliche Freude« zusammengesetzte Lied¹² mit dem vom Komponisten der letzten Strophe entnommenen Titel »Wo die schön Trompeten blasen«. Auch hier gibt es wieder Anklänge an Schubert, Anklänge sowohl melodischer wie auch rhythmischer, aber auch inhaltlicher Art. Diesmal aber stammt das Bezugsstück nicht aus der »Winterreise«, sondern aus der »Schönen Müllerin«. Es handelt sich um das Lied »Trockene Blumen«. Die folgenden Beispiele sollen diese Beziehungen deutlich werden lassen:

Schubert, T 3-4 und 11-12

Mahler, T 23-26 und 5-8

Auch textlich zeigen die beiden Lieder Gemeinsamkeiten: Dem Grabeshügel bei Schubert (»und wenn sie wandert am Hügel vorbei«) entspricht der »grüne Rasen« in der letzten Strophe des Mahler-Liedes. Nun aber endet dieses Lied Schuberts, im Gegensatz zum »Leiermann«, nicht in tödlicher Resignation, sondern erhebt sich in der letzten Strophe zu einer Vision, ausgedrückt durch den Tongeschlechtswechsel von e-moll nach E-dur.: »Der Mai ist kommen, der Winter ist aus.« Damit läßt es, um mit

⁹ Bauer-Lechner N., *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig, Wien, Zürich 1923, p. 119.

¹⁰ Vgl. Andraschke P., »Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert«, *Archiv f. Musikwiss.*, XXXII (1975), pg. 111 ff.

¹¹ Bauer-Lechner, a. a. O. pg. 138.

¹² Vgl. Pamer F. E., a. a. O., I, 124 ff.

Mahlers Worten zu reden, etwas vom »Gesetz des ewigen Werdens« hörbar werden. Auch Mahlers Lied von den »schönen Trompeten« — das »schön« ist hier durchaus ironisch zu verstehen — stellt eine dunkle und beschädigte Welt einer hellen gegenüber, indem marschartige, gewissermaßen männliche Abschnitte lyrisch-weiblichen gegenübergestellt sind. Die Form ist eine Bogenform ABACABA, wobei die A-Teile dunkle Fanfarenklänge im 2/4-Takt, die B-Teile eine liedhafte Melodie im 3/4-Takt zeigen. Daß die A-Teile bei ihrer Wiederholung nicht identisch sind, ist für Mahler wohl selbstverständlich. Umso auffallender ist deshalb die, wenn zwar auch nicht vollständige, so doch weitgehende Identität der beiden B-Teile, die gerade mit solcher Wiederholung heile Welt vortäuschen. Doch Mahler arbeitet in diesem Lied auch mit Widersprüchen: Es sprechen, nach Art eines Rollengedichtes, ein Knabe und ein Mädchen. Das Auffallende besteht nun aber darin, daß die marschhaften männlichen Teile (mit Ausnahme des Schlußteils) den Worten des Mädchens, die lyrisch-weiblichen B-Teile dagegen den Worten des Knaben zugeordnet sind. Erst im letzten A-Teil werden Krieg und Tod, d. h. die volle Realität, mit den Worten des Knaben verbunden:¹³

»Ich zieh' in Krieg auf grüne Heid';
die grüne Heide, die ist so weit!
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
da ist mein Haus von grünem Rasen!«

Aber auch diese Strophe ist doppelbödig: Die kriegerische Fanfarenmelodie der Singstimme klingt eigenartig verfremdet. Die Realität des Schluß-



ses wird damit ihrerseits wiederum kritisch in Frage gestellt und durch den dieser Strophe entnommenen Liedtitel »Wo die schönen Trompeten blasen« aufs ganze Lied übertragen.

Noch einmal, mit den letzten zwei, ungefähr gleichzeitig mit fünf Rückert-Vertonungen entstandenen Wunderhornliedern der Jahre 1899 und 1901, »Rewelge« und »Der Tamboursgeßell« bricht das Motiv des Todesmarsches mit ganzer Gewalt im Liede durch. »Marschierend, in einem fort« steht über »Rewelge«; Satz und Instrumentation sind für Mahler merkwürdig massiv und undurchlässig. Ironisch wirkt der eigenartige, im Gegensatz zum üblichen Dur-moll stehende moll-Dur-Schluß (eine Art von doppelter Verfremdung).

Als nächste Liedgruppe folgen in den Jahren 1900 bis 1904 die »Kinder-totenlieder« nach Texten von Friedrich Rückert. Wiederum ist der Tod thematisiert. Doch hat sich die musikalische Sprache und damit auch die semantische Bedeutung der Musik gewandelt. An die Stelle der schweren

¹³ Die unglückselige Mode, dieses Lied im Wechselgesang einer Männer- und einer Frauenstimme vorzutragen zerstört die von Mahler intendierte Dialektik.

und geballten Klänge von »Rewelge« tritt nun ein äußerst durchsichtiger und kammermusikalischer Satz von polyphoner Faktur. Mahlers Polyphonie hat freilich nichts mit retrospektivbarocker Polyphonie zu tun. In ihrem wesentlich von Klangschichten und Klangfarben bestimmten Satz stellt sie vielmehr eine neue Stufe der Reflexion im Denken des Komponisten dar. Die Singstimme ist in gewissem Sinne entsubjektiviert; sie verhält sich wie ein Instrument, so daß auch jederzeit Stimme und Instrument austauschbar sind: instrumentale und vokale Motive gehorchen denselben Prinzipien. Eine weitere Eigenart dieser Lieder ist die wichtige Rolle, welche Celesta und Harfe spielen. Mit den in der sechsten Symphonie eingeführten Herdenglocken zusammen repräsentieren diese Instrumente Weltferne und damit »ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus«. ¹⁴ Diesem Gedankenkreis sind auch die fünf von Mahler vertonten Rückerttexte zugeordnet; so etwa im ersten Lied:

»Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,
mußt sie ins ewige Licht versenken.«

oder im vierten Lied:

»O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang nach jenen Höh'n.«

So wie die Symphonien eins bis vier von der Wunderhornthematik bestimmt sind, so stehen, in freilich musikalischformal ganz anderer Weise, die folgenden Symphonien mit den »Kindertotenliedern« in Verbindung. Daß aber die Kindertotenlied-Motivik und Klangfarbe, der Kindertotenliederton, auch schon *vor* der Komposition des Liederzyklus auftreten, zeigen die Takte (und insbesondere die Sexten) vor Ziffer 9 des Nietzsche-Satzes der dritten Symphonie. Tonsprachliche Elemente der Kindertotenlieder sind also offenbar schon um 1895/96 vorhanden. Es bestätigt sich hier, was Adorno als die große Wesenseinheit des gesamten Mahlerschen Oeuvres versteht: »Alle Werke Mahlers kommunizieren unterirdisch miteinander wie die Kafkas durch Gänge des von diesem geschilderten Baus.« ¹⁵ Auf die enge Beziehung zwischen dem Adagietto der 5. Symphonie und dem Rückert-Lied »Ich bin der Welt abhanden gekommen« ist in der Literatur schon mehrfach hingewiesen worden. ¹⁶

Die Art des Zusammenhangs zwischen Lied und Orchesterwerk hat sich gegenüber den vier ersten Symphonien entscheidend gewandelt. Wenn in diesen ganze Lieder oder Liedteile die Grundlage von Symphoniesätzen bildeten, so sind es jetzt nur noch einzelne Liedfragmente und Anklänge, die, meist vermutlich nicht einmal als Zitate zu verstehen, auftauchen und wieder verschwinden. An die Stelle der Übernahme von Liedern tritt jetzt eine im Untergrund wirkende Materialgemeinschaft von Lied und Symphonie. Vollends zur Einheit verschmolzen sind die beiden Gattungen im

¹⁴ Bauer-Lechner N., a. a. O., pg. 119: »Die Musik muss immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus«.

¹⁵ Adorno, a. a. O., pg. 77.

¹⁶ Vgl. u. a. Gerlach, a. a. O., pg. 20.

»Lied von der Erde«. Daß diese Deutung richtig ist, ergibt sich nicht nur aus dem Titel und aus der ja schon in den früheren Symphonien und wiederum in der Achten anzutreffenden Verbindung vokaler und instrumentaler Elemente, sondern vor allem im Abbau des Monumentalen. Einzelne kammermusikalische Partien lassen die gedankliche Verbindung mit den Kindertotenliedern erkennen. Solches wird besonders im letzten Satz, »Abschied«, deutlich, dort etwa, wo von den »ewig blauen lichten Fernen« die Rede ist. Das unendliche Male wiederholte »ewig, ewig«, zusammen mit den auch im Kindertotenzyklus mehrfach erscheinenden, regelmäßig pendelnden Klängen von Celesta und Harfe, läßt diese Beziehung auch klanglich evident werden. Hier schließt der erste Satz der Neunten unmittelbar an: Motivik und Instrumentation sowie der fragmentarische Charakter der musikalischen Struktur lassen den Anfang der Symphonie aus den letzten Takten des »Liedes von der Erde« herauswachsen.

Im letzten Satz der Neunten endlich, den mit »Finale« zu bezeichnen Sakrileg wäre, erscheint dreimal ein Zitat aus dem vierten Kindertotenlied. Wie Monika Tibbe überzeugend gezeigt hat, kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß an diesen Stellen von Mahler nicht nur melodisches Zitat oder Materialgemeinschaft, sondern zugleich auch, zwar unausgesprochen wortlos, textliches Zitat gemeint sein muß.¹⁷ Dies wird besonders dort deutlich, wo, zweiundzwanzig Takte vor dem im dreifachen Pianissimo verklingenden und verstummenden Schluß, zwanzig Melodietöne aus der dritten Strophe des vierten Kindertotenliedes in der ersten Violine »mit inniger Empfindung« erklingen. Der Text der zitierten Melodie heißt im Kindertotenlied: »... im Sonnenschein / Der Tag ist schön auf jenen Höh'n«:

Kindertoten Lied, Nr. 4, T 64-69

9. Symphonie, letzter Satz, T 164-171

Diese utopische Schau in die ferne Zukunft liegt als Inhalt auch dem Ende der 9. Symphonie zugrunde. Anders ist dieses im späten Schaffen Mahlers ganz außergewöhnliche Zitat — außergewöhnlich auch an Deutlichkeit und Ausdehnung — nicht zu interpretieren.

