

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXIV

LJUBLJANA 1988

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

Andrej Rijavec
Odd. za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 12
61000 Ljubljana
Yugoslavia

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je
omogočila
Raziskovalna
skupnost Slovenije

VSEBINA	CONTENTS	
Jurij Snoj	Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici Two 15th-century Sheets of Binchois's and Anonymous Music in Ljubljana's National and University Library	5
Vjera Katalinić	Music in the Dalmatian Theatre of the 16th Century Glasba v dalmatinskem gledališču 16. stoletja	21
Tomaž Faganel	Missa sopra la Bergamasca — prispevek k poznavanju ustvarjanja J. K. Dolarja Missa sopra la Bergamasca — A Contribution to the Research of J. K. Dolar's Creativity	29
Marija Bergamo	Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriteriji slogovne opredelitve in vrednostne sodbe Characteristics of Musical Material, Syntax and Structural Order in F. B. Dusík's Symphony in C Major as Criteria of Stylistic Determination and Evaluation	39
Arnold Feil	Die „Grande Serenade“ von L. F. Schwerdt unter den Nachfolgekompositionen von Beethovens Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Kompositionen nach 1800 „Grande Serenade“ L. F. Schwerdta med naslednicami Beethovnovnega Septeta op. 20. Prispevek k razmerju klasika-klasicizem v komponiranju po letu 1800	47
Andrej Rijavec	Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta Leopold Ferdinand Schwerdt's Symphony in E Flat Major	61
Ivan Klemenčič	Slovenski godalni kvartet The Slovene String Quartet	69
Cvetka Bevc	Kataklizma avantgarde med sorealističnim normativizmom in nacionalno bitnostjo slovenske glasbe	

	The Cataclysm of the Avant-Garde between the Normativeness of Social Realism and the National Identity of Slovene Music	87
Jarmila Doubravová	The Myth of Keywords and Cross-Quotations Mit o geslih in citatih	97
	Magistrska dela M.A. Works	105
	Disertacije Dissertations	107
	Dodatek Appendix	111
	Imensko kazalo Index	115

UDK 784"14"Binchois: 027.5(497.12Ljubljana)NUK

Jurij Snoj
LjubljanaDVA LISTA Z BINCHOISOVO IN BREZIMNO
GLASBO 15. STOLETJA V LJUBLJANSKI
NARODNI IN UNIVERZITETNI KNJIŽNICI

Rokopisna zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani hrani dva papirnata lista s konca 15. stol., na katerih je več poznosrednjeveških večglasnih skladb, nastalih približno sredi istega stoletja.¹ Na prvi strani lista (1 a) je konec tenorja in celoten kontra triglasnega Sanctusa znamenitega burgundskega skladatelja Gillesa Binchoisa (ok. 1400—1460); na hrbtni strani lista (1 b) je triglasni Agnus dei istega skladatelja, katerega ime je sicer delno zbledelo navedeno na zgornjem robu iste strani: (Bin)chois. Na prvi strani drugega lista (2 a) je konec glasu kontra neke nedoločene skladbe, katere predzadnji del se začneja z besedama Paradisi porta, zadnji pa je doksologija. Sledi triglasni motet Cibavit eos, vendar gre najbrž za sve skladbi: superius namreč ne spada k spodaj zapisanima tenorju in kontra. Je zgornji glas neke druge skladbe, ki je bil najbrž pomotoma zapisan k spodnjima glasovoma moteta Cibavit eos. Na hrbtni strani drugega lista (2 b) je triglasni motet Vere quia misit dominus in triglasna skladba, motet ali šanson Helas matres. Razen navedenih besed ta skladba nima besediila.² Z izjemo obeh Binchoisovih mašnih stavkov ohranjenim skladbam ni bilo mogoče določiti skladateljev.

1. Velikost ohranjenih listov je $28,4 \times 20,7$ cm, velikost zrcala $22,4 \times 17,2$ cm. Na vaski strani je 9 vrst, širina petih notnih črt meri 1,3—1,6 cm. Levi in desni rob omejuje navpična črta. Zapis je z izjemo nekaj mest dobro ohranjen. Nečitljiva je le prva vrsta na prvi strani drugega lista. Notno črtovje je nekoliko svetlejše kot ostali zapisi.

V papirju ohranjenega fragmenta je vodni znak: volovska glava, ki ima na temenu visok, drogu podoben izrastek, ki se na vrhu razpira v cvet. Natančna primerjava vodnih znakov obeh listov kaže, da nista čisto enaka, vendar se ločita le v velikosti posameznih delov risbe oziroma v razmerjih med njimi. Oba lista sta gotovo istočasni izdelek istega papirnega mlina. Motiv volovske glave z drogom ali križem na temenu se kot

1 Lista nimata signature. Ohranila sta se kot zalepka na notranjih straneh lesenih platnic rokopisa NUK, Ms 71. Prim. 7. Odlepljena in restavrirana sta bila spomladi 1988.
2 Gl. priloženi faksimile in tematični seznam skladb na koncu članka.

vodni znak razmeroma pogosto pojavlja, zlasti v 15. stol.³ Glede na to je tudi papir obravnavanih listov najverjetneje papirniški izdelek 15. stol. Temu v prid govori dejstvo, da je zelo soroden ali celo isti papir tudi v Ms 71, na platnicah katerega sta se obravnavana lista ohranila in ki je gotovo iz 15. stol.⁴

2. Ohranjena lista sta ostanek iste nekdanje popolne, kasneje pa uničene rokopisne enote; to je razvidno iz njune velikosti, zunanje ureditve zapisa, zlasti pa iz tega, da je zapis delo istega prepisovalca. Lista zelo verjetno nista bila sosednja, vendar ni mogoče določiti, kateri je stal v rokopisu pred drugim.

V rokopisih 15. stol. so posamezni glasovi zapisani navadno drug za drugim na obeh istočasno vidnih straneh odprtega zvezka, s čimer je omogočeno hkratno branje vseh glasov skladbe. Prvi od ohranjenih listov je stal torej v rokopisu najbrž tako, da je bil Sanctus na njegovi prvi strani. Superius in razen zaključka tudi tenor te skladbe sta bila zapisana na hrbtni strani izgubljenega lista, ki je stal v rokopisu neposredno pred prvim od ohranjenih listov. Tenor in kontra nimata v celoti izpisanega besedila; na ustreznih mestih so zapisani le začetki posameznih besedilnih odsekov. V kontra naj bi bil prvi del besedila zapisan v celoti; razprostira se prav do začetka naslednjega odseka (Pleni sunt); vendar ni niti popoln niti pravilno podpisan (prvi vzklík „sanctus“ manjka najbrž zato, ker je na njegovem mestu oznaka za glas, pač pa bi zadnji zapisani besedi morali slediti še dve) in ga ni mogoče šteti za merodajnega.

Na hrbtni strani lista je Agnus dei, ki sestavlja s predhodno skladbo enoto. Tretji in zadnji del Agnus dei je ponovitev prvega v proportio dupla, kar je razvidno iz dvojne menzure. Besedilo je v celoti zapisano le v superiusu, vendar sprememba besedila v tretjem delu skladbe tu ni navedena; označena je le v tenorju. Tenor in kontra imata tako kot v predhodnem stavku navedene le začetke posameznih besedilnih odsekov.

³ Natančno teh dveh znakov med urejeno objavljenimi in obravnavanimi tipi vodnih znakov z motivom volovske glave ni. Piccard, G., *Ochsenkopf-Wasserzeichen*, Stuttgart 1966, Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Sonderreihe Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Findbuch II, 1–3. Drog na glavi je upodobljen z dvema črtama, na njegovem vrhu je cvet. S tem spada znak v XIII. oddelek Piccardove ureditve (Abteilung XIII, Ochsenkopf mit zweikonturiger Stange mit Blume). Cvet ima sedem listov; tipi s sedemlistnimi cveti so v Piccardovi razporeditvi pod številkami 201–300, vendar se nobeden od njih niti po izgledu niti po merah ne ujema natančno s katerim od obeh obravnavanih znakov. Še najbliže jima je št. 252, ki je v listih zapisov iz let 1450 in 1453 iz Ingelfingna in Münchna. Vsi v Piccardovem delu objavljeni tipi s sedemlistnimi cvetovi so iz papirja, izdelanega v 15. stol. Vodna znaka obravnavanih listov imata te drobne značilnosti: ušesa so obla, brez ostrih kotov kot v večini Piccardovih tipov; rogova sta zgoraj obrnjena navzven; drog je proti vrhu vse ožji; črta, ki upodablja teme, sega od enega do drugega roga, na njej stoji drog. Risba ni simetrična niti v prvem niti v drugem listu. Mere, ki jih za znake posameznih s številko označenih tipov navaja Piccard, so v primeru prvega od obravnavanih listov tele: a II 32 mm, h 109 mm, b 34 mm in c 17 mm. V drugem listu je h 102 mm, b 32 mm. (Črka a z rimsko II označuje širino med dvema vlaknoma papirja, med katerima je vodni znak, in sicer na mestu, kjer sta zgornja konca rogov; h je višina znaka; b je širina od konca enega do konca drugega ušesa; c je širina med zunanji-ma koncema navzven obrnjenih rogov.) Volovska glava je kot vodni znak zaznamovala določeno in sicer visoko kakovost papirja. Znak je imel mednarodno veljavo. Piccard, G., *Findbuch II*, 1, str. 25. — Tudi med več desetisočimi vodnih znakov, objavljenimi v zbirki *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, Hilversum 1950—, natančno teh dveh vodnih znakov ni, čeprav je motiv volovske glave z drogom na temenu razmeroma pogosten.

⁴ Gl. 7.

Handwritten musical score for Contralto (CONTRA). The score is written on ten staves. The lyrics are in Latin and include: "Osanna ut s", "Qui uenit", "Sanctus", "Sanctus", "Pleni sunt caeli", "Osanna", "Benedictus Qui uenit", and "Osanna ut s". The music is written in a historical style with various note values and rests.

1a

Handwritten musical score for a choir, featuring tenor and soprano parts with Latin lyrics. The score is written on multiple staves with musical notation and lyrics in Latin. The lyrics include: "tol lis peccata mundi", "no bis Agnus dei qui", "tol lis peccata mundi de misere re re", "no bis TENOR Qui tollis", "miserere no bis Agnus dei", "qui tollis", "qui tollis".

1b

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of several staves. The top three staves contain instrumental parts. The fourth staff is a vocal line with the lyrics: "mi hoc Cibus e of eximie frumtu alleluia et de pe tra mel le factum est alle lu ca alla alle lu". Above this staff, the word "Paradisus" is written. The fifth staff is labeled "TENOR Cibus est" and the sixth is labeled "CONTRA". The seventh staff contains a few notes and a double bar line. The paper shows signs of age, including stains and foxing.

Handwritten musical score for a vocal ensemble. The score is written on six staves. The lyrics are in Latin and include the following text:

Vere qua misit dominus angelum suum et ait: parate michi de manna herodum
et de pomis: cepe da et tunc plenis visceribus

TENOR huius Vere qua misit dno

CONTRA

Adagio

TENOR

CONTRA

276

Drugi od ohranjenih listov je imel v rokopisu najbrž tako lego, da sta bila kontra nepopolne skladbe in motet *Cibavit eos* na prvi strani, motet *Vere quia* in *Helas matres* pa na hrbtni. To je razvidno iz položaja glasu kontra nepopolno ohranjene skladbe: da bi bili vsi glasovi te skladbe, najbrž trije, istočasno berljivi, so morali biti *superius*, *tenor* in prvi del kontra zapisani na hrbtni strani predhodnega lista. Tudi kontra te skladbe ima zaznamovane le začetke posameznih besedilnih odsekov. Konec skladbe ima dve na izbiro dani enačici, od katerih je druga (označena z besedama „vel hoc“) daljša.

Na isti strani so še trije glasovi moteta *Cibavit eos*, katerega besedilo je v celoti zapisano le v *superiusu*. Ta glas je mnogo krajši kot *tenor* in *kontra*; tudi sicer se ne ujema z njima in ga ni mogoče prepoznati kot pripadajočega isti skladbi. Očitno gre za pomoto in bi moral na tem mestu stati nek drug *superius*. To kaže tudi drobna, na desni rob narisana roka, katere kazalec je usmerjen k prvi vrsti *superiusa*. Najbrž gre za ujemalno znamenje, prek katerega je bilo mogoče najti pravi *superius* in dodeliti na ohranjeni list po pomoti zapisani glas ustrezni skladbi. Glede na to, da besedilo na ohranjenih listih ni točno podpisano in je pisano brez skrbnejšega ozira na glasbeni zapis, je možno, da pripada zapisani *superius* neki skladbi s povsem drugim besedilom.

Na hrbtni strani lista sta še dve skladbi; motet *Vere quia* ima celotno besedilo le v *superiusu*. Kontra nima besedila, za *tenor* pa je samo navedeno, da pripada skladbi s tem naslovom. Kot omenjeno, zadnja skladba nima besedila.

Od glasov sta vedno označena *tenor* in *kontra*. *Superius* ni imenovan, kar je v rokopisih 15. stol. pogosto.

3.1. *Sanctus* in *Agnus dei* predstavljata par dveh mašnih stavkov in sestavljata tako eno celoto.⁵ Teže pa je določiti vsebinsko povezanost med skladbami drugega od ohranjenih listov. *Cibavit eos* je *introit* oziroma *introitova* antifona praznika rešnjega telesa, *Vere quia* pa *introit* oziroma *introitova* antifona praznika Petra in Pavla (29. junij),⁶ ki je časovno vedno za praznikom rešnjega telesa. Oba moteta sta večglasni uglasbitvi *introitove* antifone, vendar je to edina zaznavna povezava med skladbami drugega od ohranjenih listov. Skladba, od katere se je ohranil le konec glasu kontra, bi bila glede na to, da ima najbrž tri dele, od katerih je zadnji *doksologija*, tudi lahko *introit* ali pa *responsorij*. Vendar se besedilo predzadnjega dela skladbe, *Paradisi porta*, ki je nedvomno marijanske vsebine, pojavlja v gregorijanskem repertoarju le kot antifona in *ofertorijski verz*.⁷ Te skladbe ni mogoče določiti kot večglasno uglasbitev gregorijanskega speva. Še več neznanega je okrog skladbe *Helas matres*. Kolikor je bilo mogoče ugotoviti, se beseda „*helas*“ v srednjeveški latinščini ne pojavlja,⁸ pogosta pa je v francoskih srednjeveških pesemskih besedilih, ki se večkrat začenjajo s tem vzklikom. To dejstvo postavlja vprašanje, ali gre sploh za latinski motet:⁹ možno je, da je skladba *Helas matres* šanson. Besedilo je bilo zapisano na nekem drugem, zdaj izgubljenem listu rokopisa, ali pa je izostalo pomotoma. Manj verjetno je, da besedilo ni bilo zapisano zato, ker bi bila skladba namenjena instrumentalni izvedbi.

⁵ Gl. 4.

⁶ *Introit* se začenja z besedami *Nunc scio vere quia*. Prvi dve besedi sta v motetu izpuščeni. Gl. 6.1., zadnji odstavek.

⁷ Bryden, J. R., Hughes, D. G., *An Index of Gregorian Chant*, Cambridge, Massachusetts 1969. *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig 1886–1922, največja zbirka srednjeveških himnodičnih besedil, besedila s tem začetkom nimajo.

⁸ Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Graz 1954 (ponatis izdaje 1883–1887).

⁹ *Niti An Index of Gregorian Chant niti Analecta hymnica medii aevi* nimajo besedila s tem začetkom.