Sind Mahlers Lieder und Symphonien, wie Adorno in den letzten Sätzen seines Mahler-Buches schreibt, wirklich »ohne Verheißung«, als »Balladen des Unterliegens« zu verstehen,¹⁸ und ist wirklich sinnliche Schönheit bei Mahler nur noch als Erinnerung möglich? Werke wie »Rewelge«, »Der Tamboursg'sell« und vor allem die 6. Symphonie scheinen diese These zu bestätigen. Ihr widersprechen aber andere Werke und insbesondere solche aus der Spätzeit: Kindertotenlieder, »Das Lied von der Erde« und im be-

¹⁷ Vgl. Tibbe in der in Anm. 6 genannten Arbeit, pg. 120 ff.

¹⁸ Adorno, a. a. O., pg. 216.

sonderen der letzte Satz der 9. Symphonie. In diesen Werken wird mit oft einfachsten Mitteln des schönen Klanges Unsagbares ausgesagt. Gewiß: Erinnerung und Abschied auch da, aber zugleich ist hier »das Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus« spürbar. Verstehen wir es recht: Es geht hier nicht um eine affirmativ metaphysische Deutung von Mahlers Musik, denn nie versucht Mahler — vielleicht mit gewissen Ausnahmen in der Achten — der Transzendenz habhaft zu werden. Und doch ist seine Musik keineswegs, einem verlorenen Paradiese nachtrauernd, allein nach rückwärts gewandt. Vielmehr postuliert sie immer wieder, aber stets mit äußerster Behutsamkeit, eine offene Zukunft, offen im Sinne einer veränderbaren Welt, in der Schönheit vielleicht einmal wieder möglich sein könnte. An der Wahl der Liedtexte und an den kompositorischen Mittel läßt sich der Weg Mahlers aus den Erinnerungsbildern des Gesellenzyklus über die Aussagen von einer beschädigten Welt in einige Wunderhornliedern bis hin zur utopischen Öffnung der späten Lieder und Symphonien verfolgen. Es ist gewiss kein Zufall, wenn Mahler im Winter 1909 an Bruno Walter den Satz geschrieben hat: »Ich sehe alles in einem so neuen Licht.«¹⁹

POVZETEK

Lirične pesmi, ki so v bistvu miniaturne oblike, predstavljajo izhodišče in cilj velikih Mahlerjevih simfoničnih stvaritev. Obe zvrsti se v njegovem opusu motivično in tematsko prepajata. Vsekakor je odločilnega pomena, da se je Mahler že vse od osemdesetih let prejšnjega pa do začetka sedanjega stoletja ukvarjal z besedili zbirke »Des Knaben Wunderhorn« (»Dečkov čudežni rog«). Te pesmi, ki so napisane po vzoru ljudskih, so bile zanj »kamniti bloki, iz katerih si lahko vsakdo izoblikuje svoje«. Zato je razumljivo, da je Mahler včasih mešal iz njih različne tekste ali pa da jim je mestoma dodal tudi kaj lastnega. V ciklu »Lieder eines fahrenden Gesellen« (»Pesmi popotnega tovariša«) pa je celo sam spesnil 2., 3. in 4. pesem v stilu omenjene zbirke. S takšnimi prepesnitvami in še bolj z uglasbitvijo so postale te pesmi najbolj lasten del Mahlerjeve osebnosti. V tej zvezi sta značilna prvi in četrti spev iz cikla »Lieder eines fahrenden Gesellen«, ki kažeta določeno vsebinsko in glasbeno sorodnost s Schubertovima pesmima »Der Frühlingstraum« (»Pomladni sen«) in »Der Leiermann« (»Lajnar«). Medtem ko so »Pesmi popotnega tovariša« nastale v letih 1883—1885 kot samospevi s klavirjem in so bile šele pozneje instrumentirane, je bil mlajši cikel »Des Knaben Wunderhorn« (1892—1901) že od vsega začetka zasnovan s orkestralno spremljavo. Te pesmi predstavljajo povsem svojstven svet in skoro nimajo zveze s pesemsko ustvarjalnostjo poznega 19. stoletja. Njihove duhovne korenine izvirajo iz Schuberta, v glasbeno oblikovnem pogledu pa je seveda treba opozoriti na orkestralne pesmi H. Berlioza. Osrednja, čeprav ne edina tema tega cikla je vojak, ki je poslušen čudnim silam pohoda, bobna in smrti. Od tod izhaja določena sorodnost s Schubertom, v čigar glasbi imajo ritmi koračnice važno vlogo. Tako kaže pesem »Wo die schönen Trompeten blasen« (Kjer igrajo lepe trobente) reminiscence v ritmičnem, melodičnem in vsebinskem pogledu s Schubertovo »Trokene Blumen« (»Suhe cvetke«). Z razliko od »Lajnarja« pa se ta pesem ne konča z resignacijo, ampak se v zadnji kitici povzpne do svetle vizije. Podobno kot tu si stojita v Mahlerjevi »Wo die schönen Trompeten blasen« nasproti mračen in svetel svet ter kontrastirajo odseki v krepkem ritmu koračnice z nežno lirskimi. Smrt je spet tema naslednjega cikla »Kindertotenlieder« (»Pesmi za mrtvo deco«, 1900—1904), vendar se je spremenila glasbena govorica in njen semantični pomen. Kompozicijski stavek je polifon in komorno prosoben. Pevski glas je v določenem smislu desubjektiviran in se ponaša kot instrument, tako da je mogoče v vsakem

¹⁹ *Briefe*, pg. 414.

trenutku zamenjati glas in instrument. Važno vlogo dobita celesta in harfa. Te pesmi so odločujoče za poznejšo Mahlerjevo simfonično ustvarjalnost, tako kot so bile pesmi iz cikla »Des Knaben Wunderhorn« pomembne za prve štiri simfonije. Seveda pa je tokrat zveza med enim in drugim področjem dokaj drugačna. Če so bile prej cele pesmi ali njihovi deli osnova simfoničnih stavkov, se zdaj pojavljajo v njih le posamezni fragmenti pesmi ali le reminiscence, ki jih niti ne moremo pojmovati kot citate. Končno in najtesnejšo sintezo pesmi in simfonije je Mahler dosegel v ciklu »Das Lied von der Erde« (»Pesem o zemlji«). Pravilnost takšnega tolmačenja potrjuje predvsem eliminiranje monumentalnega. Tu očitujejo posamezni komorni pasusi jasno miselno zvezo s »Pesmimi za mrtvo deco«, iz zadnjih taktov poznejšega cikla pa tudi razločno izhaja začetek Mahlerjeve 9. simfonije.

UDK 78.083.51(497.12) Lipovšek: 781.6

OBLIKOVALNI KONCEPT RAPSODIJ M. LIPOVŠKA

Monika K a r t i n - D u h (Ljubljana)

V bogatem komornem opusu Marijana Lipovška zavzemata posebno mesto dve rapsodiji za violino in klavir. Prva je nastala leta 1955, druga sedem let pozneje. V obeh Lipovšek sledi značilnostim oblikovne gradnje, ki jo je razvil Béla Bartók oziroma pred njim že Franz Liszt. Bartókovi violinski rapsodiji sta dvodelni; prvi del je počasen, drugi hitrejši in razgibanejši. Lipovšek pa je dvodelnost razširil in dodal srednji del, ki je v tempu v obeh rapsodijah hitrejši od prvega in počasnejši od tretjega dela. Srednji del predstavlja med obema prehod. V prvem in tretjem delu pa najdemo tudi notranjo trodelnost. Tudi osnovno glasbeno tkivo Lipovšek navezuje na bistveno značilnost rapsodije. Vodilni motivični material črpa iz ljudskega glasbenega gradiva in tako mu v obeh rapsodijah služijo za jedro slovenske ljudske pesmi. Vendar jih v poteku tako bogato, nenavadno in kvalitetno modificira, da posamezne pesmi le z veliko težavo prepoznamo. Metrično in melodično jih z najrazličnejšimi postopki izredno domiselno preobrazi, vendar nikdar ne zanika njihovega osnovnega bistva. Vešče poudarja njihove posebnosti in kvalitete ter zglajuje ljudsko preprosto oblikovana mesta, posebno zaključke. Druga rapsodija je bila pozneje tudi orkestrirana.

Prvi del prve rapsodije sestoji iz dveh pesmi v obliki A B A. Prvih osem taktov je modificirana oblika slovenske ljudske pesmi »Vsi so venci bejli«. Nato sledi šest taktov samostojnega razvijanja osnovne motivike; ta se razširi še s štirimi takti ponovitve prvega stavka prve periode, ki predstavljajo izrazni umik v osnovno misel. S tem je podana dvodelnost, ki sestavlja del A. Značilna in zanimiva je basovska spremljava klavirja. Grajena je ostanatno, vendar ne v strogem smislu. Razvija se v globino skladno z naraščanjem violinskega parta v višino. Melodija ljudske pesmi je dobila v zapisu korone, ki niso določljive, tu pa so točno določene z različnimi metrumi. Prvič zato, ker so vsi vrinjeni predtakti spojeni v kompletne cele takte in zato, ker se tudi sicer metrum zaradi modifikacije melodije premika z druge dobe na drugo taktovo dobo. Melodija ljudske pesmi je brez takta, oziroma tudi v njej zaradi zadržanih koron nastajajo mešani takti. Violinski in klavirski part se metrično dopolnjujeta,

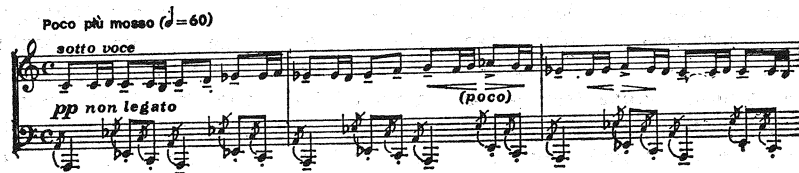
zaradi nenehnih premikov akcentov na različne taktove dobe pa pride tok spremljave v asimetrijo, kar je bil Lipovškov namen. Motivika v violini je na tem mestu zgrajena tako, da je s podaljšano ali dodano motiviko v svojem horizontalnem razvoju sicer asimetrična, glavni akcenti pa so vedno na težkih dobah.

B del je prosto uporabljen vzhodnoštajerski ljudski napev »Zunaj je suša« (Vün je süša). V metrumu je enotnejši od dela A, šele po sedmih taktih se namesto $2/4$ pojavi $3/4$ takt. Toda le v enem taktu, kajti zopet najdemo v naslednjih devetih taktih $2/4$ takt. Metrično je modifikacija precej prilagojena izvorniku, razen sklepa prve periode, in nima nobenih spremenjenih taktov; pač pa je ritem deljen med osminsko triolo in navadne osminke. Poleg tega je razpon melodične linije skoraj tri oktave, česar v originalni pesmi ne najdemo. Medtem ko se je del A gibal večinoma v srednji in nizki legi violine z dvoprijemi, se giblje prva polovica B dela v visoki legi, druga pa pretežno v nizki legi. Zanimiva je klavirska spremljava. Poteka v glavnem v intervalih terc, kvart, septim in sekund vzporedno v obeh rokah tako, da v prosti tonalnosti harmonsko dopolnjuje vodilno melodijo v violini. Skoraj vsaki taktovi dobi predstoji appoggiatura, ki celotno glasbeno tkivo presenetljivo barva.

Prehod od B k A delu predstavljajo štirje takti solo klavirja, ki prinašajo motivični material iz obeh delov. Harmonsko se giblje v okviru b-mola; v to melodijo, po formalnih odstavkih nedoločeno, vstopi violina z dvoprijemi čiste teme A, ki se tu prosto ponovi. Spremljava je sestavljena iz močnih intervalov. Prihaja do sočasnega razvoja dveh horizontalnih linij, od katerih je vsaka samostojna. Nekatera sozvočja so rezultat tradicionalne harmonije tujih tonov, ki jih je mogoče, upoštevajoč nekatero alteracijo, v tonalnih zvezah obrazložiti. Druge disonance razultirajo iz samostojne linije obeh melodij in niso razpoložljive iz tonalnih izhodišč, temveč izhajajo iz melodične linije in se nanašajo le na horizontalne postope. Na koncu vsakega formalnega stavka Lipovšek vedno teži k smiselnemu sklepu, ki ga predstavlja temeljni akord tistega odstavka. Po devetih taktih sledi vrhunec celotnega prvega dela A B A. Višek je podan v devetih taktih s ponovitvijo dveh taktov zadnjega motiva violine v klavirju. Klavirski part je samostojna kontrapunktična spremljava, ki se harmonsko ujema z violino; odvíja se večinoma v oktavnem razmerju v sinkopiranem ritmu in se pojavlja tako svobodno kot kaže razvoj harmonskih zvez. Na koncu se v obeh zaključnih taktih bas umiri v ostinatu in tako se prične prav z njim del C. Tonalno se ostinatna spremljava pojavi v navideznem c-molu, vendar je le-ta lebdeč in ni tonalno zanesljiv (namesto tona as nastopi ton a). Omenjeno je zaradi večje harmonske barvitosti nastalo gotovo namenoma. Melodična linija violine je transformacija prve teme dela A.

C del predstavlja modifikacijo koroškega napeva »Zakaj se ti dečva ne vdaš«. Napev je metrično zelo kompliciran, skladatelj pa se je odločil za $4/4$ metrum, toda s tem, da se metrični poudarki nenehno premikajo z dobe na dobo. Originalni napev je v lihem taktu, Lipovšek pa se je odločil za sodi takt. Opustil je vse morebitne fermate, ki se v ljudskem

napevu sicer pojavljajo. Drugo in četrto osminko dobo v originalu je tu zamenjal z dvema šestnajstinkama.



Z ritmično spremembo je opustil kadenco v vsakem dvotaktju in s tem dobil strnjena dvotaktja, ki se nadaljujejo neposredno po opisani motivni spremembi drugo za drugim. Prva perioda je sestavljena iz devetih taktov, v katerih se melodija v violini razvije tako, da se premika v višje tonske stopnje. Prvi višek je na tonu as, drugi na f, tretji na d, nato seže na es in ges. Po dveh in pol taktih se sklepni motiv združi oziroma ima vlogo ponovljenega začetnega motiva. To je obenem spojitev s ponovnim začetkom. Razlika je edino v tem, da prej prva težka doba sedaj pade na tretjo in prej četrta po vrsti je sedaj na drugi dobi. Ta del se v tej prvotni obliki konča na naslednji prvi dobi, medtem ko se je prej na tretji. Do številke 9 motivika ritmično v glavnem ni spremenjena, vendar se širi v tonsko višino. Ostinato v spremljavi je do tu skoraj dosleden. Razvija se v basu z oktavnim predložkom v ritmičnem obrazcu dve osminki in četrtnika. Obratno od violinske teme, ki se odvija v višje tone, pa tendira ostinatna spremljava navzdol s spodnjimi toni a, as, g, fis, f, es. V desni roki spremljave melodika delno podpira, delno dopolnjuje osnovno in glavno melodijo violine. Druga perioda je sestavljena iz drobcev prejšnje motivike. Teh sedem taktov je instrumentalno in ritmično Lipovšek izredno razvil. Ritmično predvsem s kratkimi pavzami in z nenehnimi premiki poudarkov (predvsem v zadnjih štirih taktih). Motiv se premika z dobe na dobo, konstanta pa so osminke v basovski spremljavi. Premišljena je klavirska vloga desne roke, kajti odvija se strogo komplementarno z violinsko melodijo. To daje celotnemu tkivu veliko napetost. Po omenjenih sedmih taktih sledi delno spremenjena ponovitev in tonalna razširitev prve periode C dela. Pri gradnji melodične linije se pojavijo oziroma ponovijo nekateri motivi; s tem skladatelj pripelje posamezne motive v višjo lego in jih obenem razširja. Motivi, ki segajo drug v drugega, se od viška sekvenčno ponovijo navzdol. Spremljava se ritmično skoraj podreja glavni violinski tematiki in jo harmonsko podpira. Sedaj prevzame vodilno vlogo klavir. V desni roki se pojavi augmentirana tema C dela, ki se razvije v desetih in še naslednjega pol takta, nato sledi prehod in ponovitev te teme, prav tako augmentirane, v basu v naslednjih osmih

taktih z izstopom v deveti takt. Ritmično ozadje je enakomerno osminko gibanje najprej v basovski in nato v sopranski spremljavi. To so tritonska sozvočja, ves čas zgrajena v prosti tonalnosti z drugo roko. Violina ima nevezano novo melodiko, ki je v smiselnem razmerju do teme v spremljavi. Deloma je grajena sekvenčno in je pravzaprav opisovanje ostinatnih akordov v spremljavi desne roke, ki so večinoma nonakordi. V taktu pred številko 13 nastopi nenadna modulacija v a-mol, s katerim tudi začne številka 13. To je presenetljivo, ker se prej vse odvija v območju nižajev. Omenjena številka predstavlja prehod od C dela k D delu. Sestavlja ga motivika C dela, ki s pospešenim tempom preide v D del. Violina prinese motivične drobce transformiranega koroškega napeva, klavirska spremljava jo komplementarno dopolnjuje. Violinski part imitira tako, da so violinski motivi v klavirju točno ponovljeni po notah, ne pa po metričnih akcentih oziroma to ritmično raznovrstnost povzročajo tudi različni začetki enkrat s koncem zgornjega motiva, drugič za koncem omenjenega motiva. Tako se vodilna in spremljajoča linija komplementarno dopolnjujeta, a vselej različno. Basovski ostinato, ki se pojavi že dva takta pred številko 14 s figuro na tonih g a g.

Prva tema D dela je modifikacija ljudskega napeva »Dolenjski furmani«. Originalna pesem je v 5/4 taktu in v spremenjenem citatu je skladatelj obdržal to taktovo mero. Edina razlika je v tem, da je motiviko razširil in delno ponovil. S tem je oplemenitil preprosto obliko sklepa ljudske pesmi. Tema se pojavi najprej v violini ob rahlo spremenjenem ostinatnem gibanju v spremljavi klavirja. Po štirih taktih sledi prehod, nato se tema prenese na klavir, violina pa prevzame vlogo spremljave v obliki prostega kontrapunkta h glavni melodiki. V naslednjih šestih taktih se motivika nadalje svobodno razvija v violinskem partu, prav tako je tudi klavirska spremljava neprimerno bolj razgibana kot je bila ob prvem nastopu teme »Dolenjskih furmanov«. Glasbeno tkivo se v nadaljevanju še bolj koncentrira s tem, da avtor v vedno krajših delih »izdeluje« motiviko furmanov; ker je tema po naravi plesno skercozna, je transformirana in izdelana v različnih podobah, ki se sicer dopolnjujejo, si pa vendarle kontrastirajo. Motivične drobce si violina in klavirski part nenehno podajata, delno jih razvijata istočasno. Zanimiva je tudi metrična sprememba: po štirih taktih, kjer se metrum kar dvakrat spremeni, se ustali 3/4 takt. Osnovna tematika pa je razbita tudi s pasažami v desni roki spremljave in violinskem partu, dokler celotna tonska slika ne modulira v C-dur, v katerem se dvakrat pojavi citat teme, nato pa sledi kanon med violino in klavirjem, ki vsebuje elemente osnovne teme, le da je vedno pretrgan s kratkim šestnajstinskim gibanjem, ki pa vselej vsebuje melodično noto teme. Po malo skrajšani svobodni ponovitvi omenjenega dela se pojavi osnovna melodika, tokrat opisana v šestnajstinskem gibanju v violini, klavirski part pa prinese delno spremenjeno tematiko v osminkem toku z dodatnima dvema osminkama. Pred številko 24 je prehod petih taktov v del, kjer se v violini pojavi zametek poznejše ljudske plesne melodije. Spremljavo sestavljajo sekvenčno se ponavljajoče figure v obeh rokah, ki vedno dopolnjujejo osminko v violinskem partu, vendar pa ne nastopajo samo s

to notno vrednostjo. Plesno temo predstavljajo štirje takti šestnajstinskih pasaž, ki so v klavirju, nato jih prevzame violina, pa zopet klavir. Zaključek je skupen. Spremljava kontrapunktsko dopolnjuje glavno temo. Po kratkem prehodu, kjer je izvršena modulacija iz Des-dura v D-dur, se začeta tema »Dolenjskih furmanov« in plesne melodije pojavljati skupno, s čimer Lipovšek doseže koncentracijo glasbenega tkiva in s tem daje slutiti bližajočo se codo. Tema furmanov se pojavi v klavirju, violina jo dopolnjuje z malo spremenjenim plesnim motivom. Nato si instrumenta vlogi zamenjata. Pri številki 29 nastopi zaključni del, kjer je najprej v violini opisano kanonsko gibanje iz že znanega tonskega gradiva. To je zadnji sklep celotnega tkiva Dolenjskih furmanov; sledi zaključek in uvod v plesno temo. Nenehna menjava metruma sledi iz konteksta melodike, kjer se z izpuščanjem prej ponavljajočih se motivov melodija krči; s tem dosega skladatelj močno koncentracijo, kar omogoča velik efekt. Spremljava smiselno izhaja iz že znanega tonskega gradiva. Takt pred številko 31 je raztegnjen v trodoben takt, kjer klavir augmentirano ponovi zadnje tri tone v violini. Številka 31 predstavlja pravo codo. Sestavljena je iz istega plesnega motiva, le najprej ponovljenega v 5/8 taktu, nato v 7/8 taktu in razširjenega s štirimi šestnajstinkami v istem ritmu. Sledijo štirje takti v 3/8 taktu, ki so grajeni svobodno in vodijo v poslednje tri takte z oznako tempa Largo. V treh taktih se tema razširi iz violine še v klavir in v oznaki dinamike ff se rapsodija tako zaključi.