3.2. Po teoriji C. Hamma se je glasba v 15. stol. izvajala in razširjala prek manjših, nevezanih rokopisov iz po enega dvojnega lista ali ene same lege, ki so vsebovali bodisi eno samo skladbo, več skladb istega skladatelja, nastalih približno v istem času, ali pa več skladb več skladateljev, nastalih približno v istem času in prostoru. Obsežnejše rokopisne enote so nastajale bodisi tako, da je bilo več takih že uporabljenih rokopisov zvezano v eno samo knjigo; da je bila njihova vsebina prepisana v takem ali drugačnem zaporedju v obsežnejši zvezek; ali pa tako, da so bile skladbe teh rokopisov ob prepisu prerazporejene glede na zvrst.¹⁰ Iz natančnega pregleda vsebine obsežnejših rokopisov je večkrat možno določiti vsebino prvotnih, manjših rokopisov, katerih skladbe je prepisovalec tako ali drugače sestavil v večjo rokopisno enoto.

Vsebinska nepovezanost skladb ohranjenih listov kaže, da ne gre za ostanek „fascikelskega rokopisa“, kot je Hamm imenoval prvotne, nevezane rokopisne enote, iz katerih so se sestavljali večji rokopisi. Pač pa je možno predpostaviti, da sta bili obe Binchoisovi skladbi prepisani iz nekega fascikelskega rokopisa, ki ni vseboval skladb drugega od ohranjenih listov. O načinu sestave tega ni možno reči nič gotovega. Morda sta introita prevzeta iz iste predloge, vendar se glede na različna kompozicijskotehnična postopka v njiju¹¹ to ne zdi verjetno. Druga možnost bi bila, da sta Vere quia in Helas matres delo istega skladatelja. Vendar govori proti skupni predlogi skladb drugega lista dejstvo, da imajo znameniti tridentinski rokopisi od vseh skladb tega lista le motet Vere quia.¹²

4. V dostopnih vsebinskih popisih rokopisov 15. stol. in seznamih del posameznih skladateljev tega časa je bilo od ohranjenih skladb možno najti le tri: oba Binchoisova mašna stavka in motet Vere quia. Binchoisova stavka sta v tridentinskih rokopisih, največji zbirki skladb s srede 15. stol., ki vsebuje v sedmih zvezkih okoli 1500 različnih del.¹³ Sanctus je zapisan na začetku tridentinskega rokopisa št. 92,¹⁴ ki je nastal v Italiji, morda v Benetkah, ali pa v vplivnem območju beneških glasbenikov pred letom 1450,¹⁵ Agnus dei pa je zapisan dvakrat v prvem in še enkrat v drugem delu istega rokopisa, poleg tega pa je še v tridentinskem rokopisu št. 88,¹⁶ ki je nastal v času od 1444—1465.¹⁷ V tridentinskih rokopisih ta dva stavka nista združena v par, pač pa sta zapisana kot mašni par v nekoliko starejšem rokopisu iz Aoste,¹⁸ katerega najmlajši del je nastal najbrž na cesarskem dvoru v Innsbrucku v letih 1443—1446.¹⁹ Slednja letnica je torej zgornja meja nastanka obeh Binchoisovih del. Skladatelj je umrl 20. septembra 1460.²⁰

¹⁰ Hamm, C., *Manuscript Structure in the Dufay Era*, Acta musicologica XXXIV, 1962, str. 167, 170, 175.

¹¹ Gl. 6.1., 2. in 3. odstavek.

¹² Gl. 4., 1. odstavek.

¹³ Trident, Museo Nazionale 87—92; Trident, Museo Diocesano B. L. (ta rokopis se navadno navaja kot Trident 93). Izbor skladb te zbirke je objavljen v Denkmäler der Tonkunst in Österreich 14/15, 22, 38, 53, 61, 76 in 120. Tematični katalog je v zvezkih 14/15 (rokopisi št. 87—92) in 61 (rokopis št. 93).

¹⁴ Tematični katalog, št. 1390.

¹⁵ Denkmäler der Tonkunst in Österreich 14/15, str. XV-XVI.

¹⁶ Tematični katalog, št. 224, 1369, 1447, 1547.

¹⁷ Denkmäler der Tonkunst in Österreich 14/15, str. XX.

¹⁸ Aosta, Biblioteca del Seminario maggiore, A¹ D 19. Fallows, D., Binchois, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 2, str. 716.

¹⁹ Sources, MS, IX, 2: Renaissance polyphony, 15th century sources from northern Italy (and southern Germany), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, str. 675—676.

²⁰ Fallows, D., navedeno delo, str. 710.

Dejstvo, da Binchoisova stavka v tridentinskih rokopisih ne sestavljata para, pomeni, da niti ti rokopisi niti kako po njihovi predlogi nastalo rokopisno delo ni moglo biti predloga rokopisu, ki sta mu obravnavana lista nekdaj pripadala.

Binchois ni napisal nobenega celotnega mašnega cikla, ampak le več parov mašnih stavkov.²¹ Čeprav so mnogi njegovi sodobniki pojmovali mašo kot cikel petih stavkov, ki sestavljajo enoto, in čeprav se je zamisel mašnega cikla uresničila v monodiji že v 13. stol,²² 15. stol. še ni bilo čas, ko bi se uglasbitev mašnega ordinarija vesplošno pojmovala kot ena skladba s točno določenimi stavki. Posamezni stavki ali pari so se svobodno sestavljali v cikle, kot so se posamezni cikli tudi svobodno razstavljali in prenašali v obliki posameznih stavkov. To kaže pregled vsebine tridentinskih rokopisov, prav tako pa tudi ohranjeni Binchoisov par, katerega stavka sta v tridentinskih rokopisih razstavljena.

Motet *Vere quia misit* je v tridentinskem rokopisu št. 90,²³ ki je nastal v času od 1444–1465.²⁴ Zgornja časovna meja nastanka te brezimne skladbe je torej leto 1465. Ostalih skladb ni bilo mogoče določiti.²⁵ Nobena od skladb obravnavanih dveh listov se ne pojavi v rokopisih do približno četrte 15. stol.²⁶

5.1. Glasbeni zapis je v beli menzuralni notaciji; le enoglasne intonacije v obeh Binchoisovih stavkih so pisane v koralni kvadratni notaciji. Odseki posameznih skladb so razmejeni z eno navpično črto; z eno ali dvema navpičnima črtama so navadno razmejeni glasovi iste skladbe, z dvema ali tremi pa je označen konec. Menzurna znamenja niso redno zapisana in jih je treba večkrat določiti iz samega poteka skladbe. Drugi menzurni znak na začetku *Agnus dei*, ki zaznamuje proportio dupla sicer iste menzure, velja za ponovitev.

Semiminime, to je četrтинke, so črne; prav tako so črna tudi vsa kolorirana mesta. Kolor se pojavlja tako v tempusu kot prolaciju. V skladbi *Helas matres* skupini črne *semibrevis* in črne *minime* (*minor color*) sledita večkrat po dve semiminimi. Zaradi grafične enakosti črne *minime* s semiminimo so ta mesta na prvi pogled težko razumljiva. Kljub pomenskemu razločku med kolorirano *minimo* in semiminimo je gotovo, da ima *minor color* na teh mestih pomen punktiranega ritma, kar je za drugo polovico 15. stol. že običajno.²⁷

Večkrat se v *tempus perfectum* pojavi nepopoln *color temporis*, ki obsega le dve črni *brevis*; vrednost tretje je zapisana z belimi notami ali pa manjka, tako da sta v *perfectum* tempus vrinjeni dve *imperfectum* *brevis*. Pri enem od takih primerov (prvi del *Agnus dei*) se pojavi eno *perfectum* kasneje v *contra* celotna *hemiolia* *major*, medtem ko

²¹ Isto delo, str. 714.

²² Apel, W., *Gregorian Chant*, London 1958, str. 420.

²³ Tematični katalog, št. 828.

²⁴ *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 14/15, str. XX.

²⁵ V tridentinskih rokopisih je pet motetov *Cibavit eos*, vendar med njimi ni istoimenskega moteta iz obravnavanih listov. Kolikor je bilo mogoče ugotoviti po seznamih del skladateljev 15. stol., objavljenih v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ima motet *Cibavit eos* le Johannes Brassart, vendar je njegova skladba v tridentinskih rokopisih. Štiriglasni motet *Cibavit eos* ima v zbirki *Choralis Constantinus* še Henricus Isaac; poleg tega je istoimenski motet še v nekem nekoliko mlajšem rokopisu, vendar tudi ta ni istoveten s skladbo v obravnavanih listih. Gl. Staehelin, M., *Der Grüne Codex der Viadrina*, Mainz 1971, skladba št. 25.

²⁶ RISM B/IV/3, RISM B/IV/4, München, Duisburg 1972.

²⁷ Apel, W., *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge, Massachusetts 1953, str. 128.

poteka superius ves čas v neokrnjenem tempus perfectum. Ne da bi bila posebej označena sprememba menzure se v perfektni tempus nekajkrat vrine en imperfektni tempus in obratno. Vse to je prav tako del notacijske kot slogovne podobe ohranjenih skladb.

Glasbeni zapis je neskrben, skrajno nezanosljiv, poln nejasnosti in napak; razbrati ga je možno šele ob upoštevanju medsebojnih odnosov vseh glasov, vendar ostajajo mnoga mesta dvomljiva in jih je možno različno razlagati.²⁸

5.2. Besedilni zapis je v gotski minuskuli z nekaterimi sestavinami gotskega kurziva. Nedvomno je delo istega pisca kot glasbeni zapis, saj si ni mogoče predstavljati, da bi bil za besedilo, ki mestoma niti ni do konca in pravilno podpisano, uporabljen poseben prepisovalec, kot je bilo to v primeru skrbno izdelanih rokopisov, ki so jih izdelovale prepisovalske delavnice. Mali d ima glavno potezo močno nagnjeno v levo stran. Veliki E se pojavlja v dveh oblikah: z navpično levo potezo in v obliki polkroga. Mali g ima zelo obsežen spodnji lok. Nad malim i je pogosto poševna črtica, nekajkrat pika, ki je v tej vlogi mlajša in se pojavlja šele od 14. stol. dalje.²⁹ Mali r ima običajno obliko, razen v ligaturi, ki zaznamuje končnico „rum“ in sestoji iz desnega dela kapitalnega R, katerega poševna, v rokopisu skoraj vodoravna črtica je prečrtana (2 b, vrsta 2). Za mali s sta uporabljena dva znaka: pokončni ſ in zaviti s. Slednji je redkejši in se razen v okrajšavi s(upra) pojavlja le na koncu besed. Mali v se ne loči od malega u. Izjema je v besedi „vel“ (2 a, vrsta 4) in v samem glasbenem zapisu nad pomotoma črno brevis (2 a, vrsta 7),³⁰ kjer se desna poteza črke zgoraj v polkrogu spaja z levo. Rokopis se poslužuje tudi oblastih potez. Posamezne črke, tudi tiste, ki sestojijo iz istih sestavin, se med sabo dobro ločijo. Uporabljene so nekatere običajne okrajšave.

Kurzivne so črke d, g in zgoraj zaviti v, zlasti pa se kurzivnost rokopisa kaže v oblastih potezah in v tem, da so posamezne skupine črk zapisane brez odstavitve peresa in so spajene s poševnimi črticami.³¹ Kurzivni izgled daje rokopisu tudi uporaba razmeroma tankega peresa, zaradi česar so tiste poteze, ki bi bile v knjižni minuskuli znatno tanjše, po debelini skorajda izenačene z ostalimi. M. Kos je najbrž predvsem na osnovi paleografskih lastnosti besedilnega zapisa določil 16. stol. kot čas nastanka rokopisa.³²

6.1. Oba Binchoisova stavka imata v kontra enoglasne intonacije: Sanctus na začetku predzadnjega odseka (Benedictus), Agnus dei pa na začetku vsakega od treh odsekov. Intonacije so pisane v kvadratni koralni notaciji, kot da bi šlo za začetke koralnih spevov oziroma njihovih odsekov, ki bi se menzurirani, lahko pa še drugače spremenjeni nadaljevali v istem glasu. Vendar ni mogoče ugotoviti, da bi bil kateri od

²⁸ Da bi bil prepis v današnjo notno pisavo olajšan, so dvoumna in napačna mesta navedena in obravnavana v priloženem komentarju h glasbenemu zapisu.

²⁹ Novak, V., *Latinska paleografija*, Beograd 1980, str. 250.

³⁰ O pomenu tega „v“ gl. komentar h glasbenemu zapisu.

³¹ Novak, V., navedeno delo, str. 251, 253.

³² Kos, M., Stele, F., *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931, št. 64, str. 104.

teh dveh stavkov grajen na kakem koralnem spevu.³³ V dejanski izvedbi je intonacijo, tako kot v gregorijanskem koralu, pel solist.

Na koralu temeljita oba moteta, nepopolno ohranjeni Cibavit eos, ki mu manjka superius, in Vere quia misit. Koral je v teh skladbah prisoten na dva povsem različna načina. V motetu Cibavit eos je koralni spev, antifona istoimenskega introita, v tenorju; je melodično nespremenjen³⁴ in poteka ves čas v enakih dolgih notnih vrednostih, v brevis. Drugače je v motetu Vere quia misit, kjer je koralni spev, antifona introita Nunc scio vere quia misit, v superiusu. Je koloriran; se pravi, da melodija ni samo ritmizirana, ampak so ji poljubno dodani ali iz nje izvzeti posamezni toni ali skupine tonov. Po osnovnih lastnostih se ne loči od ostalih dveh melodij skladbe. Koralni spev je tu samo ogrodje melodiji, ki je njegova prosta in osebnostna prepesnitev.

Oba načina sta zgodovinsko določena. Prvega je med drugim mogoče najti v zgodnejših bogoslužnih motetih skladateljev obdobja burgundske šole.³⁵ Drugi, gotovo angleškega izvora, je vsaj v neangleški glasbi mlajši; njegov pojav v burgundski šoli je treba pripisati angleškemu vplivu, ki je bil odločilen za slogovno preusmeritev te šole okoli leta 1430.³⁶ V končni razvojni stopnji, doseženi že na začetku 15. stol., je kolorirani koralni spev v zgornjem glasu, tako kot v ohranjenem motetu.³⁷

Motet Vere quia se začenja s tretjo besedo introita Nunc scio vere in tudi njegov superius izhaja iz koralnega speva od te besede dalje.³⁸ Očitno sta bili prvi dve besedi v dejanski izvedbi peti koralno in kot intonacija solistično. Koralno se je izvajal tudi psalmov verz z doksologijo, ki v primeru obeh motetov sledi večglasni uglasbitvi introitove antifone.

6.2. Tri v celoti ohranjene skladbe obravnavanih listov slogovno niso povsem enotne. V motetu Vere quia misit je še mogoče zaznati pozne sledi fauxbourdona,

33 Schildbachov katalog agnus dei s tem začetkom nima, čeprav je podoben št. 22. Schildbach, M., *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Dissertation, Erlangen-Nürnberg 1967. Katalog je vključen v *An Index of Gregorian Chant* in je bil uporabljen prek tega. Korale tudi ni ohranjeni kontra Sanctusa, prvega dela para. Njegove melodije v Thannabaurvem katalogu sanctusov ni. Thannabaur, P. J., *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*, München 1962. Katalog je vključen v *An Index of Gregorian Chant* in je bil uporabljen prek tega. Intonacija predzadnjega dela stavka ni vzeta iz nobenega sanctusa vatikanske izdaje. Še najbliže je ustreznemu mestu v maši IX, vendar se nadaljevanji ne ujemata. *Liber Usualis*, Parisiis, Tornaci, Romae 1941. Ohranjena stavka sta Binchoisov edini par sanctus-agnus dei, ki ni grajen na koralu. Fallows, D., navedeno delo, str. 716.

34 Melodične razlike med introitom Cibavit eos, kot ga vsebuje vatikanska izdaja gregorijanskega koralu (*Liber Usualis*, str. 943), in tenorjem obravnavanega moteta skoraj gotovo niso posledica skladateljevega prirejanja koralne melodije, pač pa melodične neenotnosti, ki je bila precejšnja zlasti v poznosrednjeveški gregorijanski. V izročilu, iz katerega je izhajal skladatelj moteta Cibavit eos, je imel istoimenski introit tak melodični potek.

35 Ficker, R. von, *The Transition on the Continent*, *The New Oxford History of Music III*, London 1964, str. 159.

36 Isto delo, str. 162–163.

37 Isto delo, str. 160–161.

38 V tridentinskih rokopisih se ta motet začne z drugo besedo introita: Scio vere. Začetek moteta zaradi tega ni obsežnejši, pač pa je razloček med obema zapisoma ta, da se superius v tridentinskih rokopisih ne začenja z a, ampak z g. S tem je prvo sozvočje moteta disonantno in skoraj gotovo gre za napako, vendar je razlog zanjo morda v tem, da je v koralnem spevu zlog „sci-“ tudi na tonu g. *Liber Usualis*, str. 1518.

kompozicijskega postopka, ki se poslužuje vzporednih sekstakordov s koralnim spevom v zgornjem glasju; postopka, katerega zvočnost je v prvi polovici 15. stol. temeljito prežela vso glasbo celinskega dela Evrope.³⁹ V tem motetu se večkrat, zlasti pa v kadencah, pojavijo vzporedni sekstakordi, ali pa gibanje posameznih glasov očitno izhaja iz njih in bi poenostavitev melodičnih linij pokazala kot osnovo stavka niz vzporednih sekstakordov. Imitacije, temeljnega oblikovnega načela renesančne polifonije, v tej skladbi ni. Zgornji glas je nekoliko živahnejši kot spodnja glasova, kar je tako kot vzporedni sekstakordi značilno za tkivo skladb burgundske šole.⁴⁰

Iudi v Binchoisovem *Agnus dei* je superius nekoliko živahnejši kot spodnja glasova. Sledov fauxbourdona tu ni, tudi zavestne imitacije ne. Pač pa je vsaj en primer hotene imitacije med kontra in superiusom v skladbi *Helas matres* (kontra: 2 b, zadnja vrsta, za hemiolio major; superius: 2 b, vrsta 6, za brevis d¹, imperficirano s pavzo malo čez sredino vrste). Ta skladba, v kateri nekaj mest z vzporednimi sekstakordi ni več mogoče razlagati kot sledi fauxbourdona in ki ima še vedno nekoliko živahnejši superius, je glede na pojav imitacije najnaprednejša; vendar njenega nastanka samo na osnovi tega ni mogoče postaviti v bistveno mlajši čas, saj se imitacija, čeprav redko, pojavlja tudi v skladbah burgundske šole.⁴¹

V vseh treh skladbah so disonantna mesta, za katera je možno reči, da odstopajo od načrtne in obvladane obravnave disonanc,⁴² in paralelne kvinte. Oboje je v Binchoisovem skladateljskem delu tudi sicer prisotno.⁴³

7. Obravnavana lista sta se ohranila kot zalepka na notranjih straneh lesenih platnic rokopisa NUK, Ms 71, kar je pri ugotavljanju časa in kraja nastanka dela, ki sta mu nekdanj pripadala, lahko pomenljivo. Ms 71 je iz konca 14. ali začetka 15. stol. Je delo več pripisovalcev in sestoji iz več delov: vsebuje sanktoralni del brevirja (fol. 1–208), himnar (fol. 209–211), skupni del brevirja (fol. 212–223) in homiliar Huga de Prato Florido (fol. 224–397).⁴⁴ Iz vsebine rokopisa je razvidno, da je bil namenjen uporabi na območju oglejskega patriarhata, pod katerega je cerkvenoupravno vse do ustanovitve ljubljanske škofije v letih 1461–1462, pa tudi še po tem, spadal pretežni del slovenskega narodnostnega ozemlja. Na bogoslužno oglejski izvor rokopisa kaže prisotnost treh izrazito oglejskih godov v brevirju in himnarju: Hilarija in Tacijana (oficij na fol. 142, himnus v himnarju), Kancija, Kancijana in Kancijanile (oficij na fol. 207) ter Mohorja in Fortunata (himnus v himnarju).⁴⁵ Poleg tega je v homiliarju slovenski prevod latinske besede „vepres“ (ostrožnice, fol. 300), zapisan še v 15. stol., najbrž le malo po nastanku rokopisa.⁴⁶ To pomeni, da je bil rokopis ali vsaj homiliar že v 15. stol. v zvezi s slovensko govorečim okoljem. Tu sta glede na to bila v času, ko sta bila prilepljena na platnice Ms 71 — rokopis ima vezavo iz 15. stol.⁴⁷ — tudi oba obravnavana lista in tu je bil morda tudi rokopis, ki sta mu nekdanj pripadala.

³⁹ Grout, D. J., *A History of Western Music*, New York 1960, str. 133.

⁴⁰ Isto delo, str. 144.

⁴¹ Prav tam.

⁴² V nekaterih primerih gre morda le za napake v prepisu.

⁴³ Fallows, D., navedeno delo, str. 715.

⁴⁴ Kos, M., navedeno delo, str. 103–104.

⁴⁵ O oglejski pripadnosti teh godov gl. Smrekar, J., *Stare pisane mašne bukve kranjskega farnege arhiva*, *Zgodovinski zbornik* 1, 2, 1888, 1889, stolpca 37–38.

⁴⁶ Kos, M., navedeno delo, str. 104.

⁴⁷ Prav tam.

Povezanost obeh listov z Ms 71 je vidna še v tem, da ima papir, na katerem je pi- san homiliar, isti vodni znak, volovsko glavo z drogom.⁴⁸ M. Kos je postavil nastanek obeh obravnavanih listov v 16. stol. Dejstvo, da je njun zapis na istem ali vsaj zelo so- rodnem papirju kot homiliar, ki je gotovo nastal še v 15. stol., pa dupušča domnevo, da je rokopis, ki sta mu lista pripadala, nastal v krajevni in časovni bližini Ms 71 oziro- ma njegovega homiliarja. Upošteevajoč čas nastanka zapisanih skladb bi bilo to lahko konec 15. stol. Nobeden od prepisovalcev oziroma sestavljalcev Ms 71 ni istoveten s prepisovalcem predstavljenih dveh listov.

Tematični seznam skladb⁴⁹

Contra

1. 1a  Tr 1390 Binchois
Sanctus

Binchois

Tenor

Contra

2. 1b  Tr 224
Agnus dei

a)  [Contra]

b)  [Contra]
Paradisi porta

⁴⁸ Ta vodni znak, za katerega velja prav isti opis kot za znak obeh obravnavanih listov, je v mnogih listih homiliarja. Ker so ti nagosto popisani, je težko viden. Kos ga ne omenja. Tudi v listih homiliarja razmerja med posameznimi deli risbe niso vedno povsem enaka. S prostim očesom ni bilo mogoče najti povsem istega znaka, kot je v prvem ali drugem od obravnavanih listov, s čimer bi bila zagotovo potrjena istost papirja; vendar je vsaj glavna mera, širina med vlakni papirja, ista. Papir homiliarja je morda nekoliko debelejši.

⁴⁹ Taktnice so dodane zaradi lažjega branja. Ostali dodatki h glasbenemu zapisu so v oglatem oklepaju. Ligature so označene z oglatim lokom. Številka in druge navedbe za oznako Tr se nanašajo na tridentinske rokopise.

⁵⁰ V komentarju so uporabljene tele okrajšave: L (longa), B (brevis), S (semibrevis), M (minima), Sm (semiminima), c. o. p. (cum opposita proprietate), p. d. (punctus divisionis), p. add. (punctus additonis). Pavze so označene tako, da je ustrezna vrednost v oklepaju. Po- samezna mesta so obravnavana v vrstnem redu, kot se pojavljajo v skladbah, ne glede na to, v katerem od glasov.

4. [Superius]

Cibavit eos

5. Tenor

Contra

Cibavit eos

6. 2b Tenor

Contra

Vere quia misit

Tr. 828(Nunc)
scio vere

7. Tenor

Contra

Helas matres

Komentar h glasbenemu zapisu⁵⁰

1a

Sanctus. Vrsta 2, zadnje tri perfekcije pred L: manjka vrednost ene M: en ton ali pavza mora biti podaljšana. *Vrsta 2, tretja perfekcija drugega dela skladbe:* prvi dve S, zapisani najbrž z ligaturo c. o. p., sta nečitljivi. *Vrsta 2, konec:* Nejasen je pomen besede „duo“. Morda označuje, da ima B le dve S, da je torej imperfektna, kar je razvidno tudi iz nadaljevanja. Vendar ostaja vprašanje, kaj je odnosnica prilastka „duo“; semibrevis je namreč samostalnik ženskega spola in se oblika „duo“ z njim ne ujema. *Vrsta 3, predzadnja perfekcija pred L:* slabo čitljivo, skoraj gotovo pavza S in ligatura c. o. p. *Vrsta 5, zadnja ligatura:* obe S imata p. add.; velja le eden. *Vrsta 1, konec:* pavze niso točno izpisane. *Vrsta 8:* En tempus je nujno imperfekten: v zaporedju dveh B pred koncem skladbe mora biti prva perfektna (similis ante similem perfecta). Predhodna B na f je tako nujno imperfektna a parte post.

1b

Agnus dei. Vrsta 7, druga S na g: do sledeče kadence je ena M odveč; S g bi morala biti najbrž M. *Vrsta 7, za M po hemiolii major:* del zapisa v vrednosti štirih M manjka. *Vrsta 2, začetek:* poškodovano in težko čitljivo mesto; skoraj gotovo M c² in M d². *Vrsta 7, konec:* e¹, f¹ in e¹ tik pred koncem vrste so pravilno f¹, g¹ in f¹, kar je razvidno tudi iz razvezaja, ki je pravilno postavljen pred drugi f¹. *Vrsta 2, za prvo S a¹:* nečitljivo, skoraj gotovo M g¹. *Vrsta 5, za tretjo S d¹ na koncu prve tretjine vrste:* nečitljivo, skoraj gotovo B c¹. *Vrsta 8, druga S g¹:* Manjka p. d. Strogo po teoriji bi bilo mesto treba razložiti v smislu treh perfekcij: B SSS B. Vendar je iz povezav z ostalima glasovoma razvidna navedena rešitev. *Vrsta 2, začetek drugega dela skladbe:* pavze so zapisane pomotoma. *Vrsta 2, prva S f¹ v drugem delu skladbe:* sledeča pika ni del glasbenega zapisa. *Vrsta 3, začetek:* do sledeče kadence je ena M odveč; p. add. za M g¹ je zapisan najbrž pomotoma. *Vrsta 9, ligatura d¹ – e¹ malo pred sredino vrste:* pika ali črtica za ligaturo ni del glasbenega zapisa.

2a

Nedoločena skladba. Vrsta 2, začetek novega odseka: Tri S med dvema B zahtevajo perfekcijo; p. d. torej ne velja. V nasprotnem primeru bi predstavljale štiri M en vrinjeni imperfektni tempus. Pravo rešitev bi bilo možno razbrati iz ostalih glasov. *Vrsta 2, konec:* Mesto je težko čitljivo in najbrž napačno. Zapisane vrednosti niso smiselne. Možna rešitev: (M) M M M · Sm S. Z nejasnostjo tega mesta je morda v zvezi en nekoliko kasneje vrinjeni imperfektni tempus. *Vrsta 3, B d¹ na prvi tretjini vrste:* manjka p. d.; B je perfektna, saj se nadaljevanje izide le v tem primeru. *Vrsta 3, predzadnja M d¹:* rep je prečrtan, kar naj bi pomenilo S; vendar je iz nadaljevanja razvidno, da gre za M. *Vrsta 3, predzadnja S h:* sledeča, komaj vidna pika je zapisana pomotoma ali pa ni del glasbenega zapisa. *Vrsta 3, zadnja nota:* Rep ni viden, vendar gre skoraj gotovo za M. Sledeča pika je morda le ostanek kustosa.

Cibavit eos (superius). Vrsta 4, po punktirani M g¹ malo pred sredino vrste: Punktirana M zahteva, da je vsaj ena od naslednjih not Sm. Glede na sosledje so verjetno vse tri M, ki sledijo punktirani M, pravilno Sm. *Vrsta 4, S h¹ malo pred koncem vrste:* V nadaljevanju je ena M preveč. Morda je navedena S pravilno M. *Vrsta 5:* Višina tonov je razvidna iz kustosa na koncu predhodne vrste. Ustrezni g-ključ na prvi črti ni zapisan. *Vrsta 5, M g¹ malo pred koncem vrste:* Do konca je ena M premalo. Morda je navedena M pravilno S.

Cibavit eos. Vrsta 7, zadnja ligatura: Iz povezave s tenorjem je razvidno, da so zadnji trije toni ligature zapisani pomotoma. Ligatura sestoji samo iz dveh B. *Vrsta 7, predzadnja B:* „v“ označuje, da je B pomotoma črna: „vacua“. *Vrsta 8, B g v prvi polovici vrste:* Iz sosledja je razvidno, da je sledeči p. add. zapisan pomotoma. *Vrsta 9, zadnja ligatura:* Ligatura iz dveh L, od katerih je prva punktirana. Njenega pomena najbrž ni treba jemati čisto natančno: glas se končuje s tonom a (bodisi A ali pa a), ki nastopi skupaj s predzadnjim tonom tenorja in leži do konca skladbe.

2b

Vere quia misit. Vrsta 1, konec: težko čitljivo: B f¹ in pavza S. *Vrsta 5, ligatura pred hemiolio major v prvi polovici vrste:* iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da je p. add. zapisan pomotoma. *Vrsta 3, predzadnja B:* iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da je navedena B imperfektna oziroma da bi tako kot sledeča morala biti črna. *Vrsta 3, konec:* zadnja, slabo vidna nota je S g. *Vrsta 4, za kolorirano L:* iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da imajo črne d, e in f pomen nekoloriranih vrednosti. Kolorirane so pomotoma. Isto velja za sledečo skupino črnih not tik pred končno L. *Vrsta 2, zadnja S f¹:* kot je razvidno iz sosledja in povezav z ostalima glasovoma, je sledeči p. add. zapisan pomotoma.

Helas matres. Vrsta 7, prvi ton tenorja: Iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da je prva B tenorja imperfektna. Praviloma bi moral za sledečo S stati p. d. *Vrsta 5, končna B:* iz sosledja je razvidno, da je B perfektna; manjka p. d. *Vrsta 9, začetek:* prva, slabo čitljiva nota je M d. *Vrsta 7, konec:* do sledeče kadence manjkata dve S; možna rešitev bi bila, da bi stala namesto zadnje S f perfektna B. *Vrsta 9, punktirana S c¹ kmalu za hemiolio major:* Iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da je vrednost navedene S pet M. Notne vrednosti, ki bi vsebovala pet M na meji dveh perfekcij, v menzuralni notaciji ni mogoče zapisati. *Vrsta 9, B c¹ približno na sredi vrste:* Manjka p. d. B je perfektna, saj se v nasprotnem primeru glasbeni tok do naslednje B ne izide in manjka ena S. *Vrsta 6, skupina črnih not malo pred koncem vrste:* Iz sosledja in povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da imajo črne S g¹, M f¹, M e¹ in M d¹ pomen belih notnih

vrednosti. Kolorirane so pomotoma. *Vrsta 6, zadnja nota*: ni jasno, ali je g¹ ali f¹. *Vrsta 9, B d¹ malo pred koncem skladbe*: iz sosledja je razvidno, da je B zapisana pomotoma namesto S. *Konec skladbe*: Pred zadnje sozvočje skladbe je vrinjen en imperfektni tempus.

SUMMARY

The article is a presentation of two sheets of paper from the late 15th century containing 3 fully, and 4 partly preserved polyphonic musical pieces. The identification has been completed successfully only in three of these, namely the Sanctus-Agnus Dei pair by G. Binchois, and the motet Vere quia, which have also been preserved in the Trent Codices. Added is a thematic catalogue of the pieces preserved, together with a commentary on the musical notation which is often ambiguous and faulty. The two sheets, which are only fragments of a larger manuscript unit that has been lost, have been preserved as stick-on paper on the covers of a Latin manuscript from the 14th or 15th century which is almost certain to have originated from the Slovene ethnic territory.