Drugo rapsodijo je Lipovšek zasnoval na podlagi motivov štirih slovenskih ljudskih pesmi in enega plesnega motiva: »Sem mislil snoč' na vas iti«, »Po gorah grmi in se bliska«, »Ptica poje«, »Srečali smo mravljico«, »Grajski ples«. Oblikovno je rapsodija grajena enako kot prva, vendar bolj komplicirano in bolj zgoščeno.

Prvi del je, kot v prvi rapsodiji, tudi trodolen. Sestavljata ga prvi dve pesmi, v svoji osnovi umirjeni in tekoči. Del A je sestavljen iz treh period, ki obsegajo osem, devet in deset taktov s klavirskimi podaljškimi. Da je skladatelj dobil celotno osemtaktno periodo, je osnovni ljudski material opisal tako, da je podaljšal tretji in četrti takt originala. Kot izpeljavni element je uporabil osminke v violinskem partu. Metrično je spremenil le tretji takt ljudske pesmi v štiridobni takt, ker so ponavljajoči se motivi nastali zunaj trodobne mere. Ena od zanimivosti je tudi ta, da je originalni začetek v durovi tonaliteti Lipovšek tu spremenil v molovo. V drugi periodi se pojavlja 7/8 taktova mera in sicer zaradi neenakomerne metriki originala. V srednji periodi nastopa ritmična posebnost v obliki punktiranega ritma v violinskem, deloma tudi klavirskem partu. Druga in tretja perioda pomenita motivično širjenje in razvijanje prve in tako se višek pojavi v tretjem delu, ko se celotni glasbeni tok ustavi na dinamičnem nižišču s tonom es^3 v violinskem partu. Klavirska spremljava v glavnem podpira ter tu in tam tudi dopolnjuje violinsko melodiko. Skladatelj se rad v njej poslužuje močnih akordov (kvart in nonakordov), ki jih najneje ritmično bogato razviti. Tako v violinski kot klavirski spremljavi z večkrat postavlja na izventonalne tone. »Po gorah se bliska in grmi« predstavlja del B. Ta je od vseh pesmi, ki jih je Lipovšek uporabil, najbolj

komplicirana. Ne po svoji zgradbi, pač pa po vsebini. Originalna pesem vsebuje izredno notranjo ubranost in je izražena s tonalnimi toni. V sebi skriva prizadetost nad deževno gorsko pokrajino in je dejansko medi-

Lahno

The musical score for 'Lahno' is written in 3/8 time and D-flat major. It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system continues the piece, ending with a 'rit.' (ritardando) marking. The tempo is marked 'Lahno'.

Più lento (♩ = 80)

The musical score for 'Più lento' is written in 3/8 time and D-flat major. It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system continues the piece, ending with a 'rit.' (ritardando) marking. The tempo is marked 'Più lento (♩ = 80)'. The piano part includes triplets and a 'poco' marking.

tacija oziroma kontemplacija človeka. V Lipovškovi modifikaciji je svojo prvotno podobo popolnoma spremenila. Izvirno v izgradnji silno preprosta v 3/8 tekočem taktu, dolga le dve vrsti in napisana v durovi tonaliteti, je v rapsodiji nenavadno spremenjena. Ritmična struktura je izredno razgibana, saj se metrum spreminja skoraj vsak takt. Takti pa so tudi notraporabo triol, kratkih notnih vrednosti do dvaintridesetink in punktiranega ritma. Tudi dinamika izkazuje zadržanost pesmi. Razen enega crescenda v mf se vse odvija v okviru piana. Oblikovno je pesem zgrajena iz prvega dela, ki vsebuje sedem taktov in enotaktnega klavijskega dodatka in spremenjene ponovitve le-tega. Le-ta je oblikovno in ritmično zgoščena, tako da so od celotnih sedmih taktov zadnji štirje le dodani in zgrajeni iz

že znanega tkiva. Spremljava v njih je umirjenejša in poteka v tekočem osminkem gibanju. Celotna transformacija pesmi »Po gorah grmi in se bliska« izraža veliko skladateljevo osebno notranjo prizadetost, ki jo oblikuje s pomočjo vseh omenjenih sredstev. Po obeh periodah nastopijo trije takti v klavirski spremljavi, ki vodijo v ponoven nastop dela A. Ta vsebuje transformirano prvo in drugo periodo ljudske pesmi, ki se odvija ves čas v violinskem partu, klavirska spremljava jo harmonsko dopolnjuje v ritmičnem ostinatu osminkskih triol. Pri številki 7 nastopi del C, ki je označen z malo hitrejšim tempom *Poco più mosso del Tempo I*. Predstavlja ga jasen citat pesmi »Ptica poje«, vendar podaljšan v daljših tonskih vrednostih. Zato dobi globlji pomen kot ga ima v ljudski pesmi. Kot že večkrat doslej tudi tu klavirska spremljava komplementirano dopolnjuje violinsko melodijo. Celotna ritmična struktura je bolj umirjena od zgradbe v prejšnjem delu tako v violinskem kot klavirskem deležu, vendar je bolj tekoča. Gradacija je izvedena v violinski melodiji na tonih a, f, g, c in se v taktu pred številko 8 umakne v osnovno začetno tonaliteto F-dura. Vse do številke 9 Lipovšek relativno skromno osnovno glasbeno gradivo pesmi razvija in pripelje tik pred številko 9 do velike gradacije, ki jo doseže ne le s primerno dinamiko, ampak tudi z zgoščevanjem tonskega materiala tako v violini kot tudi klavirju. Zaradi narave ljudske pesmi tudi tu neprenehoma spreminja metrum, ki prav tako pripomore k zgoščevanju celotne strukture. Pri številki 9 se avtor posluži obratnega načina: v vsakem drugem taktu v klavirski spremljavi augmentira osnovno temo, medtem ko violinski part predstavlja prosti kontrapunkt. Vmesni takti so prekinitve glavne teme in so izpolnjeni z osminkami v violini, ki barvno le-te podpira. Sledi prehod štirinajst taktov, v katerem skladatelj spretno povezuje elemente prejšnje tematike z elementi nove pesmi. Tudi tempo postane za malenkost hitrejši, od prej ostane večkratna vezava četrтинke na osminko, glasbeni material se tonsko zgoščuje. Nato nastopi del D, ki je sestavljen trodelno iz pesmi »Srečali smo mravljjo« in »Grajski ples«.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is a vocal line in G major, marked with a forte *f* dynamic. Below it is a piano accompaniment in 2/4 time, marked *Moderato* with a quarter note equal to 88 beats per minute ($\text{♩} = 88$). The piano part includes a *poco marc.* marking and a *mf* dynamic. A time signature change to $\frac{2+1}{4} = 16$ is indicated above the piano staff. The score shows a complex rhythmic structure with many sixteenth notes and rests.

Zanimiva je transformacija medjimurske narodne pesmi. Četrti takt je v 9/16 taktu in predstavlja opisano prvotno melodijo; šestnajstinke vodijo v nadaljevanju prvega dvotaktja originalne pesmi. Takt vsebuje šestnaj-

stinko več zaradi izrabe vseh not, nastala asimetrija pa bolj izstopa in poudarja bizarnost teksta. S tem želi skladatelj tonsko slikati besedilo. Klavirska spremljava predstavlja skoraj strogi ostinato, ki se ritmično razlikuje od takta do takta zaradi spreminjajočih se metričnih akcentov. Po enajstih taktih se prva perioda variirano z razvijanjem motivike ponovi. Osnovne figure si klavirska spremljava in violina izmenjujeta. Metrika je izrazito asimetrična, saj je tretji takt 1/4, ostali so pretežno 4/4. V šestem taktu prevzame melodično vodstvo violina, motivični elementi izhajajo in se razvijajo iz klavirskega parta. Tu postaja spremljava gostejša in poteka v enakomernem šestnajstinskem gibanju z različnimi metričnimi poudarki. Sledi še ena ponovitev mravljinine teme. Tokrat v Es-duru do kadence v petem taktu po številki 13. Da tonsko gradivo ne bi postalo dolgočasno, nastopajo vmesni vrivki, ki celoto poživljajo. To so šestnajstinke, ki nadomeščajo osminke v originalu. Klavirska spremljava še vedno poteka v tekočem gibanju šestnajstinskih vrednosti. Po sedmih taktih spet prevzame vodilno vlogo klavir, ki v desni roki v oktavnem razmaku prinese glavno temo. Po prehodu treh taktov nastopi pri številki 14 »Grajski ples«. Skladatelj se tu morda najverneje drži osnovne predloge, vsaj v za-

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *f*. The second system also has two staves, with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *più mosso*. The third system features three staves (treble, middle, and bass clef), with dynamic markings of *mp* and *p*, and a tempo marking of *leggiero*. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

četku; le v originalu je 2/4, tu 4/4 takt. Poleg tega so v rapsodiji tudi premaknjeni akcenti; s tem se material zgoščuje in prihaja do večje intenzivnosti. Osnovna tematika »Grajskega plesa« se razvija v osmih taktih, nato sledi kratki enotaktni 7/8 prehod v klavirju k zanimivemu razvijanju obeh tem mravlje in plesa vse do konca rapsodije. Ker sta oba osnovna motiva podobna, ju je Lipovšek dopolnjeval in formiral večkratne hitre prehode iz motiva v motiv. Dvanajst taktov pred številko 15 se razvija tematika mravlje, nakar spet sledi jasna tema plesa v violini. Toda istočasno se v tenorju spremljave oglašajo z označenimi akcenti glavni toni mravlje. To je domiselna kombinacija obeh tem, kar zaradi svoje gostote

nakazuje bližajočo se codo. Osmi takt po številki 15 je svobodna kadenca (torej izven tonalnih centrov) v območje C-dura, kjer violina in basovska linija klavirja v unisonu ponovno prineseta »Grajski ples«. Toda le tri njegove takte, kajti že sledi kadenčni klavirski prehod v codo. Coda vsebuje elemente obeh tem, vendar pretežno mravlje. Najprej nastopa v violini razvita tema mravlje v šestnajstinskem toku, ki pa se odvija skupno s klavirjem. Efektni so skupni sklepi na glavnih kadenčnih poudarkih in sovpadajo s tekstom oziroma ga poudarjajo: »smo rekli ji gospa; ker takšne tanke noge 'ma«. Po prosti kadenci sledi korona ter zaključek sedem taktov v Presto tempu. V violini vsebuje delno elemente plesnega motiva, nato pa skupno s klavirsko spremljavo prevzame značaj motiva mravlje z značilnim sinkopiranim ritmom.