UDK 782(497.13 Dalmacija)"15"

Vjera Katalinić
ZagrebMUSIC IN THE DALMATIAN THEATRE
OF THE 16TH CENTURY

The complexity and stratification of the Dalmatian culture throughout its history is the result of different influences which have been active on this territory throughout the centuries. Among them, the one especially strong was the interaction between the Italian and Slavic (Croatian) elements arising from the political situation not only in Dalmatia but in the whole of this part of Middle and Southwest Europe.

During the period preceding the one we are referring to — starting with the end of the 14th century — a feudal war broke out in inner Croatia, Dalmatia and Bosnia, in which a divided feudality backed two pretenders to the Croatian throne — Sigismund of Luxembourg and Ladislaus of Naples. Venice made use of this dynastic rivalry and bought Dalmatia from Ladislaus for 100.000 ducats in 1409. Up to 1433, Venice had gradually stabilized its position in the province, and stayed there as a supreme political power until its decline in 1797 (ŠIŠIĆ: 225—226). So, the eastern Adriatic coast would be divided for the next four centuries (15th—18th) into three territorial and political jurisdictions: firstly, the Venetian Istria and stricter Dalmatia with the islands; secondly, the so-called Croatian Littoral between the rivers Rječina and Zrmanja under the Hungaro-Croatian kings; and thirdly, the independent Republic of Dubrovnik. Beside this 'acquisto vecchio', Venice — after the Ottoman wars — partially expanded into the Dalmatian inland territory by the so-called 'acquisto nuovo' in 1699, and by the 'acquisto nuovissimo' in 1718. Only the Napoleonic military descents and socio-political reforms at the turn of the 18th to the 19th centuries (the foundation of the 'Illyric Provinces') brought substantial changes which would last up to the end of the World War I.

While the whole of the sphere of socio-political and economical relations on the eastern Adriatic coast could be characterized predominantly as a sphere of confrontation, especially in earlier periods, the sphere of intellectual relations — encompassing the fields of sciences, philosophy, arts and culture in general — can be described mostly as a zone of contacts and mutual influences between the Slavic and Romanic worlds, unique as such in the European history. A considerable part of the Dalmatian intelligentsia of Slavic origin (mostly philosophers, theologians and artists) was oriented towards the cultural circles of Western and Middle Europe — Spanish, French, Swiss, English, German, Austrian, Polish, Czech and Hungarian, but, because of the specific political and geographical situation, the dominant orientation was permanently towards the neighbouring Italian towns. Additional reasons — the absence of uni-

versities and printing offices — also caused the schooling of a great number of philosophers and scholars in Italian centres, especially in Padua, as well as the printing of their works, mostly in Venice. Among them, the most prominent were e.g. philosophers Faustus Verantius / Faust Vrančić, Nicolò Vito de Gozze / Nikola Vitov Gučetić, Michele Monaldi / Miho Monaldi, Antonius Medo / Antun Medić, scholars Federicus Grisogono, Benedikt Kotruljić, Georgius Sisgoreo / Juraj Šižgorić, writers Marcus Marulus / Marko Marulić, Vincentius Priboevus / Vinko Pribojević, Brne Karnarutić, Nikola Nalješković. Boninus de Boninis, Andrija Paltašić, Juraj Dalmatinac, Blaž Baromić and Grgur from Senj mastered the art of printing in Venice, and during the 15th and 16th centuries many Dalmatian painters, sculptors and architects worked in Italy, mainly in Venice and Padua: Don Giulio Clovio Croata / Julije Klović, the most famous miniaturist of the Renaissance, Giorgio Schiavone / Juraj Čulinović, Andrea Meldola Schiavone / Andrija Medulić, and others. At the same time, foreign, mostly Italian artists worked in Dalmatia, so that, e.g., the Šibenik Renaissance cathedral is a masterpiece of an international team: Bonino from Milan, Nicolò from Florence, Juraj Dalmatinac and Andrija Aleši from the Albanian town of Durazzo.

Musicians from Dalmatia were oriented in the same manner as those of the western Adriatic coast. The Dubrovnik composer Secundo Brugnoli (c1528—?), whose works have not been found yet, was a descendant of an Italian family who settled down in Dubrovnik in the 15th century; the Dubrovnik musician and organist Benedikt Baba / Babić (?—1591) died in a monastery near Alessandria; the Dubrovnik composer Nikola Gaudentius (1564—1601) studied in Bologna. The 1528 tombstone of the Split composer Michael Bogothitius / Mihovil Bogotić witnesses to his death (and activity?) in Venice. The Istrian Andrea Antico de Montona (?—p1537), incisor, printer, publisher and composer, was active in Venice and Rome. Madrigals by Andrea Patrizi da Cherso / Andrija Petris were published in Venice by Antonio Gardano in 1550 (in: *// primo libro de Villotte...*), as well as madrigals, motets and greghescas by Giulio Schiavetto / Julije Skjavetić from Šibenik at G. Scotto in 1563 and 1564, and A. Gardano in 1564 respectively. The Hvar patrician Petar Hektorović (1487—1572) was the first to note the music of Croatian folk melodies in his work *Ribanje i ribarsko pri-govaranje* (Fishing and Fishermen's Talks), published in Venice in 1568.

Thus the whole corpus of the music preserved and composed by the Dalmatian authors of the late Renaissance, including those of Franciscus Bossinensis / Franjo Bosanac, a Croat from Bosnia by origin, was published in Venice!

Furthermore, beside the sphere of music, the sphere of literary production by the Dalmatian Renaissance authors has also been in various ways mostly bound to the neighbouring Italian countries.

In the 16th-century Dalmatia, several generations of writers were active, concentrated in the most important urban cultural centres. Beside the most developed one, Dubrovnik — outstanding because of its status as an independent Republic and showing a typical Renaissance profile, these are: Hvar, Split, Šibenik, Zadar, Korčula and some others. Writers promoted the whole scale of literary-scenic genres in Croatian, Latin, Italian and Greek languages: verses in the spirit of Petrarca's sonnets or in the manner of folk lyrics, historical epics, epistles, chronicles, moralizing verses and prose, Biblical stories, legends, masquerades, tragedies (of which some were original, others translated or recasted), mysteries, comedies, dramas, pastorals, mythological dramas, and finally, the first novel. Some works belong to neighbouring genres and thus cannot be attributed to only one genre: there are several mysteries with pa-

storal elements, some epics are so close to drama that later stagings are logical and justified, and sometimes it is difficult to draw the line between comedy, farse, and pastoral.

Stage genres, as typical urban products, are scattered all around Dalmatia irregularly, depending on the stage of development of a town as an economic, cultural and political centre on one side, and on the presence of the relevant cultural materials preserved on the other side. Here we are concerned with the so-called art literature, although some genres were leaned against the parallel folk literature phenomena, containing some of their elements (topics, type of verses, personalities, and similar). Thus Carnival plays can be found both in non-urban folklore as well as in urban masquerades by well-known writers; similarly, church processions with dramatic elements can be found in smaller towns and villages (e.g. even today in villages on the island of Hvar) parallelly with the mysteries in churches and monasteries in bigger centres.

As, however, the archival heritage in Dalmatia has not been preserved completely, and not being clarified in all its aspects, especially concerning the musical material, the account of stage works and the role of music in them represents only a segment or an aspect of the musico-literary history in Dalmatia. Many results and conclusions can be derived only from secondary sources, because the primary ones — especially those from the periods previous to the 18th century — were often destroyed, lost, plundered or stolen during the stirring and turbulent times of Dalmatian history.

In the town of Korčula, data have been found showing that the community in the 16th century has supported “a group who has performed some Carnival festivities in the middle of January 1514”, while in February and March 1583 a comedy was performed on the stage of the community palace (BATUŠIĆ: 83—84). It is very probable that these stage performances included musical numbers.

In the 16th-century Hvar, three writers were active who wrote stage works: Hanibal Lucić with his drama *Robinja* (The Slave Girl), Mikša Pelegrinović with the masquerade *Jedupka* (The Gypsy Girl) which was recited (FRANIČEVIĆ: 398) or sung (DEMOVIĆ: 154) outside of Hvar too, and Martin Benetović — the author of one comedy (*Hvarkinja* [The Girl From Hvar]) and, probably but not yet proved, of two farses in the tradition of Ruzzante-style “*commedia erudita*” (FRANIČEVIĆ: 622—633). No music has been mentioned in these works, except for a serenade sung ‘pod leut’ (with the accompaniment of a lute), and a mention of a ‘bugarščica’ (in *Hvarkinja*). In direct stage instructions, however, there could be seen that musical numbers could have occurred more often, e.g. at the end of comedy ending in a feast. As in most cases, the author of the music in *Hvarkinja* is unknown, but it may have been Benetović himself, who was also a painter and a musician (since 1575 he was a community “Sonator”, and between 1598 and 1601 the organist of Hvar cathedral; FRANIČEVIĆ: 622). The author of *Hvarkinja* informs us in the prologue that this comedy is only one in a series of others which were regularly performed not only for the Carnival in Hvar, but also in Trogir, Split and Dubrovnik at the time and later (up to the end of the 18th century, V. K.). If we compare this comedy with its models, it can be stated that in out of five Ruzzante’s comedies (*Anconitana*, *Moschelta*, *Piovana*, *Rhodiana*, *Vaccaria*) only one, *Anconitana*, does have stage instructions which point out the presence of music.

The most interesting centre for the purpose of this topic is certainly Dubrovnik, a town in which the art of theatre was able to be developed freely and in optimal conditions. Among tens and tens of Dubrovnik writers, who, promoted almost all genres of

poetry and prose, mostly in Latin and Croatian, four of them can be pointed out in whose stage works instructions for musical numbers have been found. They are:

1) *Mavro Vetranović Čavčić* (c1482–1576), a versatile writer of lyrical, dramatic and epic texts, an original poet, too;

2) *Nikola Nalješković* (c1500–1587), a poet, comedy writer, mathematician, and astronomer;

3) *Marin Držić* (c1508–1567), a priest, musician, poet of love verses, and the most important comedy writer in the history of Croatian literature. He studied in Siena, spent some time in Constantinople and Vienna, contrived a plot against the Dubrovnik senators, his sudden death in Venice remaining unexplained forever. In the time span of 11 years (1548–1559), he wrote 13 stage works, which were all performed during his time in Dubrovnik, forgotten afterwards, and then revived during the thirties of the 20th century;

4) *Antun Bratosajić Sasin* (c1520–1595) spent most of his life in Ston, a small peripheral town of the Dubrovnik Republic. Some of his lyrical songs, masquerades, two pastorals and one comedy have been preserved.

The Ragusan writers and theatre amateurs did not live isolated from the popular contemporary works by European dramatists. In the library of Antonio Odolis de Brixii in Dubrovnik, for example, one could find “almost all Ariosto’s comedies, Cinzi’s tragedies, as well as commented editions of Terencius, perhaps exactly that famous Venetian one from 1518” which “through its illustrations so fundamentally influenced the scenery of European Renaissance stage” (BATUŠIĆ: 49). Only in 1549, as a second example, there came more than seven hundred books (BATUŠIĆ: 50) to Dubrovnik from Venice. Additional information about phenomena in the European theatre was provided by foreigners, as well as by younger people from Dubrovnik returning from Italian towns where they studied and did business, in most cases. This was the case with Marin Držić in Siena, where, besides other activities, he got well acquainted with the specificities of the “*commedia erudita*”, with the realism of the Ruzzante-style theatre, and the principles of the Renaissance scenic design, which experiences he afterwards applied in his stage works: pastorals, comedies and farses.

Pastorals. Besides Držić, pastorals were written by Mavro Vetranović, Nikola Nalješković and Antun Sasin.

In two Vetranović’s pastoral scenes (probably written before 1507), rich stage instructions demand the use of music instruments, while in his mythological-pastoral play *Orfeo* the main personality “comes in front of the doors of Inferno searching for Euridice, sadly plucking his lyre” (BATUŠIĆ: 35).

Out of the seven comedies by Nalješković, the first four are, in fact, pastorals with numerous stage instructions mostly about the singing and dancing of the fairies, satyrs and shepherds; the author gives the verses which were sung. Some songs have a refrain, so it can be supposed that they were sung alternately by soloists and a small choir, or by two groups of singers. The third “comedy” is almost completely written in “*ottava rima*” like the masquerades, so that it is supposed that it was sung from the beginning to the end (DEMOVIĆ: 151).

To the contrary of Nalješković — who is oldfashioned in his ideas of pastoral scenic design, Držić belongs completely to the Renaissance. In his works, fairies and shepherds “sing and dance” (poju i tancaju, [in: *Tirena, Venere i Adorj*]), satyrs fight a battle — “*moreška*” (in: *Tirena*), and it is probable that between the first two prologues of his work *Grižula* there was an inserted instrumental number (REŠETAR: CXII).

Two pastorals by Sasin, *Filide* and *Flora*, are much more complex works with a great number of stage instructions. "More interesting than the poetic value of these pastorals is the fact that Sasin — among the first in Croatian dramatic art — uses interludes between acts. In *Flora*, between the 1st and 2nd acts, 'a song by Andrija Zlatar is sung' in the 'grove' (lug), and in the second 'intermede' (...) again 'the fairy begins to sing that song by Andrija Čubranović Zlatar', while in the third interlude it is only 'sung in the grove'. It is difficult to judge if by this the first step was done towards the later, scenically and musically much more complex intermezzo, but it is quite obvious from the examples mentioned that Sasin has somewhat renewed the traditional stage expression of the pastoral" (BATUŠIĆ: 75). Here too at least two texts of the songs which were sung have been preserved, although these pastorals probably were never staged.

Comedies. In comedies, there can be found fewer stage instructions concerning music than in pastorals. In the three comedies by Nalješković no instructions can be found at all, but only in three comedies and a drama by Držić and in the only comedy by Sasin.

In Držić, music is an inseparable component of the dramatic play, so that the rare musical numbers are adjusted to the scene and the action. In *Dundo Maroje* (Uncle Maroje), which is situated in Rome, the servant Popiva sings an Italian canzonetta (ŽUPANOVIĆ: 214), and in the farse *Novela od Stanca* (Joke about Stanac) maskers are ridiculing the peasant in the town, dancing around him. In the comedy *Tripče de Utočce* a Turk appears who "sings" (začinje) and "sings in Turkish language" (kanta turski). Except for the Italian canzonetta, no words of these songs have been preserved.

In the work *Malahna komedija od pira* (Little Comedy for the Wedding) by A. Sasin, shepherds and peasants begin dancing a reel at the end of the play, while the main personalities animate musicians to sing and play.

The small number of musical numbers in comedies is not unusual: we find the same situation in the Italian authors, e.g. Pietro Aretino, where only in two of his comedies four stage directions are connected with singing (in: *Il Marescalco*, and *Il Filosofo*). Some scholars presume that in Držić's case the relatively small number of musical numbers was the result of the rapidity of writing, and, as he probably wrote music for himself, he could always add it ad hoc.

In Držić's *Hekuba* it is mentioned only once during the action that in a sort of intermezzo (the last scene of the 1st act) satyrs should come out accompanied by the sound of the fistulas, probably running at first among the public, because afterwards "they stand on the place of the dance".

In two additional translations/recastings of tragedies preserved up to now — *Elektra* by Dominko Zlatarić and *Jokasta* by M. Bunić — no musical numbers can be found.

The season for stage performances was the Carnival period, that is the winter period of approximately six weeks. However, pastorals and comedies were sometimes performed at wedding festivities, and being at these occasions presented to a relatively small and closed circle of public, they were excepted from this time restriction. During the Carnival processions, masquerades and the so-called *songs in reel* (pjesme od kola) were also performed.