Natančni pregled obeh rapsodij kaže da sta skladbi tako vsebinsko kot glede na samo zgradbo izredno dognani. Izbira narodnih napevov gotovo ni le izraz avtorjeve afinitete, ampak tudi posledica premišljenosti v oblikovanju. Komplicirane metrične spremembe, ki jih vsebujejo izvirne pesmi, so v obeh skladbah rešene zanimivo, periode so asimetrične in brez odvečnih ponavljanj. Čeravno se notranja in zunanja oblikovna simetrija ne občuti, sta v bistvu prva kot druga Lipovškova rapsodija koncipirani in tudi izpeljani strogo in dosledno.

SUMMARY

The two rhapsodies for violin and piano occupy an important position among Marijan Lipovšek's chamber works. The first of the two was composed in 1955, the second in 1962. As regards the form Lipovšek follows Bartók's rhapsodic examples, however, expanding the binary form into tripartite realizations. The basic motivic material is drawn from folk songs. In spite of the metrically and melodically complicated structure Lipovšek is consistent in his ways of transforming. Nevertheless, the essence of the folk tunes remains unchanged. Both rhapsodies represent a valuable contribution to Slovene chamber music.

UDK 78(437)“312” : 8.08511

SPRACHE IN DER TSCHJECHISCHEN NEUEN MUSIK

Jarmila D o u b r a v o v á (Praga)

Vokalwerke der tschechischen Neuen Musik werden durch mehrere Züge charakterisiert. Obwohl es in der tschechischen Neuen Musik der sechziger Jahre keinen Widerspruch zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik gibt, ist ihr Anfang überwiegend mit der Instrumentalmusik verbunden, während die Vokalmusik sich erst von der zweiten Hälfte der sechziger Jahre an entwickelte. Diese nicht nur tschechische Tatsache ist durch den projizierten Charakter der neuen Kompositionsverfahren bedingt. Sie hat ihre Folgerung in dem experimentalen Charakter der neuen Vokalmusik, einschließlich der Suche nach einer neuen Beziehung zwischen der Sprache und der Musik.

Während die Entwicklung der Vokalmusik im 19. Jh. und in der ersten Hälfte des 20. Jhs. — mit der Ausnahme der Wiener Schule — auf eine Art der Vertonung ausgerichtet wurde, die auf einem Widerspruch zwischen dem Text und der Musik, und auf der Bemühung diesen Widerspruch zu überwinden, begründet wurde, fand die Neue Musik die Möglichkeit zur Beseitigung dieses Widerspruchs, indem sie die Klangschiene der Sprache als musikalisches Material benützte. Eine Anregung gab ihr auch die experimentale Poesie (H. Chopin, F. Dufrêne, bei uns J. Hiršal und andere). Gleichzeitig wurde eine Entdeckung der Wiener Schule weiterentwickelt, nämlich bewußte Verneinung des Widerspruchs zwischen der Sprache und der Musik, indem die Vokalmusik den Gesetzen der neuen Kompositionsverfahren untergeordnet wurde.

Wenn die Unterstellung der vokalen Äußerung den Gesetzmäßigkeiten der projektiven Kompositionstechniken typisch für den Anfang der tschechischen vokalen Neuen Musik der sechziger Jahre war, so wurde die weitere Entwicklung mit der Ausnützung der Sprache als Baumaterial der Vokalmusik verbunden. Das Anfangsstadium der tschechischen vokalen Neuen Musik kann hier durch folgende Kompositionen vorgestellt werden: 3 Sonnets from Shakespeare auf englischen Text, eine serielle Komposition von Zbyněk Vostrák (1964, Urauff-1964 Roma, Schallplatte-Supraphon 1971), die Freske für gemischten Chor und Flöte »Die Mutter« von Marek Kopelent (1964, Urauff-1965 Warszawa, Druck-Panton 1969, Schpl-Panton 1972)

und »Inventionen für gemischten Chor« von Jindřich Feld (1966, Schpl-Panton 1972).

The image shows a musical score for a mixed choir and flute. The instruments are listed on the left: Fl. (Flute), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each instrument has a staff with a treble clef, except for the Bass which has a bass clef. The flute part begins with a dynamic marking 'p' and a breath mark 'o'' with an arrow pointing to the right. The vocal parts have dynamic markings 'pp' and 'p' with the instruction 'vocale libero cluster'. The alto part has a dynamic marking 'p' and the instruction 'al mf sub p'. The bass part has a dynamic marking 'p'. The score is written in a single system with a common time signature.

In der weiteren Entwicklung wurde die Doppelbedeutung der Sprache — als Begriff und Klang — verwendet. Die Tendenz zur maximalen Ausnützung der begrifflichen Seite der Sprache machte sich auf mehrere Weisen bemerkbar, von denen in diesem Zusammenhang zwei zu erwähnen sind: erstens die Stellung des Wortes vor die Musik und zweitens die Ausnützung verschiedener literarischen Stile. Ein eindrucksvolles Beispiel der ersten Richtung bietet die Komposition Svatopluk Havelkas »Der Schaum« (1965, Urauff-1966 Praha, Schpl-Panton 1966). Sie entstand als Musik zum Gedicht von H. M. Enzensberger. Dieses Werk, das keine sinfonische Dichtung ist und auch keine sein will, ist auf Variationsverwandlungen eines Leitmotivs von dem Hintergrund von reich veränderlichen Timbre-Strukturen gebaut. Die 7. Sinfonie Miloslav Kabeláčs (1967, Urauff-1968 Praha) entstand auf den Text vom Komponisten nach dem Evangelium und der Offenbarung des hl. Johannes und ist für Orchester und einen Sprecher bestimmt. Der Wortteil konzentriert sich auf wenige bedeutungsvolle Worte: Ewigkeit, Anfang, Wort, Leben, Geheimnis u. a., von denen der Komponist mittels der Kombinierung, der klanglichen Interpunktion und selbstverständlich der Musik eine Polemik mit der biblischen Interpretation entfaltet. In der kompositorischen Hinsicht wird dieses Werk ähnlich wie alle Kompositionen Kabeláčs durch eigenartige Technik gekennzeichnet, die auf rationell ausgewählten Material und vorbestimmter zeitlicher Organisation des Werkes begründet ist.

Auf der Ausnützung des stilistischen Charakters der Sprache ist die Komposition von Alois Simandl Piňos »Das Bekanntwerden« (1974, Urauff-1976 Brno) für zwei Stimmen und Guittarre auf Texte von Zeitungsanzeigen gebaut. Der Autor verwendet hier sowie in anderen Kompositionen, einschließlich der elektronischen, eine rationelle Organisation des Musikmaterials.

Die Ausnützung der begrifflichen Seite der Sprache und die Wahl eines inhaltlich tragfähigen Textes findet ihren Gegensatz in der Ausnützung

der klanglichen Seite der Sprache und in der Wahl vor allem klanglicher Texte. Auf diese Art gingen Autoren vor, die entweder für ihre Werke aus Fremdsprachen Wörter von derselben Bedeutung, wie z.B. Kopelent in »Snehah« (1966, Urauff-1966 Venezia, Druck-Supraphon 1967, Schpl-Supraphon 1970), oder umgekehrt einen inhaltlich bedeutenden Text in einer weniger bekannten Sprache wählen, so daß die Wirkung vor allem klanglich beschaffen ist. Das ist der Fall der Komposition »Caprichos« nach Goya von Luboš Fišer (1966, Urauff-1966 Praha, Druck-Supraphon 1967, Schpl-Supraphon 1970). Kopelents Snehah ist für Sopran, Jazz-Alt und Kammerensemble geschrieben. Die sinnreiche Komposition punktueller Art, die in der Aufführung den Raum sowie die Gegenüberstellung des lebendigen Klangs der Tonbandaufnahme ausnützt, ist im Wortteil auf den äquivalenten der »Liebe« in orientalen Sprachen gebaut. Durch die dreiteilige Form strebt dabei der Autor, die dreifache Deutung des berühmten altpersischen Vierzeilers Abu'sa'ida an. Caprichos von Fišer entstanden als ein Teil des Triptychons, das einen achttönigen Modus streng verarbeitet und in den zeitlichen Komponenten aleatorisch ist. Den Text der Komposition für Doppelchor à capella bildet die Wortbegleitung der Graphiken von Goyas Caprichos.

The image shows a musical score for 'Caprichos' by Luboš Fišer. It is a complex score with multiple parts. The top part is labeled 'Testo' and contains lyrics in Spanish and Persian. The middle part is labeled 'Coro da camera' and 'Coro misto' and shows vocal lines with various patterns. The bottom part shows three staves labeled C², C¹, and C, representing different vocal parts or instruments. The time signature is 'sec. 340'' and the tempo is '350''.

In diesem Zusammenhang ist auch die elektronische Komposition Jaroslav Krčeks »Sonáta slavičková« (Nachtigall-Sonate) zu erwähnen (1969, Urauff-1970 Praha). Dieses Werk, in dem sich der Komponist auf die Artikulation der vokalen Äußerung konzentrierte, basiert auf einem Gedicht aus dem 17. Jh., das nur die Onomatopöie verwendet.

(Beide Tendenzen hatten ihre gefährlichen Extreme: am Rande der maximalen Ausnützung des Wortsinnes stand die Auflösung der Bindung zwischen dem Wort und der Musik und dadurch die Aufhebung der Gattung, und am Rande der entgegengesetzten Richtung, nämlich der Unterdrückung des Wortsinnes in der vokalen Äußerung, befand sich der Verlust des Sinnes. Diese Extreme zeigten sich jedoch nur als theoretisch.)

Die Ausnützung der Sprache wird in der tschechischen vokalen Neuen Musik nicht nur an die Ausnützung ihrer begriffsemantischen oder klangersemantischen Qualitäten gebunden. Man benutzt die Sprache auch als Geste, Weisung, Verordnung oder Untersagung von einer symbolischen Art, und zwar dort, wo es sich um sinnreiche und allgemein bekannte Wörter einer Fremdsprache handelt. Auf diese Weise gingen Autoren vor, für denen Schaffen Integrationszüge typisch sind: Kabeláč in »Eufemias Mysterion«, Fišer in »Requiem« und Jan Tausinger in »Ave Maria«. Das kriegfeindlich orientierte Werk Tausingers ist für Sopran, Rezitation und Orchester geschrieben, wobei es lateinischen Gesang mit tschechischer Rezitation konfrontiert (1973, Urauff-1972 Praha, Druck-Panton 1974, Schpl-Panton 1972). Fišers Requiem für Soli, Chor und Orchester (1968, Urauff-1968 Praha, Druck-Supraphon 1971) bildet den Schlußteil des Triptychons mit den »Caprichos« und »15 Blätter nach Dürers Apokalypse«. In der Komposition wird mit demselben achttönigen Modus und Aleatorik in zeitlichen Komponenten wie in den vorhergehenden Werke gearbeitet.

Soprano solo
 f Li-be-ra a - ni - mas
 S.
 Li-be-ra a - ni - mas
 1. div. a2
 Vn. pp
 2. div a2
 pp

»Eufemias Mysterion« Kabeláčs für Sopran und Kammerorchester entstand im Jahre 1965 (Urauff-1965-Warszawa, Druck-SHV 1967, Schpl-Supraphon 1967). Der Sopranpart der vierteiligen Komposition benutzt griechische Wörter: Sige, eufemeite, eufemias mysterion, mit Hilfe deren er

Cmpn
 Ptto
 Tam-t.
 Piano
 fff toco molto
 Canto
 25 appas. (più)
 26 p tranquillo più longa
 rit.
 27
 Si-gé si - gé Eu-fé-mef-te.

in der Gegenüberstellung dem Instrumentalklang eine symbolische konfliktbeladene Handlung mit Schlußkatharsis baut.

Mit einem anderen Sinn und auch anderen Kompositionsmethoden ist in der tschechischen Vokalmusik das Schaffen auf längere lateinische Texte verknüpft. Werke dieses Typus entstanden im Laufe der sechziger Jahre und wurden neben dem vorübergehenden Modecharakter durch die Anpassung der Textkomponente an neue Kompositionstechniken bedingt. Auf lateinischen Texte schrieben A. Simandl Piños, M. Štědroň, Z. Lukáš, I. Jirásek u. a. Im Unterschied zu den synthetisierenden Tendenzen, die für die oben erwähnte Gruppe von Werken typisch waren, ging es hier vielmehr um eine künstlerische Autonomie. Die Aufmerksamkeit wurde der Reinheit der kompositions-technischen Arbeit gewidmet, die allerdings die Kombination verschiedener Techniken nicht ausschließt.

Andere Klangmöglichkeiten bot die elektronische Verarbeitung der vokalen Äußerung. Auf diese Art ging Zdeňek Lukáš in seiner Komposition »*Ecce quomodo moritur justus*« vor, die eine Motette von Jacobus Gallus verwendet (Urauff-1970 Praha). Das Werk ist gleichzeitig sowohl eine kunstvoll durchgeführte Analyse als auch eine Zitation des Originals, wobei das Vokalmaterial sich bis zu instrumentalen Klangelementen verwandelt. Auf ähnliche Weise geht Jan Klusák in der konkreten Motette »*O sacrum convivium*« vor, wenn er die melodische Linie einer zwei Stimmen im Unisono gesungenen Antiphone elektronisch verarbeitet (Urauff-1970 Praha).

Wenn einerseits die elektronische Verarbeitung des vokalen Materials ähnlich wie die Ausnützung der instrumentalen Technik im vokalen Satz den vokalen Charakter der Vokalmusik abbauen kann, dann andererseits ist die aus der vokalen Äußerung hervorgehende Instrumentalmusik zu erwähnen. Hierher gehört auch das durch die städtische Folklore inspirierte Werk Václav Kučeras Argot (Urauff-1971 Praha), drei Sätze für Bläserquintett. Arnošt Parsch in seiner *Musica concertante con omaggio* (1970, Urauff-1971 Praha) kombiniert Zitationen aus Monteverdis *Orfeo* und *Ritorno d'Ulisse* mit eigener Musik, deren Material aus Monteverdis Musik abgeleitet ist.

Dieses Beispiel weist auf eine weitere Tendenz der Neuen Musik hin, die in der Unterstellung der Vokallinie neuen Kompositionstechniken, in der Ausnützung der doppelten Bedeutung der Sprache und in der Verknüpfung der Neuen Musik mit der Musik der Vergangenheit mittels der Zitation, Montage und Collage beruht. Diese Tendenz ist dadurch bedingt, daß die Neue Musik den Widerspruch der Sprache und der Musik in der Ebene des Materials nicht beseitigte, aber sie trug ihn nur in eine andere Ebene über: Die Unterstellung der Vokalmusik den neuen Kompositionsverfahren führte zu der Zerstückelung der Sprache und damit wurde die Bedeutungskonkretheit der Vokalmusik herabgesetzt. Diese Tatsache, u. a., führte zum Interesse für die Collage und ähnliche Techniken einerseits, und andererseits für außereuropäische musikalische Kulturen, d. h. zum Interesse für die Integrationsverfahren.

Unter diese Integrationsversuche reihen sich auch Bestrebungen, das vokale Werk mit dem visuellen zu verbinden. Vier Madrigale auf eigene

Texte von V. Kučera aus dem Jahre 1975, betitelt *Orbis pictus*, wurden durch Werke von Václav Špála, Käthe Kollwitz, Paul Klee und Marc Chagall inspiriert und sie nützen verschiedene Elemente der menschlichen Stimme, einschließlich des Flüsterns, Aufschreis u. dgl. aus (Urauff-1975 Berlin). Breite Integrationstendenzen waren typisch für den tatkräftigen Brünner Team in ursprüngliche Zusammensetzung Berg-Piňos-Štědroň-Růžička-Parsch. Seien hier besonders erwähnt team-work »*Ecce homo*« (Urauff-1969 Brno), *Vokalsinfonie für Soli, Orchester und Tonband auf Worte aus dem Evangelium des hl. Johannes, dem Prozess und dem Schloß von Franz Kafka und aus den Sentenzen von Josef Berg, oder das Werk »Stimmliche Vernissage«* (Urauff-1969 Brno) für Soli, sechs Instrumentalisten und zwei Speaker, das ein Spiel mit Textkombinationen verwendet und auf diese Weise in das Vokalwerk Theaterelemente eingliedert. Verschiedene Möglichkeiten, die auf die Konkretisierung der vokalen Komponente zielen, nützte V. Kučera in seiner Komposition »*Lidice*« (1972, Urauff-1973 Praha, Schpl-Supraphon 1973) und L. Fišer in »*Die Wahrheit von der Vernichtung der Stadt Ur*« für Soli, Sprecher, Sänger- und Rezitationschöre, Glocken und Pauken auf ursumerischen Text aus (1970, Schpl-Panton 1972).

Auch die Beeinflußung durch außereuropäische Musikkulturen machte sich in der tschechischen Neuen Musik stark bemerkbar, jedoch vielmehr im instrumentalen als im vokalen Schaffen. Von solcherart orientierten Autoren sind Miloslav Ištván und besonders M. Kabeláč zu nennen. Die hier schon erwähnte 7. Sinfonie von Kabeláčs benutzt u. a. z. B. ein pentatonisches Klage lied aus der Neuen Guinea.

Die Kombination kompositorischer Techniken, Verflechtung der Vokal- und Instrumentalmusik, Ausnützung der Zitation, Montage und Collage, sowie die Verbindung der Vokalmusik mit anderen Künsten müssen nicht unbedingt auf eine kunstvolle Synthese zielen, ähnlich wie das Bestreben nach einer originellen Kompositionstechnik nicht immer auf die künstlerische Autonomie gerichtet werden muß. Beide Grundtendenzen unterordnen sich jedoch vokale Äußerung und unterziehen sie ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten. Deshalb ist die Tatsache, daß viele Autoren der tschechischen Neuen Musik für ihre Vokalkompositionen Texte in Fremdsprachen wählten, für die Gesamtorientierung der Neuen Musik wichtig, aber für die Aufgabe der Sprache in der Neuen Musik keineswegs maßgebend. Ebenfalls ist es bezeichnend, aber nicht von ersträngiger Bedeutung, daß viele Werke der Neuen Musik eine breite Registerskala der menschlichen Stimme einschließlich des Schreis, Lachens, Weinens, Flüsterns u. ä. benutzt. Wenn es auch scheint, daß für die tschechische vokale Neue Musik die Möglichkeiten, die Sprache als Baumaterial zu verwenden und verschiedene Intergrationsversuche zu verwirklichen, ausschlaggebend waren, kann man sagen, daß das Motiv der Entfaltung der tschechischen vokalen Neuen Musik weniger das Problem der Sprache und der Musik, als das Problem der Konfrontation der tschechischen Musik mit der Weltmusik war.

POVZETEK

Nova češka vokalna glasba rešuje tako probleme, ki so skupni vsej novi glasbi kakor tudi nekatere specialne češke; tako navezovanje na domačo tradicijo in komunikativno sposobnost češkega jezika. Stanje nove češke vokalne glasbe šestdesetih let lahko karakteriziramo kot polarnost usmeritve v pojmovno semantično ali rodovno semantično kvaliteto jezika. V nadaljnjem razvoju nove glasbe so se uveljavili tehnika kolaža, uporaba elementov izvenevropskih glasbenih kultur in različni integracijski postopki (med novimi kompozicijskimi načini, vokalno in instrumentalno glasbo, med glasbo in drugimi umetnostmi).