Masquerades. Masquerades were a very popular form, promoted both by anonymous and well-known and recognized authors, such as Mavro Vetranović (5 in all), Nikola Nalješković (12), Antun Sasin (2) and others; there are about ten masquerades

by anonymous authors that have been preserved. Their topics are different, but usual of that time (gypsies, devils, beggars, but there are some obscene too — e.g. Nalješković's *Nagi vrag* [The Naked Devil]). Most usually they were written in a series of "ottava rima", with frequent insertions of strophic refrains. There are no stage instructions in masquerades so it has to be presumed that they were sung polyphonically as in Italy (GROVE: Vol. 11, 745). They were performed with the accompaniment of musical instruments. The musicologist Miho Demović has found out that some mythological personalities (masques) were accompanied by the musicians of the Duke's chapel. It has been noted that one performance of *Jedupka* in Dubrovnik in 1580 was sung with the accompaniment of the instruments "lauto, cithara et uiolone" (DEMOVIĆ: 156).

Songs in reel. Songs in reel were performed parallelly with the masquerades. Only those written by the poet Dinko Ranjina (1536—1607) have been preserved. "These are shorter epic-lyrical songs, written in fourteen-syllable verse in the pattern 8 + 6, as many folk dance songs." Many dancers were skilful in improvising texts whose content was sometimes offending, so that the occasional enjoyment often ended in court (DEMOVIĆ: 158—159).

All these stage genres were mostly performed in open or in private houses and palaces by acting groups (societates) of aristocrats and townsmen, who acted, sung, played, and danced. A witnessing has been preserved of the Dubrovnik Duke Nicolò Vito di Gozze about the role of music in theatre performances: as a boy he personally participated in performing Držić's and other authors' works (TUKSAR: 130).

Church mysteries. Young aristocrats also participated in performing works of spiritual character, such as church mysteries. This genre, originating from the Middle Ages, continued to live in some places up to the 19th century. In Dubrovnik the first documented performance of a mystery play was dated Christmas 1537, at the Franciscan church: it was *Od poroda Jezusova* (About the Birth of Jesus) by Mavro Vetranović, of which numerous instructions on music have been preserved, various instruments are mentioned, and words of some songs are known. There are musical instructions to be found in two further Vetranović's mystery plays, although in a much smaller number. Church mysteries were very popular in the whole of Dalmatia, and from the 15th century on were present both as art and folk tradition. They were performed for Christmas, Easter and other great holidays on public piazzas and in churches. They were transmitted orally, and some of them were noted in the 19th century.

Unfortunately, except for the texts and the data from secondary sources, nothing else — music included — has been preserved. Nevertheless, an effort in the reconstruction of these plays could perhaps be undertaken, using the material preserved: texts and the musical terminology in stage instructions explaining the manner and means of performing the musical parts. For example, taking into account the oldness of the terminology, some interpretations could be given using the dictionary of the early 17th-century Dubrovnik music terminology by Jacobus Micalia, *Blago jezika slovenskoga* (The Treasury of the Slavonic Language), printed in Loretto 1649—1651: beside the most frequently used terms connected with singing (pojati, pjeti, začinjati, popijevati, kantati) and dancing (tancati, kolo igrati), there can be found terms bound to some instruments (pod vijolun [viellā], zvoniti u liru [lyra], diple [cjaramelle], surla [zampogna], svirala [piffaro], trumbeta [tromba], etc.) (TUKSAR: AM).

From all that has been mentioned above it is obvious that musical activity existed within the stage literary forms in the whole of Dalmatia, especially in towns, in rela-

tion to their social, economic and political circumstances. Thus it is not unexpected that the most intensive musico-scenic activity was concentrated in the capital of the Dubrovnik Republic, considering its farthest degree of urbanization. Finally, it can be stated that in Dalmatia, and especially in Dubrovnik, this activity was developed in proportion to the objective possibilities, the "Zeitgeist" of the period concerned, the strength of the prevailing Italian influence, and their own creative and artistic sensibility. Through all this they have prepared the social and cultural climate for the promotion of the new musico-scenic genre of the 17th century — the opera.

SOURCES

- Mavro Vetranović Čavčić*: Posvetilište Abramovo (Abraham's Sacrifice), F. Župan, Zagreb 1853; Od poroda Jezusova, u: *Stari pisci hrvatski* (About the Birth of Jesus, in: *Old Croatian Writers*), Vol. 7, JAZU, Zagreb 1875, (wrongly attributed to M. Držić).
- Nikola Nalješković*: Pjesni od maskerate (Masquerade Songs) Nrs. 1, 6, 7; komedije (Comedies) Nrs. 1—5; all in: *Old Croatian Writers*, Vol. 5, JAZU, Zagreb 1873.
- Marin Držić*: Tirena, Novela od Stanca (Joke about Stanac), Venere i Adon, Grižula, Tripče de Utolče, Hekuba, Dundo Maroje (Uncle Maroje); all in: *Djela* (Works), Liber, Zagreb 1979. (Tirena, Novela od Stanca, and Venere i Adon were originally published in Venice in 1551.)
- Antun Bratosaljić Sasin*: Malahna komedija od pira (Little Comedy for the Wedding), Filide, Flora; all in: *Old Croatian Writers*, Vol. 16, JAZU, Zagreb 1888.

BIBLIOGRAPHY

- BATUŠIĆ, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta* (History of Croatian Theatre), Školska knjiga, Zagreb 1978.
- DEMOVIĆ, Miho: *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici* (Music and Musicians in the Dubrovnik Republic), JAZU, Zagreb 1981.
- FRANIČEVIĆ, Marin: *Povijest hrvatske renesansne književnosti* (History of Croatian Renaissance Literature), Školska knjiga, Zagreb 1983.
- Mascherata*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, London 1980, p. 745.
- REŠETAR, Milan: Djela Marina Držića, u: *Stari pisci hrvatski* (Works by Marin Držić, in: *Old Croatian Writers*), Vol. 7, 2nd edition, JAZU, Zagreb 1930.
- ŠIŠIĆ, Ferdo: *Pregled povijesti hrvatskoga naroda* (Survey of the History of Croatian People), 3rd edition, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1975.
- TUKSAR, Stanislav: *Croatian Renaissance Music Theorists*, Music Information Center, Zagreb 1980.
- TUKSAR, Stanislav: Hrvatska glazbena terminologija u "Blagu jezika slovinskoga" (1649—1651) Jakova Mikalje (Croatian Music Terminology in "The Treasury of the Slavonic Language" by Jacobus Micalia), in: *Arti Musices* 11/1, Zagreb 1980, p. 5—35.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro: Marin Držić i glazba, u: *Zbornik radova o Marinu Držiću* (Marin Držić and Music, in: Collection of Works by M. Držić), Matica Hrvatska, Zagreb 1969, pp. 207—217.

POVZETEK

Iz dokumentarnega gradiva je razvidno, da je bila v 16. stoletju glasba prisotna v literarnih odrskih oblikah na celotnem dalmatinskem ozemlju, posebno v mestih, kar je bilo odvisno od družbenih, gospodarskih in političnih dejavnikov. Zato ne preseneča, da je bila najmočnejša glasbenoodrska dejavnost v prestolnici Dubrovniške republike; to pa je tudi v zvezi z najvišjo stopnjo njene urbanizacije. Seveda je še treba poudariti, da se je v Dalmaciji in še zlasti v Dubrovniku ta dejavnost razvijala glede na objektivne možnosti, torej, glede na „duha dobe“, moči italijanskega vpliva ter lastnih ustvarjalnih in umetniških zmogljivosti. Tako se je tudi pripravljala družbena in kulturna klima za razvoj nove glasbenoodrske oblike 17. stoletja, to je – opere.

UDK 783.21(497.12) Dolar

Tomaž Faganel
LjubljanaMISSA SOPRA LA BERGAMASCA — PRISPEVEK
K POZNAVANJU USTVARJANJA J. K. DOLARJA

1.1. Za tretjo, še neobjavljeno mašo Janeza Krstnika Dolarja,¹ ki ima naslov *Missa sopra la Bergamasca*,² lahko sklepamo, da je nastala domnevno z večino ohranjenega skladateljevega opusa v času njegovega delovanja na Dunaju od l. 1661 ali 62³ do l. 1669, ko na seznamu muzikalij dunajskega dvornega skladatelja Antonia Bertalija⁴ zasledimo tudi obravnavano Dolarjevo delo.

1.2. Prepis glasov maše hrani zbirka umetnostnozgodovinskega muzeja v moravskem Kroměřížu.⁵ V prepisu so ohranjeni popolni pevski in instrumentalni glasovi brez partiture.⁶ Ponuja se domneva, da gre pri prepisu te maše za delo Pavla Vejvanovskega, ki je ob glasbenopraktičnem delu v Kroměřížu prepisoval številna dela sodobnikov.⁷ Prepis glasov maše je sicer nesigniran, a v pisavi identičen s kopijami drugih Dolarjevih skladb iz Kroměříža, kar dodatno kažeta letnici prepisa, ki jih je kopist (Vejvanovski?) zaznamoval na naslovnica Dolarjevih Ballettov à 4 ter Sonate à 10.⁸

1.3. Dolar je mašo zasnoval za pet solističnih in pet zborovskih glasov (2 soprana, alt, tenor in bas), dve violini, tri viole, dva klarina, kvartet pozavn ter violone z

1 Janez Krstnik Dolar, rojen ok. 1620 v Kamniku, umrl l. 1673 na Dunaju.

2 Prvi list prepisa ima naslov: *Missa sopra la Bergamasca*. / 5. Voc. in Conc. / 2. Violini: / 3. Viola. / 4. Trombon. / 2. Clarin. / 5. Voc. in Capella. / Con Violone et Organo. / Authore R:do P:re Tollar Soc.: Jesu; prim.: fotografije v NUK, M, Ljubljana.

3 Dolar je v navedenih letih ponovno prišel na Dunaj in tam deloval kot predstojnik jezuitskega kolegija sv. Ignacija in Pankracija ter kot glasbeni vodja jezuitske cerkve Am Hof. Prim.: Höfler, J., P. Johannes Baptista Dolar — Beiträge zu seiner Lebensgeschichte, *Die Musikforschung*, XXV, 1972.

4 Antonio Bertali, rojen marca 1605 v Veroni, umrl 17. aprila 1669 na Dunaju.

5 O tem in še drugih hraniščih Dolarjevih skladb prim.: Höfler, J., *Musik alter Meister*, Graz 1974, zv. 36/37.

6 Mapa vsebuje 159 folijev /naslovnica(1), glasovi(140), duplikati(10)/ formata 19,5 cm × 13,5 cm; prim.: NUK, M, Ljubljana.

7 Pavel Josef Vejvanovski (1633? — 1693), sprva trobentač, nato „chori praefectus“ v cerkvi sv. Mavricija v Kroměřížu; prim.: MGG, 1364—5; Grove, XIX, 592; Pohanka, J., *Musica Antiqua Bohemica*, XL, Praga, 1959.

8 Sonata à 10 je domnevno najstarejši prepis Dolarjeve skladbe s pisavo Vejvanovskega, Balletti à 4 pa z letnico 1673 najmlajši; prim.: Pohanka, J., ib.

orglami.⁹ V predlogi taktnic v pevskih glasovih skoraj ni, redke so v inštrumentalnih glasovih — tudi v glasu za orgle — dovolj pogosto pa jih kopist uporablja v glasu za violone, kar šele omogoča rekonstrukcijo metričnih celot oz. taktov, saj so oznake za metrum sicer stalno, a neenotno navedene. Pri podpisovanju besedila je prepisovalec uporabljal znake za ponavljanje besed ali celih tekstovnih sekvenc in takratne ustaljene okrajšave besedila.

2.1. Naslov maše izpričuje opazen naslon na muzikalni vzorec bergamaske, čeprav ne gre za podrejenost citatu, kot je bila praksa v mašah parodne zasnove. Dolar je pri svojem izbranem vzorcu veliko bolj svoboden in mu citiranje ni nuja, marveč dobrodošla in ne prepogosta muzikalna osvežitev.

2.2. Osrednjo melodijo spoznamo takoj na začetku uvodne sonate. Gibek in ritmično pester napev bergamaske¹⁰ vsebuje vse značilnosti tematskega in predstavlja osrednjo, če ne celo edine prave in razpoznavne teme v skladbi.

Primer 1



2.3. Dolar citira navedeno temo le trikrat: v uvodni sonati z dvema klarinoma, na začetku Kyrie v solističnem basu in tenorju, kasneje v obeh klarinih ter v Credo (Et exspecto) v solu basa in soprana s sicer drugačnim kadenčnim razpletom in nadaljevanjem zbora. Skladatelj vedno veže citat bergamaske s prostim kontrapunktičnim dogajanjem v inštrumentalnih glasovih, ki pa je v svoji osnovi tudi povezano s citatom. Tema bergamaske ponuja kot celota ali le v svojem začetku, kadarkoli se pojavi, hvalen obrazec za imitacijsko delo in doživlja pri tem dovolj diferencirane preobrazbe.

2.4. Ritmična struktura in skoraj plesna izraznost še v štirih sekvencah skladbe spominjata na izraznost bergamaske, čeprav v teh primerih ne gre za neposreden citat:¹¹ predvsem so to sonata pred Credom z živahnim imitiranjem obeh klarinov, sam uvodni del Creda, delno začetek Benedictusa ter uvod k sonati pred Agnusom.

⁹ Pevski glasovi so z izjemo basa notirani v ustreznih c ključih, pri violinah kopist kombinira sopranski c in današnji violinski ključ, viole piše v treh različnih c ključih, klarina notira dosledno v današnjem violinskem ključu, trombone pa v ustreznih c ključih. Basovski glasovi (trbna, vne, org) so z drobnimi izjemami zapisani v basovskem f ključu.

¹⁰ Bergamasko navaja literatura kot živahen ljudski plesni napev v binarni meri, ki se je po domnevnem izvoru v italijanskem Bergamu v 15. in 16. stoletju razširil po srednjeevropskem prostoru in tudi po angleškem otoku ter tako vplival tudi na umetno glasbo svojega časa. Prim.: Grove, II, 541; MGG, I, 1685–7; Riemann, 1967, 97.

¹¹ Vtis bergamaske vzbujajo številne, po štiri grupirane, punktirane osminke v postopu navzgor.

3.1. Raba latinskega besedila mašnega ordinarija je povsem konvencionalna.¹² Tekst poteka sukcesivno in so pojavna mesta dveh simultano potekajočih verzov v smislu kasnejše misse brevis izjema.^{13, 14}

3.2. V glasbeni ponazoritvi besedila vzbuja partitura pozornost v smislu „word painting“ na povsem običajnih mestih. Pri tem je v ospredju ponazoritev prostorskega elementa,^{15, 16} prisoten je jasen čustveni¹⁷ in delno tudi onomatopoetski poudarek.¹⁸

3.3. Zborovski odlomki so glede na besedilo zasnovani z nekaterimi izjemami v polifonih odlomkih dosledno silabično. Le oba Amena sta glede na besedilo in bogato imitiranje koncipirana melizmatično, drugi je celo bogato koloriran.

3.4. Solističnim glasovom namenja Dolar več svobode in so melizmatične figure pogostejše.¹⁹ Nekatero od njih nastajajo s koloracijo,²⁰ ki glede na tekst ne nastopa kot izraz posebnega afekta.

4.1. Kratke samostojne inštrumentalne odlomke v maši označi Dolar kot sonate z izjemo obsežne medigre v Amenu Glorie.

4.2. Inštrumentalni uvod na začetku skladbe šteje vsega 12 taktov. Oba klarina citirata napev bergamaske. Stavek daje vtis dvozbora, saj se prvi nastop teme veže z zborom godal, drugi pa s kvartetom trombonov. Sonato sklene imitacija glave teme v obeh skupinah.