DISERTACIJE — DISSERTATIONS

POKORN DANILO: AMANDUS IVANČIČ IN NJEGOVO POSVETNO SKLADATELJSKO DELO

AMANDUS IVANČIČ AND HIS SECULAR COMPOSITIONAL OUTPUT

Amandus Ivančič (Ivanschitz, Ivanschiz, Ivancsics, Ivanschütz), redovni skladatelj iz 18. stoletja, je ena pozabljenih skladateljskih osebnosti iz tega prelomnega obdobja v razvoju evropske glasbe. Znanstveni interes zanj se je začel prebujati pred štiridesetimi leti na Češkem, vendar je znana o njem še zmerom le peščica biografskih fragmentov, ki vsi v dosedanji literaturi niso bili prav navedeni. Glede na podatke v izvirnem arhivskem gradivu je Ivančič živel v pavlinskem samostanu Maria Trost pri Gradcu od leta 1755, ko je v jezuitski cerkvi v Gradcu izvedel eno svojih del, mogoče Oratorium Xaverianum, do leta 1758, ko je graškim jezuitom prodal šest kompozicij. Morda je bil v tem konventu še dvajset let pozneje, če je on tisti pater Amandus, ki ga v oktobru 1776 omenja ena samostanskih listin, a to ni gotovo. Organist v graški stolnici po razpustu konventa Maria Trost leta 1786 vsekakor ni bil. Samostanska dokumentacija ga že nekaj let pred tem ne navaja več. Ni še bilo mogoče dognati, kdaj in kje se je rodil ter kdaj in kje je umrl, tudi ne, ali je razen na Štajerskem deloval še kje drugje, kar ni izključeno. Po vsej verjetnosti je živel približno med letoma 1721 in 1780. Sodeč po priimku, ki ga rokopisi pišejo v zelo številnih variantah, gre za osebnost iz južno-zahodnega območja slovanskega prostora in vrsta razlogov govori za to, da je bil Slovenec, rojen nekje v severno-vzhodnem delu slovenske Štajerske. Seveda pa je to le ena od možnih domnev in za dokončen odgovor na vprašanje o njegovem poreklu bo treba počakati novih biografskih dognanj.

Tematični katalog kompozicij, ki ga prinaša disertacija, dokazuje, da je bil Amandus Ivančič plodovit in v svojem času upoštevan skladatelj. V razvidu je skoraj 200 — deloma neohranjenih — prepisov njegovih del, kar pomeni približno 100 kompozicij. Nekaj več kot polovica je sakralnih, druge so posvetne. Atribucija Amandu Ivančiču je v nekaterih primerih vprašljiva. Skladbe so razsejane po precej velikem zemljepisnem prostoru, ki obsega predvsem Avstrijo in Češkoslovaško, razen njiju še Madžarsko, Slovenijo in Hrvaško v Jugoslaviji ter Nemčijo in Belgijo. Po večini so se ohranile v cerkvenih in samostanskih zbirkah, a tudi v glasbenih arhivih mogočnih aristokratov, kakršni so bili grofje Waldstein na severnem Češkem, knezi Esterhazy v Eisenstadtu, bavarski vojvode von Paula in badenski mejni grofje. Na nekatera komorna dela naletimo v katalogih sodobnih nemških založnikov, Breitkopfa v Leipzigu in Ringmayerja v Berlinu.

Podrobneje se disertacija ukvarja s skladateljevimi posvetnimi stvaritvami. Amandus Ivančič se kaže v njih kot skladateljska osebnost prehodnega razdobja v 18. stoletju, v katerem so se usedline baročne tradicije prepletale z značilnostmi novega galantnega in občutljivega sloga. Te zna-

čilnosti so pri Ivančiču razvidne v vseh prvinah kompozicijskega stavka: v melodiji in ritmu, v harmoniji, v odnosu do tonalitete, v obliki, v instrumentaciji, najmanj morda v dinamiki. Najmočnejši element Ivančičeve glasbene govorice je njena melodika. Čeprav so v njej očitni manirizmi dobe, je kljub temu neredko sveža in privlačna. Amandus se kaže z njo kot ljubezniva, mehka muzikalna narava, ki zmore pritegniti poslušalčevo pozornost še danes.

Izredna fragmentarnost biografskega gradiva, pomanjkanje zanesljivih podatkov o tem, kdaj in kje so nastala njegova dela, vrzeli v našem poznavanju glasbenega razvoja v 18. stoletju nasploh in razvoja klasične simfonije še posebej — vse to povzroča težave pri natančnejšem vrednotenju skladateljevega posvetnega opusa. Vrsta potez v njegovem kompozicijskem stavku vendarle govori v prid temu, da je ustvarjal nekje v avstrijskem prostoru. Na to kažejo njegovo nagnjenje k sonatni obliki z neokrnjeno reprizo, koncepcija izpeljave kot prehoda med ekspozicijo in reprizo ter še več drugih italijanizmov, ki jih je spoznal verjetno prek Dunaja, nadalje čut za kodo, tesno sožitje sonate in divertimenta v njegovem ustvarjanju, ljudski značaj mnogih njegovih menuetov, zlasti pa njegov slog, ki je jedrnat, včasih celo rudimentaren, tudi v orkestrskih skladbah bolj komoren kot resnično simfoničen ter v vsem tem bližji Monnu in Wagenseilu kot Stamicu. Zdi se celo, da je Amandus Ivančič eden pomembnejših glasnikov zgodnjeklasičnega sloga v avstrijskem prostoru. Kolikor lahko sodimo po redkih letnicah v kopijah njegovih kompozicij in o tem, kdaj so nastale, je bil med prvimi, ki so v tem prostoru v orkestrskih delih dosledneje gojili sonatni cikel s štirimi stavki, in eden prvih, ki je poskušal z uvajanjem počasnega uvoda v prvem stavku tega cikla. Nekaj podrobnosti, med njimi prizadevanje po ne povsem stereotipnem harmonsko-tonalnem postavljanju stranske tematike in še nekatere kažejo, da je tu in tam poskušal hoditi svoja pota. Ivančičev delež pri nastajanju novega sloga v drugi polovici 18. stoletja na avstrijskem območju bo glede na to treba v prihodnje najbrž upoštevati.

Obranjeno dne 28. junija 1977 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

Amandus Ivančič (Ivanschitz, Ivanschiz, Ivancsics, Ivanschütz), a monastic composer from the 18th century, is one of the forgotten musical personalities of this transitional period in the development of European music. Scholarly interest for this composer emerged some forty years ago in Bohemia. So far only a few biographic fragments have been known, but have not been always cited correctly. According to archival data, Ivančič lived in the Pauline monastery Maria Trost near Graz from 1755 — when he had one of his works, which might have been his Oratorium Xaverianum, performed in the Jesuit Church in Graz — to 1758, when he sold six compositions of his to the Graz Jesuits. He might have been in this monastery also twenty years later, if he is identical with Pater Amandus, mentioned in the monastery archives in October 1776, which is not

quite certain. Certainly he was not the organist to the Graz Cathedral after the dissolution of the Maria Trost monastery in 1786, for the monastery documentation stops mentioning him some years earlier. It has neither been possible to find out when and where he was born and when and where he died, nor whether he worked also outside Styria, which is not impossible. Most likely, he lived between 1725 and 1780. Judging by his surname, to be found in many variants in the manuscripts, we are dealing with a person from the south-western Slav area. Some evidence suggests that he was a Slovene, born somewhere in the north-eastern part of Slovene Styria. Understandably, this is only one of the possible hypotheses; further biographic investigations will be needed for a final answer regarding his origin.

The thematic catalogue, enclosed in the dissertation, proves that Amandus Ivančič was a prolific and, during his lifetime, esteemed composer. Nearly 200 — partly unpreserved — copies of his work could be detected, which gives a total of about 100 compositions. More than a half of them are sacred, the others being secular. In some cases the question arises whether they can be attributed to Amandus Ivančič. The compositions are scattered over a large geographic area, comprising mostly Austria and Czechoslovakia, as well as Hungary, Slovenia and Croatia in Yugoslavia, Germany and Belgium. For the most part they have survived in ecclesiastic and monastic collections, as well as in musical archives of powerful aristocrats, such as Counts Waldstein in northern Bohemia, Princes Esterhazy in Eisenstadt, Bavarian Dukes von Paula and the Margraves of Baden. Some chamber works are to be found in catalogues of contemporary German publishers, Breitkopf in Leipzig and Ringmacher in Berlin.

The dissertation concentrates on the composer's secular works. Here, Amandus Ivančič appears to be a typical representative of the transitional period in the 18th century, in which sediments of baroque tradition mingle with characteristics of the new galant and *Empfindsamer* style. These characteristics are evident in all elements of his compositional technique: in melody, rhythm, harmony; in questions of tonality, form and instrumentation; and least of all, perhaps, in dynamics. The strongest element of Ivančič's idiom is its melodies. Though manneristic traits are evident, it is mostly fresh and attractive, revealing Amandus Ivančič as an amiable and gentle musical nature, attractive also today.

Completely fragmentary biographic material, lack of reliable data regarding when and where his works were composed, gaps in our knowledge about the development of music in the 18th century, especially as regards the development of the classical symphony — all this causes difficulties when evaluating the composer's secular output in greater detail. A number of traits in his compositional technique speak in favour of the hypotheses that he was composing within the Austrian area. This is reflected in his tendency to retain the recapitulation intact within the sonata form, to treat the development in the sense of a transition between the exposition and the recapitulation, and to make use of some other Italianisms he probably acquainted himself by way of Vienna; further, we should

mention his feeling for the coda, the close symbiosis between the sonata and the divertimento, the folk-like character of his minuets, and especially his style which is concise, partly even rudimentary, and in his orchestral works more chamber-like than symphonic and thus nearer to Monn and Wagenseil than Stamic. Hence, Amandus Ivančić seems to be one of the more important heralds of the early classical style within the Austrian area. As far as we can judge from the few dates when they were written, he must have been among the first composers in the mentioned area to treat the four movements sonata cycle more consistently and among the first to add a short introduction to the first movement of the cycle. A number of details, among them unsteretyped harmonic exposing of subordinate thematics, reveal his sporadic intention to search for personal ways. Ivančić's contribution to the evolution of the new style within the Austrian area in the latter half of the 18th century will therefore have to be taken into account in future research.