4.3. Razgibanost sonate pred Credom v vseh glasovih spominja na plesnost bergamaske. Pozornost vzbuja imitacija obeh klarinov z razloženimi akordi, koloriranimi pasažami in sicer redkim sinkopiranim dvoglasjem.

- 12 Uporabljena so popolna besedila posameznih stavkov. (Lahko rečemo, da je odsotnost verza Qui ex Patre et Filioque procedit v Credo Dolarjeve Misse Villane slučajna in ne namenski pojav s posebno teološko težo, kar bi bilo v času nastanka možno.)
- 13 Prim.: Kyrie (že v prvem odstavku Kyrie se pojavi verz Christe eleison, v tretjem delu tega stavka potekata verza Kyrie in Christe eleison mešano v vseh glasovih) in Credo, t. 209–221.
- 14 Verz Et expecto resurrectionem mortuorum je iz praktičnih razlogov (podpisovanje besedila) obrnjen v Resurrectionem mortuorum expecto. Prim.: Credo, t. 330–345.
- 15 Prim.: Gloria; pri verzu Tu solus Altissimus smo priča nelogičnim skokom za kvinto ali seksto navzdol, kar lahko označimo za lapsus zaradi morebitnega hitrega komponiranja.
- 16 Prim.: Credo: descendit de caelis — postop melodije v prvem in drugem sopranu za kvinto navzdol; et resurrexit — kvartni skok navzgor, postopno do sekste; et ascendit — v polifonem stavku skoki kvarte in kvinte navzgor; sedet — trije zborovski odlomki (2 × 4, 1 × 8 taktov) z enim ležečim glasom (ostali glasovi prosto kandencirajo) ustvarjajo statično občutje; Sanctus: Pleni sunt caeli et terrae — postop postopoma do kvinte navzgor, nato do oktave navzdol.
- 17 Prim.: Gloria: raba dveh različnih, vznesenih postopov za verz Miserere nobis; dodaten učinek dobi afekt zaradi polifone zasnove; Credo: Et expecto; signal klarinov v ponavljajočih se vzporednih tercah.
- 18 Prim.: Credo: Crucifixus — osnovni ritmični obrazec doseže svoj učinek ob ponavljanjih v imitaciji; Qui ex Patre ...procedit — bogato kolorirana melodija.
- 19 Prim.: Gloria: Laudamus, t. 11–41, canto₁ solo; Deus Pater, t. 65–76, tenor solo; Credo: Confiteor, t. 293–311, canto₁ solo; Sanctus: uvodni solistični kvartet, Hosana.
- 20 Prim.: Gloria, Cum Sancto Spiritu, t. 222; Credo: Et iterum venturus est, t. 229; t. 251 (prim. op. 18); Et vitam venturi, t. 346.

Primer 2 Sonata / Credo

4.4. Sonata pred poslednjim verzom Agnus Dei je kratek 7-takten, razgiban dialog dveh zborov.²¹ Izpostavljena in kolorirana linija obeh klarinov po značaju melodične in zasidranosti v območju C-dura spet temelji na vzorcu bergamaske. Nadaljevanje pa v isti inštrumentaciji v hitrem ternarnem metrumu z izrazito izstopajočima sopranom in basom spominja na plesne ritornelle zgodnjebaročnih oper ali madrigalnih komedij pa tudi na zasnovo posvetnih vilanesk. Tema tega „ritornella“ v obeh klarinih je ob citatu bergamaske redke primer tematsko zasnovane melodije. Harmonsko se po zgledu vseh sonat v maši tudi ta odlomek giblje v tonalnem območju C-dura, čeprav ga sklepne kadence vodijo v E-dur v smislu današnjega terčnega odnosa.

Primer 3 Agnus Dei, t. 49

4.5. Drugi inštrumentalni odlomki imajo v maši značaj mediger in predstavljajo tematski odgovor na vokalni stavek. To so kratki povezovalni, od dva- do osemtaktne odlomki, ki so kot po pravilu zaupani godalni skupini.²² Prevladujejo polifono koncipi-

²¹ Analogno uvodni sonati pred Kyrie.

²² Kratak enotakten vrivek v tercah obeh klarinov v sklepnem delu Credo (t. 328) imamo lahko za izjemo.

rani dueti obeh violin s continuom;²³ štiriglasja (vl_{1, 2} in vla_{2, 3}) in petglasja (vni, vle) s continuom so homofono zasnovana z jasno polarizacijo med sopranom in basom.²⁴

4.6. Inštrumentalni odlomek v sklepnem Amenu Glorie daleč presega značaj in vlogo običajne medigre in je drugi najdaljši inštrumentalni odlomek v maši. Tridelen je in periodično jasno členjen. Prav tako je inštrumentalna zasedba drugačna od ustaljenih. To „sonato“ z vtisom trio stavka začenjajo vzporedne terce obeh klarinov na ležečem basu. Osrednjemu tercetu trombonov sledi sklepna imitacija klarinov ponovno na ležečem basu. Medigra je tematsko samostojna in se ne naslanja na siceršnji muzikalni kontekst. Celoten odlomek kaže izrazit pastoralni učinek.²⁵

5.1. Kljub raznovrstni rabi inštrumentov v kratkih medigrah in samostojnih inštrumentalnih odstavkih pa je glavnina zborovskih odlomkov spremljana na način colla parte. Popolno podrejenost inštrumentov zborovskim glasovom zasledimo pri inštrumentaciji Benedictusa, v drugih odstavkih pa smo občasno priča posameznim inštrumentalnim glasovom, ki ubirajo prostejša, svobodnejša pota pri dopolnjevanju zborovskega stavka z dodanimi imitacijami in svobodnimi kontrapunkti ter samostojnimi izpeljavami glasov v kadencah in zasedanjem še prostih akordnih tonov. Pogosto je podvajanje zborovskega soprana v zgornji oktavi z visokimi godali, kar daje skupnemu zvoku učinkovito zvokovno razsežnost.²⁶

5.2. Rekonstrukcija partiture omogoča domnevo o številčnosti inštrumentov glede na koričnost zasedbe posameznih glasov. Predvsem gre tu za prve in druge violine ter viole. Sklepamo lahko, da gre pri tej maši za solistično zasedena godala. To dokazuje enoglasje prve in druge violine ter viole, ki vse na tutti mestih podvajajo zborovski sopran. Trije inštrumenti v unisonu pa v colla parte praksi nudijo že dovolj opore skupinsko zasedenemu prvemu sopranu.²⁷ V srednjih glasovih se dogaja podobno z drugo in tretjo violo ter tromboni, ki podvajajo zborovski alt oziroma tenor.

5.3. Spremljava solističnih odlomkov je kot po pravilu namenjena visokim godalom, ki sodelujejo s solistom kot duet, tercet ali kvartet godal. Odlomki, kjer solistu sledita oba klarina ali dva trombona, so izjema.²⁸ Pozornost vzbujajo odlomki dveh visokih glasov s continuom (ne glede na to, ali gre za pevsko ali inštrumentalna glasova), ki kažejo na postopno pojavljanje in oblikovanje t.i. trio stavka.²⁹

5.4. Z rabo inštrumentov glede na kombinacije z ripieni in tutti pevsкими glasovi doseže Dolar izdelano sliko dinamike, izkomponirano v štirih jakostnih terasah.³⁰

6.1. Oblikovno maša v ničemer ne presega okvirov, ki jih nudi običajno sosledje stavkov katoliškega ordinarija.

6.2. Inštrumentalna sonata uvaja Kyrie, ki vsebuje tri oblikovne sklope oz. tri nastope verza: v solističnem basu, tenorju in imitaciji zbora. Homofoni Christe zbora po-

²³ Možen zametek kasnejšega trio stavka.

²⁴ Prim.: medigra v Glorii, t. 146; obe medigri v Sanctusu, t. 42 in 86.

²⁵ Orgelpunkt je v Dolarjevem opusu izjemen pojav, prav tako je redka prazna kvinta v kadencičnih akordih terceta trombonov. V obeh primerih orgelpunkta gre očitno tudi za tasto solo, čeprav originalni prepis te oznake nima. Siceršnji muzikalni kontekst Glorie in maše kot celote v ničemer ne pogojuje jasnega, a nenadnega pastoralnega razpoloženja tega odlomka.

²⁶ Haas, R., *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam, str. 160; ob nepravilnih vzporedjih in vprašljivih podvojitvah te oktavne podvojitve napako samo še poudarijo.

²⁷ Prim. npr.: Gloria, t. 104; Credo: t. 245, 366.

²⁸ Prim.: Gloria, t. 3; Agnus, t. 111, 135.

²⁹ Prim.: Kyrie, t. 25 (B_{solo} + vl_{1, 2}); Gloria, t. 191 (A, T_{solo} + org, C_{1,2} + org.), t. 286 (clno_{1,2} + org.); Credo, t. 38 (C_{1,2} + org); Sanctus, t. 60 (B + vl_{1,2}).

³⁰ Solo + org, solo + inštrumenti, zbor + inštrumenti, zbor + org.

pestri kontrastni dialog klarinov. V sklepnem delu niza Dolar oba verza Kyrie in Christe v imitaciji solistov in zbora.

Gloria je glede na posamezne celote besedila členjena v osem zaključenih stavkov.³¹ Solistični ariosi se menjajo z zborovskimi sekvencami, ki imajo posebno v homofonih odlomkih proportio tripla intenziven dramatični naboj in nudijo solističnemu deležu močan kontrast.³²

Oblikovna členjenost je odvisna od besedila tudi v najboljšejnem in tekstovno bolj poudarjenem Credu,³³ ki ga začne kratka sonata. Celoten stavek je pretežno namenjen solistom. Posamezni, glede na besedilo zaključeni odlomki, s stabilnimi kadenkami v Glorii in Credu, ki so nepovezano nanizani drug za drugim, verz za verzom, dajejo v celoti vtis številčnosti.³⁴

Enotno komponirana Hosana povezuje sicer kratka in oblikovno preprosta stavka Sanctus in Benedictus.

Vtis tridelnosti sklepnega Agnusa — v posameznih metrično kontrastnih odlomkih se izmenjujejo tutti z osrednjim solističnim duetom obeh sopranov — delno zabriše obsežna inštrumentalna sonata pred sklepnim Dona nobis. Agnus je v periodiki preglednejši in temelji pretežno na urejenih tritaktjih. Izluščimo lahko tudi več formalno trdnejših enot, predvsem v solističnih odstavkih, ki kažejo na obravnavanje solističnega glasu v smislu spevnega bel canta.³⁵

6.3. Periodika učinkuje v absolutnem smislu glede na povezovanje taktov oz. posameznih tematskih sekvenc neurejeno. Nizanje besedila kot edine razpoznavne norme pri kompozicijskem postopku dejstvo le delno opravičuje. Vzrok za oblikovno nejasnost in nepovezanost lahko najdemo predvsem v neurejenem imitiranju in medsebojnem prekrivanju posameznih formalnih enot, kar slabi sicer dovolj kleno arhitektoniko posameznih stavkov in celote.^{36, 37}

³¹ Invokacija ni komponirana, prav tako ne pri Credu.

³² Prim. npr.: Gloria, t. 42, Gratias agimus; t. 152, Suscipe.

³³ Prim.: op. 16.

³⁴ Gloria in Credo imata za Amen komponirana dva povsem različna odstavka, kar je za navade časa redkost.

³⁵ Prim.: drugi verz Agnus Dei (C 1 in 2); in še pred tem Gloria, Laudamus te (C 1); Credo, Et iterum (C 1, koloriran koncertantni odlomek), Confiteor (C 1, tematsko jasna in harmonsko trdna kantilena:

Primer 4 Credo, t. 293

C1
Con - fi - teor u - - - - - num ba - pti -

vl1
sma. Con-

C1
fi - teor u - - - - - num ba - pti - sma.

³⁶ Prim.: sonata pred Kyrie, začetek sonate pred Dona nobis.

³⁷ Prim.: Gloria, Qui tollis; zagonski oz. intonacijski takt ustvarja sicer zavoro v muzikalnem smislu, a ureja periodiko.

7.1. Metrično ureja mašo trdno postavljeno razmerje med osnovnimi notnimi vrednostmi oziroma osnovnimi metričnimi celotami v smislu *tempus cum prolatio*.³⁸ Menjave dvodobnih in tridobnih odlomkov večkrat popestrijo jasno načrtane spremembe proporca. V prepisu so znaki za metrum navedeni neenotno, kljub temu pa omogočajo nedvoumno rekonstrukcijo.³⁹

7.2. Oznake za metrum dopolnjuje Dolar z nekaterimi oznakami za tempo kot *tarde*, *tardissime*, tudi že *adagio*, *alla breve* in *allegro*. Lahko jih razumemo kot dopolnilo neenotnim metričnim oznakam glede na notranjo delitev osnovne dobe. Ker najdemo med njimi tudi nelogične, jim glede na čas še ne gre pripisovati večjega pomena.⁴⁰

7.3. V celoti je maša metrično podrejena poudarku besedila, prav tako izhaja iz besedila dovolj diferencirana ritmična slika, bogata s punktiranimi odlomki in sinkopami v kadenčnih akordih.

8.1. Melodika se giblje pretežno v kratkih melodičnih odstavkih, ki učinkujejo kratkosapno in ne dajejo vtisa tematske povezanosti. Oblikovalnim zakonitostim teme je podrejen le citat bergamaske. V ostalih primerih je tematsko naravnana melodika — čeprav inventivna — prekratkosapna, da bi učinkovala povezujoče.

8.2. Razgibana melodika je zaupana solističnim glasovom in zboru v polifonih sekvencah, homofona mesta, predvsem v monumentalnejših zborovskih odlomkih, pa pogojujejo razmeroma statično melodično dogajanje. Skladateljevo melodično iznajdljivost kažejo predvsem melizmatski odlomki *Glorie* in *Creda*. Čeprav je Dolarju pri obravnavanju melodije več do spevnosti⁴¹ kot do dramatisiranja besedila, pa lahko najdemo več načinov intenziviranja melodičnega dogajanja: dosledno punktiranje osmink v skupini, sinkopiranje in občasno koloriranje v smislu *stile concertato*.⁴² Melodija se često giblje po razloženih akordnih tonih in uporablja za svoj zagon začetni skok kvarte in tudi kvinte največkrat v smeri navzgor. Sekvenčno oblikovanje melodije je redkost,⁴³ prav tako je inverzija teme v *Benedictusu* izjemen primer motivičnega dela.⁴⁴

³⁸ Ne glede na to, ali gledamo na predlogo v smislu izvirnega zapisa ali metrične redukcije.

³⁹ Neenotno navajanje metruma je prepogostno in dosledno različno celo v obeh *continuo* instrumentih z vedno istimi razhajnji, da mu le težko pripišemo posledico slučajnosti ali hitrosti pri prepisu. Npr.: zborovski glasovi C, klarina \mathbb{C} , tromboni in violine \mathbb{C} , orgle C. Enotne metrične oznake so v rabi na vseh mestih, kjer se pojavi ternarna mera ali *proportio sesquialtera*.

⁴⁰ Prim.: *Credo*, t. 346, ko navaja oznaka za tempo *allegro et tardo*. Muzikalni kontekst dopušča interpretacijo te nelogične oznake. *Allegro* se lahko nanaša na nespremenjeno metrično dogajanje, *tardo* pa je lahko opozorilo izvajalcu na kasnejšo, drobnejšo delitev osnovne dobe oziroma ritmično pestrejše nadaljevanje.

⁴¹ Melodija pridobiva na kantabilnosti z rabo melizmatskih figur. Pogosta je *curculatio*. Prim.: *Gloria*, *Deus Pater*, t. 65; *Qui sedes*, t. 165; večkrat v *Amen* (od t. 240 dalje).

⁴² *Gloria*: *Gloria*, *Cum Sancto Spiritu*, t. 222–232.; *Credo*, *Et vitam venturi*, od t. 346 dalje.