Defended June 28, 1977, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO — INDEX

- Adamič, Emil 6
 Adlešič, Miroslav 11
 Adorno, Theodor 61, 64, 65
 Ahlgrimm, Isolde 36
 Allihn, I. 42
 Altmann, Math. Fr. 32
 Andraschke, Peter 62
 Andreis, Josip 10
 Arnim, Achim von 57, 58
 Aškerc, Anton 53, 54
- Bach, Anna Magdalena 36, 38, 43
 Bach, Carl Philipp Emanuel 41
 Bach, Johann Sebastian 36, 39, 40, 41, 43
 Bach, Wilhelm Friedemann 40
 Bartók, Béla 68
 Bauer-Lechner, Natalie 62, 64
 Bedina, Katarina 11
 Beethoven, Ludwig van 10, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50
 Bellini, Vincenzo 10
 Beranič, Davorin 6
 Berg, Josef 82
 Berlioz, Hector 61, 66
 Bertali, Antonio 24
 Besseler, Heinrich 37
 Betetto, Julij 9
 Bianchi, Lino 23, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34
 Biber, Heinrich Ignaz 24
 Boetticher, Wolfgang 10
 Bordoni, Faustina 39, 40, 41
 Boršnik, Marja 53
 Braun, Werner 9
 Breitenbacher, Anton 24, 26, 30
 Brenet, Michel 23, 24, 31
 Brentano, Clemens 57, 58
 Breuning, Eleonore 45
 Briquet, C. M. 28
 Brunswick, Therese 44
 Bujič, Bojan 10
 Bukofzer, Manfred 23
 Busch, Hermann 9
- Capricornus, Samuel 28
 Carissimi, Giacomo 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35
 Cecchini, Tomaso 10
 Chagall, Marc 82
 Chodkowski, Andrzej 42
 Chopin, H. 77
 Cosmerovius, M. 29
 Culka, Zdeněk 32
 Cvetko, Ciril 8
 Cvetko, Dragotin 8, 9, 10, 51
- Čemažar, L. 20, 21
 Čermak, Vlastimil 50
- Dadelsen, Georg von 40, 43
 Denis, Valentin 17
 Djurić-Klajn, Stana 10
 Dolar, Joannes Baptista 8, 10
 Dolinar, Anton 6
 Dretzel, Cornelius Heinrich 36
 Dufrene, F. 77
- Ebner, Wolfgang 24
 Eggebrecht, Hans Heinrich 10
 Eggenberg, Johann Anton 33
 Enzenberger, Hans Magnus 78
- Faber, Mikuláš František 28, 29, 35
 Falck, Martin 41
 Fassmann, D. 42
 Federhofer, Hellmut 10
 Feil, Arnold 10
 Feld, Jindřich 78
 Fišer, Luboš 79, 80, 82
 Fleischauer, Günter 42
 Franciscus de Pavonibus 9
 Frimmel, Theodor 44
 Forkel, Johann Nikolaus 40, 41
 Fux, Johann Joseph 32
- Gallus, Jacobus 5, 8, 9, 10, 81
 Gerber, Rudolf 42
 Gerbič, Fran 10
 Gerlach, R. 59, 64
 Gestrin, Ferdo 9
 Ghisi, Federico 23, 24, 25
 Goethe, Wolfgang 44, 49
 Golar, Cvetko 52
 Gottron, Adam 9
 Goya, Francisco 79
 Graun, Carl Heinrich 37
 Graun, Johann Gottlieb 37
 Grove, George 11
 Guicciardi, Giulietta 44
- Hanslick, Eduard 61
 Hasse, Johann Adolf 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43
 Havelka, Svatopluk 78
 Helm, Everett 10
 Hempel, G. 41
 Herder, Johann Gottfried 49
 Hevesy, A. 44
 Hicken, Kenneth 10
 Hiršal, J. 77
 Hławiczka, Karol 36, 39, 42, 43
 Höfler, Janez 8, 16
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar 37, 39, 41, 42
 Hortschansky, Klaus 40
 Hrovatin, Radoslav 8
 Hufeland, Christian Wilhelm 49

- Ingegneri, Marco Antonio 8
 Ipavec, Benjamin 51, 53, 55, 56
 Irrgang, Horst 42
 Ištván, Miloslav 82
 Ivančić (Ivanschitz, Ivanschiz, Ivancsics, Ivanschütz), Amandus 9, 84, 85, 86, 87
 Jachimecki, Zdzisław 44
 Janáček, Leoš 10
 Janez, Ljubljanski 16
 Janovka, Tomáš Baltazar 34
 Jenko, Davorin 9
 Jess, Wolfgang 41
 Jirásek, Ivo 81
 Joannes a Laybaco gl. Janez Ljubljanski
 Kabeláč, Miloslav 78, 80, 82
 Kafka, Franz 64, 82
 Kalischer, Alfred Christlieb 44
 Karbusický, Vladimír 45, 46, 50
 Keesbacher, Friedrich 6
 Kessler, F. 42
 Kirchner, A. 34
 Kirnberger, Johann Philipp 42
 Klee, Paul 82
 Klemenčič, Ivan 10, 11
 Klodner, Anton 45, 46, 50
 Klusák, Jan 81
 Knepler, Georg 45
 Koch, K. P. 42
 Kogoj, Marij 11
 Kollwitz, Käthe 82
 Konjović, Petar 10
 Kopelent, Marek 77, 79
 Koporc, Srečko 11
 Kos, Koraljka 10
 Kozina, Marjan 8
 Krček, Jaroslav 79
 Krek, Gojmir 8
 Krek, Uroš 11
 Kropffgans, Johann 40
 Kučera, Václav 81, 82
 Kučukalić, Zija 10
 Kuret, Primož 8, 14, 15
 Lagkhner, Daniel 9
 Lajovic, Anton 9
 Landmann, O. 40
 Landshoff, Ludwig 23
 Lasso, Orlando di 8, 10
 Lavtižar, Josip 16
 Leitzmann, Albert 44, 45, 46, 47
 Lermontov, Mihail 54
 Leskovic, Roman 11
 Liechtenstein-Castelcorn, Karl 24, 28, 29, 31, 34
 Linhart, Anton Tomaž 10
 Lipovšek, Marijan 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76
 Lipsius, Marie (La Mara) 44
 Lissa, Zofia 10
 Liszt, Franz 68
 Livadić, Ferdo 10
 Loparnik, Borut 11
 Lukáš, Zdeněk 81
 Mahler, Gustav 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67
 Malfatti, Johann 49
 Mantuani, Josip 5, 6
 Marolt, Francé 5, 6
 Massenkeil, Günther 23, 25
 Meier, Bernhard 9
 Mendel, Hermann 41
 Mennicke, H. 37, 41
 Merku, Pavle 11
 Meyer, Ernst Hermann 9
 Michna, Adam 33
 Mihevec, Jurij 9
 Mitchell, Donald 57, 61
 Monn, Mathias Georg 85, 87
 Monteverdi, Claudio 23, 81
 Müller, Christian 59, 60
 Murn-Aleksandrov, Josip 51
 Nettl, Paul 31
 Osterc, Slavko 10, 11
 Pamer, F. E. 57, 59, 62
 Parsch, Arnošt 81, 82
 Pečman, Rudolf 10
 Petignieri, Giovanni 29
 Petric, Ivo 11
 Petrobelli, Pierluigi 10
 Petrovič, Danica 10
 Phinot, Dominique 8
 Piños, Alois Simandl 78, 81, 82
 Plautzius, Gabriel 9, 10
 Pokorn, Danilo 9, 11
 Pratella, Francesco Babilla 23
 Racek, Jan 10, 31, 45, 46, 50
 Radics, Peter 6
 Rakuša, Fran 5
 Ramovš, Primož 11
 Ravnikar, Bruno 11
 Reicha, Antonin (Antoine) 10
 Riemann, Hugo 11
 Rihtman, Cvjetko 10
 Rijavec, Andrej 8, 10, 11
 Rinuccini, Ottavio 10
 Rittler, Philipp Jakob 24, 33
 Rolland, Romain 44
 Rore, Cypriano de 9
 Rückert, Friedrich 57, 63, 64
 Ružička, Petr 82
 Rybář, Richard 28

Sachs, Curt 20
 San Galli, Thomas 44
 Savin, Risto 9
 Scarlatti, Alessandro 41
 Schiller, Friedrich 49
 Schmelzer, Heinrich 24
 Schmidt-Görg, Josef 45
 Schönberg, Arnold 10
 Schubert, Franz 10, 59, 60, 61, 62, 66
 Schütz, Heinrich 10
 Schweiger, Freiherr von 49
 Schweisheimer, W. 48
 Sebald, Amalie 44
 Sebenico, Giovanni 10
 Sehnal, Jiří 24, 29, 30, 33, 34
 Shakespeare, William 77
 Sivec, Jože 8, 9
 Skjavetić, Julije 10
 Smolik, Marijan 9
 Snížková, Jitka 9
 Sonneck, Oscar George 44
 Stamitz, Jan 85, 87
 Stefanović, Dimitrije 10
 Steichen, D. 44
 Steiner, Josef 60
 Steska, Viktor 6
 Sześewska, Zofia 39, 42, 43
 Stevens, Halsey 10
 Stevenson, A. 28
 Straková, Theodora 33
 Striccius, Wolfgang 9
 Supičić, Ivo 10

 Šegula, Tomaž 11
 Škerjanc, Lucijan Marija 6, 9
 Špála, Václav 82
 Špendal, Manica 8

 Štědroň, Miloš 10, 81, 82
 Šulek, Stjepan 10

 Tausinger, Jan 80
 Telemann, Georg Philipp 42
 Tibbe, Monika 61, 65
 Trstenjak, Anton 6
 Turel, Mirjana 9

 Ukmar, Vilko 6, 8, 9, 11
 Unger, Max 44

 Vejvanovský, Jan Karel 30
 Vejvanovský, Pavel 24, 25, 26, 27, 28, 29,
 30, 33, 35
 Velimirović, Miloš 10
 Verdi, Giuseppe 39, 41
 Vetter, Walther 41
 Viertel, Karl-Heinz 40
 Vojé, Ignacij 9
 Volek, Tomislav 34
 Vostrák, Zbyněk 77
 Vurnik, Stanko 5, 6
 Vysloužil, Jiří 10

 Wagenseil, Georg Christoph 85, 87
 Walter, Bruno 66
 Wegeler, Franz Gerhard 45, 46, 47, 50
 Weiss, Silvius Leopold 40
 Werfel, Alma 57
 Wieland, Christoph Martin 49
 Witkowski, L. 42

 Zajc, Ivan 10

 Župančić, Oton 54
 Župančić, Lovro 10