⁴³ Prim.: *Gloria*, *T solo*, t. 65; *Agnus*, C 1 in 2, t. 20.

⁴⁴ Prim.: *Benedictus*, t. 20.

8.3. Učinek melodike — večkrat z nadihom plesnosti — je podoben že znanim Dolarjevim melodičnim postopkom, čeprav razen enotne izraznosti melodike ne moremo ugotoviti podrobnejših skupnih potez.⁴⁵ Ker idiomatika ni razpoznavna, ostaja trditev o naslonu ali celo rabi ljudske motivike — citat bergamaske je izjema — ohlapna,⁴⁶ predvsem pa nedorečena in zahteva poseben študij v tej smeri.

9.1. Pregled harmonskega stavka pokaže, da je občutek tonalnega središča v maši sicer zelo labilen, da pa vsi krajši stavki, kljub občasnim direktnim modulacijam v oddaljene tonovske načine, jasno težijo v enoten tonalni okvir.⁴⁷ Oba daljša stavka zaradi oblikovne členjenosti, ohlapnega kadenciranja, nenadnih in nepripravljenih harmonskih odmikov⁴⁸ tega ne potrjujeta. Muzikalni razplet nas vodi v vrsto oddaljenih tonalit⁴⁹ brez povezave s predhodnim ali nadaljnjim muzikalnim dogajanjem. Na pomembnejših mestih in v zaključnih odlomkih pa se Dolar prav tako nepripravljeno vrne v harmonsko varnejše in enovitejše območje začetne tonalitete.⁵⁰ Kadenciranje izvaja dosledno s pomočjo zadržka kvarte pred terco. Mesto terce v sklepnem akordu kaden-ce z ozirom na njen durski ali molski učinek še ni enotno. Redki so končni kadenčni akordi brez terce. Ponavljani obrazci basovske linije so prekratki, da bi lahko razmišljali o mestih s sekvenčnim učinkom.⁵¹

9.2. V partituri najdemo tudi številna harmonsko okorna mesta, npr. nepravilna vzporedja⁵² in vprašljive podvojitve,⁵³ ki zaradi svoje pogostnosti in muzikalne neutemeljenosti ne dajejo več vtisa slučajnosti.

- 45 Povezavo med melodičnimi idiomi lahko iščemo le med temo Et resurrexit (Credo, t. 176, T solo) in temo prvega klarina v 4. stavku Sonate à 13 (Allegro, t. 39):

Primer 5 Credo, t. 176

T solo *Et re - sur - re - xit [et re - sur - re - xit]*

Sonata à 13, IV. Allegro, t. 39

Clno 1

- 46 Adler, G., *Zur Geschichte der Wiener Messkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Studien zur Musikwissenschaft, VI, 1916; Pohanka, J., *Musica Antiqua Bohemica*, Praga, XL, 1959, str. VI.
- 47 Kyrie, Agnus in vse sonate s tendenco C-dura ter Sanctus in Benedictus s tendenco D-dura.
- 48 V direktnem sosledju se javljajo npr. zveze: A-Fis-D dur, B-G dur, H-C dur.
- 49 V D-, E-, A-, Fis-, Es-dur in druge.
- 50 Prim.: Gloria: Quoniam, medigra, Amen; Credo: Crucifixus, Et resurrexit, Et unam Sanctam, Et expecto.
- 51 Samo ponovitev nekega harmonskega obrazca je premalo za sekvenciranje.
- 52 Najbolj zbuja pozornost v: Kyrie, t. 8–9; Credo, t. 335; Agnus, t. 3, 10–11; itd.
- 53 Prim.: Gloria, t. 153; Credo, t. 19; Agnus, t. 7; itd.

10.1. Polifoni stavek, ki v razmerju do homofonih odlomkov prevladuje, temelji na imitaciji. Polifonija melizmatičnih linij je redka,⁵⁴ prav tako ne najdemo višjih oblik kontrapunktičnega dela v smislu fugiranja ali celo fuge.⁵⁵

10.2 Imitacije vzbujajo vprašanja o vrsti osnovnih postopkov tehnike imitiranja. Večinoma gre za neenotne in časovno nelogične vstopne novih glasov, ki s svojim začetkom mnogokrat že prekrivajo temo imitacije in ji dajejo s tem stretne učinek.⁵⁶ Prav tako se imitiranje po navadi časa vedno sklene s kadenco takoj po nastopu vseh glasov. Intervalski odnos med nastopi glasov večinoma ni urejen,⁵⁷ kar dodatno povzroči tehnično vprašljive postopke v harmoniji, predvsem pa negotove tonalne odmike.⁵⁸ Neizdelan postopek imitacije je tudi eden od vzrokov za periodično neenotnost in formalno ohlapnost posameznih muzikalnih sekvenc.

54 Prim.: Sanctus, prvih 10 taktov.

55 Na mestih, ki kažejo možno zasnovo fugiranega stavka, pogrešamo bistveni sestavni del, kontrasubjekt, saj se glasovi vedno drug drugemu umaknejo, namesto da bi prinesli novo muzikalno protimisel. Prim.: Gloria, Cum Sancto Spiritu, t. 222–233.

56

Primer 6 Kyrie, t. 8

C1, 2 Ky-ri-e e-lei-son

A Ky-rie e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, e-lei-son

T ^{8va} Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-

B Ky-ri-e e-lei-son, Chri-ste e-lei-son.

57

Primer 7 Agnus Dei, t. 96

C1 Do-na, [dona] no-

C 2 Dona, [dona] no bis pa

A Do-na, [dona] no bis, dona, [dona] no bis pa cem.

org

58 Prim.: sklepna imitacija v Credo (Et vitam venturi, Amen).

10.3. Zanimiv poskus, čeprav tehnično nedosledno izpeljan, je željena in nakazana dvojna imitacija v sklepnem *Dona nobis*,⁵⁹ ki je s stališča kontrapunktičnega reda sicer neurejena, a učinkuje v skupnem zvoku kljub temu monumentalno.

11. Pregled partiture Misse sopra la Bergamasca⁶⁰ odpira še vprašanje mesta skladbe v odnosu do preostalega skladateljevega vokalnoinstrumentalnega opusa,⁶¹ predvsem pa v primerjavi z njegovima Misso Villano in Misso Viennensis. Obravnavana maša po zasedbi in v glasbenem stavku Villano presega, ne zdrži pa primerjave z monumentalnim učinkom Misse Viennensis. Primerjava kompozicijskega stavka teh treh del bo morda jasneje razkrila skladateljeve vzore in njegov osebni razvoj.

SUMMARY

The article represents the Missa sopra la Bergamasca by Janez Krstnik Dolar, which has not yet been published. After having reconstructed the score, the author tries to analyse its structure in view of the pattern of the bergamasque, its frames, which are outlined by the text of the mass ordinarium, the cast of parts, which makes possible a variegated concertato style, the metrics as well as technical elements, the analysis of which reflects an inventive style from the middle baroque era, which however — with regard to the author — seems to open several compositional questions.

⁵⁹ Prim.: op. 57; v t.i. dvojni imitaciji uporablja skladatelj za prvo temo melodijo alta, za drugo pa postop basovskega glasu.

⁶⁰ Še v rokopisu.

⁶¹ Glede na oba še ne transkribirana psalma *Miserere mei Deus*.

UDK 785.082.1 Dusík F.B.: 78.01

Marija Bergamo
LjubljanaZNAČILNOSTI GLASBENEGA GRADIVA, SINTAKSE
IN STRUKTURNEGA REDA SIMFONIJE V C-DURU
FRANTIŠKA BENEDIKTA DUŠIKA KOT KRITERIJ
SLOGOVNE OPREDELITVE IN VREDNOSTNE
SODBE*

V knjigi „Ideen zur Geschichte der Musik“ pravi Walter Wiora: „Eine geschichtliche Entwicklung vollzieht sich nicht automatisch sondern durch menschliche Leistungen. Gattungen entwickeln sich nicht von selbst, sondern durch die an ihnen wirkenden Komponisten und deren Mitwelt. Die produzierenden Personen waren aber stets an den Spielraum gebunden, der sich aus dem betreffenden Sachverhalt und der jeweiligen Situationen ergab“.¹

Ta izhodišča bodo usmerjala tudi premislek o Simfoniji v C-duru Františka Benedikta Dušika. Njen avtor, ki je deset let (med l. 1790 in 1800) intenzivno deloval v glasbeni Ljubljani in ji zapustil vrsto svojih skladb različnih zvrsti,² je bil tedaj mlad človek, med petindvajsetim in petintridesetim letom starosti, vendar glasbeno že povsem izoblikovana osebnost; bil je funkcija češkega porekla, šolanja (na Češkem in v Italiji), lastne vsestranske praktične glasbene izkušnje ter v novem okolju veljavnih, torej dunajskih glasbenih vzornikov in vzorcev. V obdobju, ko je bil sleherni glasbeni svet časovno, prostorsko in razredno praviloma še zelo omejen, ko so skladatelji pisali predvsem za lastno prakso in svoje okolje, za danes in ne za jutri, ko niso razmišljali o dediščini starejše preteklosti, je bil dotlej (in poslej) dinamični Dušik sicer omejen s „stanjem stvari“, „situacijo“ in „zvrstmi“ — kot bi rekel Wiora, vendar očitno tudi v ustvarjalnem delu dovolj svoboden in sproščen (in kajpak tudi nadarjen), da je njegova glasba zmogla preseči njegov sočasni svet.

V leipziški reviji „Allgemeine musikalische Zeitung“ beremo leta 1802: „Die Komponisten für Instrumentalmusik, vornehmlich die Verf. von Sinfonien, Quartetten und Klavierkonzerten, haben... einen etwas harten Stand. Wir haben und kennen Mozart

* Besedilo je avtorica prebrala na mednarodnem simpoziju „Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem“, ki ga je SAZU oktobra 1988 priredila v Ljubljani.

1 Wiora, Walter: Ideen zur Geschichte der Musik, Darmstadt 1980, 79.

2 Pet simfonij, tri serenade, cerkvene skladbe: Te Deum, Missa solemnis v C-duru za zbor, soliste in orkester, dva ofertorija in dr. Gl. Cvetko, Dragotin: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, Ljubljana 1959, 70–74, 89–91; Höfler, Janez: Tokovi glasbene kulture na Slovenskem, Ljubljana 1970, 87–88, 124–130.

und Haydn in jennen Gattungen... Man kennet allgemein die Werke jenner Héroen und achtet sie über alle, und nimmt sie nun nicht nur zum allgemeinen Massstabe der Beurtheilung der Arbeiten der anderer Künstler, sondern will diese Arbeiten auch in Ansehung der Anwendung der Mittel, wohl gar in der Manier jener Künstler haben. Das erste ist strenge, das Zweyte ist ungerecht".³

Kje naj bi bilo Dusíkovo mesto v takšnih razmerah? Prav gotovo ni bil ne Haydn ne Mozart; tudi ne Matthesonov „vojskovođa, ki poveljuje“. ⁴ Njegov delež moramo iskati v skupini skladateljev, ki so sočasno, na vzporedni ali isti poti, profesionalno neoporečno, v marsičem tudi izvirno umeščali svoje delo v globalne tokove dobe in njena različna izpričevanja glasbenega.

V katalogu Filharmonične družbe v Ljubljani za leta 1794—1804 je navedenih pet Dusikovih simfonij in pet serenad,⁵ ljubljanska Narodna in univerzitetna knjižnica pa hrani prepise treh simfonij in treh serenad.⁶ To gradivo kaže, da gre — v času, ko je bilo posnemanje sicer legitimno in naravno, ko so množično utrjevali vzorce in s tem gradili prej neznano komunikativnost glasbe — pri Dusíku za individualizirane, osebno-osebne obarvane rešitve. Da se skladatelj sicer ravna po vzorcu, bolje: po pahljači tedaj aktualnih vzorcev simfonije in serenade, da pa modelom vendar dodaja lastne domisleke. V obeh pogledih je Simfonija v C-duru zanimiv primer skladbe, ki je po značilnostih glasbenega gradiva, sintakse in strukturnega reda del dvomov in iskanj, a tudi doseženih stalnic svoje dobe, hkrati pa avtonomni, relevantni glasbeni organizem. V mikrosvet te Simfonije je ujeta glasbenost sočasnega makrosveta.

Delo izpričuje, v posameznostih in v celoti, klasicistično dilemo ob koncu 18. stoletja, ki jo vsebuje formula prehoda od stališča, da je lepo red, k naziranju, da je lepo čustvo. Red, sorazmerja, periodično fraziranje, kvadratna enostavnost, simetričnost v podobi gradiva in vseh sintaktičnih povezavah ter obenem raznolika ritmična tekstura, vse je znotraj normativnega in tedaj že konvencionaliziranega. Glasbena teorija, od Johanna Matthesona⁷ prek Josepha Riepla⁸ in Georga Sulzerja⁹ do Heinricha Christopha Kocha,¹⁰ bi bila gotovo dala svoj imprimatur takšnim kompozicijskim postopkom, saj soglašajo z veljavnimi pravili. In vendar ta glasba z veseljem potrjuje Haydnovo misel:

³ Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1808/09, str. 513.

⁴ Mattheson, Johann: Grundlagen einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740; nova izdaja Berlin 1910, 29.

⁵ Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft, No. I, seit 1. Nov. 1794 bis letzten Juni 1804. Izvirnik v FA, NUK, M.

⁶ To so: Serenada (D-dur) za instrumentalni septet, 2. Serenada (B-dur) za orkester, 3. Serenada (D-dur) za orkester, Sinfonia Grande (C-dur) za orkester, Sinfonia Grande (G-dur) za orkester, Sinfonia (Es-dur) za orkester.

⁷ Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muss, der eine Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will, Hamburg 1739; nova izdaja M. Reimanna, 1954.

⁸ Riepel, Joseph: Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Frankfurt/Leipzig 1755.

⁹ Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1771—74; nova izdaja 1967—1970.

¹⁰ Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, I—III, Rudolstadt 1782, Leipzig 1758, Leipzig 1793; nova reproducirana izdaja Hildesheim 1969; Musikalisches Lexikon (2 dela), Frankfurt 1802; nova izdaja Hildesheim 1964.

„Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerkfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden... hierin Gesetze zu geben“.¹¹

Vrsto nadrobnosti v strukturi Dusíkove melodične, v razporeditvi akcentov, pri preboju asimetričnega v simetrično, v barvanju s harmonijo, še posebej v razporejanju gradiva in oblikovnem konceptu večjih celot bi lahko pojasnili s pojmi „ideja“, „domislek“ ali celo „izraz“, „vsebina“ oz. „vsebinskost“ (Gehalt). Nemara gre kar za „poetičnost“, ki je po 1780, ko se je instrumentalna glasba tudi estetsko uveljavila, vse bolj premagovala „mehanicistično“; a to seveda ne pomeni, da bi bila zapostavljena ideja, ki jo je že sredi 18. stoletja domislil Alexander Baumgarten kot temeljno napotilo glasbi in ki trdi, da je glasbena popolnost dosegljiva z „enotnostjo v raznovrstnosti“.¹² Prav ta misel namreč vodi Dusíkov koncept znotraj tedanjega kategorialnega vzorca simfonije, ki je bil predpogoj osebnega modela.

V drugi polovici 18. stoletja so si najpomembnejše oblike (koncert, arija, stavek suite, sonatni stavek) še zelo blizu in uveljavljajo nekakšno skupno, predvsem harmonsko shemo (od osnovne do dominantne tonalitete v prvem delu, v drugem z analogno motiviko vrnitev v izhodišče). Za takšno tonalno določeno zasnovano forme, ki so jo tematsko trdneje opredelili šele v 19. stoletju, je bila pri členjenju znotraj stavkov še vedno pomembna delitev na „periode“ (v Kochovem, retoričnem pomenu tega pojma),¹³ in te so se končevale s t.im. „formalno kadenco“.¹⁴ Vendar je teorija zvrsti v 18. st. poudarjala bolj razlikujoče kakor skupne dejavnike. Ne samo pri opredelitvi funkcije in značaja stavkov v cikličnih oblikah, marveč tudi v razlikovanju t.im. „Setztypen“. G. Sulzer je n.pr. pisal leta 1792, da mora biti slog, ki naj bi ga „skovali v simfonijah“, „visok ali vzvišen“, češ da je simfonija „izredno pripravna za izražanje velikega, svečanega in vzvišenega“.¹⁵ Skoraj isti čas je menil H. Chr. Koch, da sta si sonata in simfonija sicer zelo podobni glede števila „period“ in modulacijske sheme, a da se razlikujeta „glede notranje zgradbe melodije“. Čeprav je priznal, da je to razliko „lažje občutiti kakor opisati“, jo je vendar formuliral z besedami: „V sonati melodični deli med seboj niso povezani tako neločljivo (hängen nicht so fortströmmand zusammen) kakor v simfoniji“. V simfoniji se „glavne teme dopolnjujejo bolj z motivičnim razpredanjem in sekvencami, v sonatah pa s stranskimi mislimi“.¹⁶ In vse te heterogene glasbene podobe povezuje nekakšno nevtrarno tematsko polje, ki je določeno z utripanjem časovnih enot in uravnovešenim „harmonskim ritmom“.

Toda hkrati so od simfonije pričakovali, da postane dramska predstava. Tehnika in struktura drame (z enotnostjo razpoloženj in značajev, z logično razporeditvijo viškov in razpletov) naj bi služili dramski napetosti, namesto predstavljanja afektov in patosa naj bi simfonija orisala etično pomembne značaje, različni deli celote pa bi dobi-

¹¹ Citirano po: Musik-Konzepte 41, J. Haydn (izd. H. K. Metzger), München 1985, 24.

¹² Baumgarten, Alexander Gottlieb: Aesthetica I, II, 1750–58, 108.

¹³ Perioda je (enako kot stavek) ena centralnih kategorij Kochovega nauka o kompoziciji. Je relativno zaključena in sestavljena iz večjega števila stavkov; njene natančne obrise določa „formalna kadenca“. Dolžina periode je zelo različna; Koch navaja kot minimum osem taktov (2 × 4), lahko pa naraste do veliko večjega obsega (primer, ki ga navaja Koch — en stavek J. Haydna — začne s periodo dolgo 69 taktov, ni pa je razumeti kot zgornjo mejo). Gl.: Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., II, 440, 447, 358, III, 39, 54, 129, 179, 341.

¹⁴ „Förmliche Kadenz“; Koch jo imenuje tudi „Endigungsformel der Theile“ ali „Ruhepunkt des Geistes“. Gl.: Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., II, 350.

¹⁵ Sulzer, J. G.: op. cit., 54.

¹⁶ Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., II, 97, III, 312.

li funkcijo delov istega „nравstvenega značaja“.17 V tem polju med stabilnostjo strukturalne norme in tenzijo „enovitega značaja“ se pne tudi oblika Dusíkove Simfonije v C-duru. Njeni štirje stavki imajo že ustaljen profil in uresničujejo veljavno kategorijo „lepega“ z razcvetanjem glasbenih misli znotraj sintaktično-simetričnega, omejenega prostora, ki pa ga dopolnjuje cel sistem možnih „izjem“ — razširitve ali okrajšave kvadratnih shem ter bogato motivično povezovanje oddaljenih območij forme. Prav te povezave, ki se iz okvirov enega stavka širijo tudi na cikel v celoti, so izjemno zanimive, saj bistveno opredeljujejo ta glasbeni organizem: oživljajo ga, spodbujajo in tektonsko vznemirjajo (simfonizirajo, bi rekli s terminologijo 19. stoletja), vendar ne načelnajo trdnosti celote.

Motivično celico štirih ponovljenih tonov iz začetnih taktov uvoda k prvemu stavku bi skoraj lahko šteli za nekakšno „estetsko idejo“ skladbe v Kantovem smislu, torej kot bistveno za umetnost, ker nima svojega pojmovnega adevkata.18 Pri Dusíku je vozlišče vseh povezav, izhodišče dinamizma in konstitut domala vseh tematičnih in netematičnih linij, od uvoda k prvemu stavku do code finala. Ta celica se ritmično spremenjena, različno funkcionalno opredeljena in predrugačena z akcenti pojavlja na pričakovanih in nepričakovanih mestih glasbenega poteka. Sodobne „ideje“ obsegajo sicer osem taktov, imajo več členov in samostojen smisel (takó opredeljuje „idejo“ H. Chr. Koch¹⁹), toda Dusík jo je omejil le na slabe štiri takte uvodnega stavka. Samo dva člena premore, ki ju deli tudi dinamika; prvi je odločilen za dramatiko in tektoniko skladbe, drugi (posebej v drugi polovici) je njegovo nasprotje, nekakšen odgovor, pravzaprav kalček melodije. Umberto Eco bi rekel, da iz takšnih idej-kalčkov nastaja „cel roman“, saj je ostalo le „tkivo, ki ga postopoma dodajaš“.20

Ne gre prezreti, da Dusík že napoveduje, oz, izpričuje poudarjeno uporabo enega centralnega motiva, ki sicer v klasicističnem obdobju pred Beethovnom ni tako jasna skladateljska intenca kot poslej,²¹ omogoča pa trdno povezanost delov in široko razvejano strukturo, torej klasicistični ideal, ki se zdi najpomembnejši: enotnost v raznovrstnosti. Simfonija poteka, kot priporoča Koch: v enem samem „temeljnem občutju“²² (Grundempfindung), ki se spreminja. Izhodišče te zahteve je bilo sicer v poetiki,²³ vendar je bolj in bolj prežemala specifično glasbene kategorije. Seveda še z jasnimi sledovi govorne dediščine.

Prav v tej luči velja presojeti na primer Dusíkovo tematiko. Povsem neizrazita je. S kriteriji nekaj poznejšega časa bi bila za simfonično obliko skorajda neuporabna, v kontekstu Dusíkove Simfonije pa ne moti. Še več: omogoča uresničenje vseh treh stopenj

17 Sulzer, J. G.: op. cit., 45. V geslu „Charakter“ Sulzer piše: „Unter den mannigfaltigen Gegenständen, welche die schönen Künste uns vor Augen legen, sind die Charaktere denkender Wesen ohne Zweifel die wichtigsten; folglich ist der Ausdruck, oder die Abbildung sittlicher Charaktere das wichtigste Geschäft der Kunst... Der Dichter, der die Gabe hat, die sittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menschen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntniss unser selbst...“.

18 Kant, Immanuel: Kritik der Urtheilskraft, Berlin 1793², 49, 192–194.

19 Koch, H. Chr.: Lexikon..., op. cit., stp. 745.

20 Eco, Umberto: Nachschrift zu „Namen der Rose“, nem. izdaja München 1984, 21.

21 Gl. Rosen, Charles: Klasični stil, Beograd 1979, 43–50.

22 Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., III, 59–63.

23 Odnos do instrumentalne glasbe je v tem času še močno prežet z ozadjem vokalnega. Odnosi in pravila se, začeni od najmanjših delov strukture do največje celote, oblikujejo na temelju retoričnega pojma oblike, ker je instrumentalna glasba le „zvočni govor“, kot je to še 1793 proklamiral J. Mattheson. Gl. Mattheson, J.: op. cit., 235.

kompozicijskega dela tedanjih dni. Koch jih opredeljuje kot zasnovo (Anlage), ki naj določi značaj ali občutje skladbe, izvedbo (Ausführung) „po pravilih umetnosti“, ki naj pripelje bistvene dele zasnove v različne situacije, ter, slednjič, izdelavo (Ausarbeitung) oz. popolno dovršitev skladbe.²⁴ V takšnem kontekstu je tema le materialna podlaga, ki konkretizira temeljno občutje skladbe; sicer ni zgolj tehnični, marveč tudi estetski pojem, vendar ji gre mnogo manjši pomen kot nekaj desetletij pozneje, ko jo romantična teorija postavi za centralno kategorijo samostojne instrumentalne glasbe. V Dusíkovem času tema še ni samostojen oblikovni element, saj za Kochovo t.im. „interpunkcijsko formo“²⁵ kriterij ni eksponiranje ali izpeljevanje, tonalna stabilnost ali nestabilnost, ponavljanje istega ali uvajanje novega (različnega ali nasprotujočega); Kochov kriterij za členjenje forme so razlike med (zaključenimi ali nezaključenimi) kadencialnimi formulami,²⁶ ki so posledica jezikovne sintakse. Oblika ne nastaja v prvih dveh fazah kompozicije (v zasnovi in izvedbi), temveč šele z „izdelavo“, kjer skladatelj v zasnovi fiksirane dele „obdela z različnimi obrati in členitvami v različnih glasbenih odlomkih“.²⁷

Dusíkova Simfonija sicer ne prikriva sledov takšne teorije; o njih govorita pomembnost kadencialnih formul in členjenja na kochovske „periode“, na odlomke različnih dolžin, ki so povezani le z enotnostjo afekta ali značaja (oboje sicer ne izključuje kontrasta, a tudi ne omogoča poznejše profiliranosti tematskih značajev, ki bi dovoljevala spopade). Vendar skladba s takim gradivom ter odgovarjajočimi odnosi v sintaksi in strukturi celote, kljub simetriji, ponavljanju in repriznosti brez sprememb, le kaže pomenke povezave, ki močno dinamizirajo obliko. Zlasti v sonatnem allegru in finalu.

Prvi stavek je sicer pravi sonatni stavek, vendar je utemeljen predvsem harmonsko, dokaj šibkeje tematsko. Prav omenjene povezave med oblikovnimi členi in znotraj vsakega posebej (včasih drobne, toda vselej pomembne) ter način obdelave gradiva, ki omogoča v skoraj haydnovskem „monotematskem polju“ logično pa obenem razgibano sonatno formo — kažejo Dusíkovo ne majhno fantazijo znotraj konvence. Še posebej v modulacijsko bogati, motivično zanimivi in široko zastavljeni izpeljavi z okusnimi harmonskimi domisleki. Dusík v tem stavku nedvomno uresničuje zelo napredne tendence svojega časa.

Oblikovno fantazijo in individualen pristop, ki malone dosega pomen „Versuchov“²⁸ (kakor imenuje Haydn svojo potrebo po eksperimentiranju), izpričuje tudi finale. Ta stavek sonatnega cikla, ki je praviloma rondo — torej v 18. stoletju že dolgo znana ter preskušena oblika, zasnovana na vrstenju istih in kontrastnih delov (Reihungsform) — najzgovorneje ilustrira spreminjanje v nov tip oblike. Iz sosledja medsebojno bolj ali manj nevtralnih delov se je ta forma s pomočjo variacijske tehnike (pozneje tudi zaradi zveze s sonatno obliko) po celem spektru pravih eksperimentalnih različic od Ph. E. Bacha do Haydna in Mozarta spremenila v notranje uravnovešeno, organsko obliko (Gleichgewichtsform).²⁹ Tudi znotraj cikla rondo ni več le numerično zadnji stavek. Postaja pravi finale, kjer najdemo odgovor, razrešitev, izpolnitev zasno-

²⁴ Koch, H. Chr.: Lexikon..., op. cit., stp. 146 ss, 181, 189.

²⁵ Ibid., stp. 13 s.

²⁶ Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., 305, 350.

²⁷ Koch, H. Chr.: Lexikon..., op. cit., stp. 181 s.

²⁸ Griesinger, G. A.: Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810; nova izdaja Leipzig 1979, 114.

²⁹ Gl. Therstappen, H. J.: Joseph Haydn sinfonisches Vermächtnis, Berlin 1941, v: Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, IX.

ve, ki jo je opredelil prvi stavek; rondo zaokroži celoto. S tem se simfonija kot oblika dokončno otrese svoje družabne, zabavne, všečne funkcije. Dobi ravnovesje, diha med dramo in igrivostjo, obveznim in neobveznim, trdnim in ohlapnim, centrifugalnim in centripetalnim. Finale v Dusíkovem času sicer še nima tistega statusa, ki mu ga prizna romantika, za katero naj bi razglašal celo svetovno-nazorsko-ideološke poante, vendar je že zelo oddaljen od lahkotno-obvezujočega finala simfonije iz prve polovice 18. st. Dusíkov finale ima težo Haydnovih finalov v Londonskih simfonijah, res da ne v smislu preseganja ali sinteze dotedanjega glasbenega poteka, vsekakor pa v smislu uravnovešanja celote.

Pri tem se Dusík ni odločil za nobeno od pozneje jasno klasificiranih oblik rondoja. Koncept je zanimiv. Rondojskega značaja stavka ne potrjujejo le naslov, profil teme in njena pesemska oblikovna zasnova, temveč tudi trije nastopi teme v osnovni tonaliteti (drugi in tretji sta z okusno sinkopo enako variirana). Vendar, prvič je mednje vstavljena kratka prehodna (v dominantno tonaliteto modulirajoča) epizoda, ki skupaj z nastopoma rondojske teme tvori nekakšno tridelnost. Drugič pa se na mestu druge teme razvije pravi izpeljevalni kompleks, široko zastavljen, členjen v dva dela (prvi je celó stabilen, drugi fragmentaren), z razvejano, skoraj romantično drzno modulacijsko shemo (ob dominantni tonaliteti še molovska dominantna, spodnja in zgornja [kromatična] medianta, istoimenski mol), z bogatim motivičnim delom ter 16-taktnim prehodom v reprizo rondojske teme in codo.

Nemir, dramska napetost (ali morda le „sceničnost“) in poskus izrazno intenzivnega preboja iz normativnega so del Dusíkove glasbene narave, ki pristaja na konvencio, da bi se ji vsaj ponekod lahko uprla. To dokazuje tudi srednji del velike tridelne pesemske oblike počasnega stavka, romance.³⁰ Če se prvi del po vseh pravilih naslanja na vokalnost fraze (jasno členjene, brez bolj zapletenih povezav), je srednji del s kar štirimi materiali širše razvit in harmonsko bolj razgiban. Prav tako menuet; namesto stroge, vnaprej določene dvodelne strukture z dvakrat osmimi takti, namesto sheme, s katero Riepel pojasnjuje svojo „Tonordnung“ in Koch prenaša sintaktično nomenklaturu svoje teorije na instrumentalno glasbo, uporabi Dusík za menuet tridelno in le za trio dvodelno obliko, „normalni“ sprehod do dominantne tonalitete pa v menuetu osveži s tonaliteto dominantine dominante in v triu z molovsko tonaliteto II. stopnje. Čeprav najmanj nov, uveljavlja prav ta stavek posebno živahno periodičnost, igrivo spevnost, poljudno gesto in folklorni navdih.

Dusíkov simfonični cikel torej smotrno in preiščeno povezuje dinamično razvojnost sonatnega načela z večjo statičnostjo pesemskih področij, oba principa pa uravnoteži v finalu, ki skuša, kot bi rekel Adorno, „pomiriti igrivost odprte forme z obvezujočim zaprte“.³¹

Kljub temu je vse, kar se dogaja glasbenega v tej mali simfoniji, še vedno v soglasju s sočasno zgodovinsko predstavo lepega in „klasičnega“.³² Docela se ujema z normativnimi pozicijami Heglove filozofske estetike, ki „zakon forme“ postavlja za merilo sodbe oz. merilo vrednotenja ter ga opredeli kot „innigste und unauflöslichste Verbin-

³⁰ Romanca je vedra, stilizirana, svobodna oblika, mediteranskega porekla, liričnega značaja. Sredi 18. st. sta romance med prvimi komponirala F. J. Gossec in K. D. Dittersdorf kot srednje stavke simfonij, nato pa W. A. Mozart kot počasne stavke. V violinski koncert jo je prvi uvedel I. M. Jarnović.

³¹ Adorno, Th. W.: *Aesthetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, 328.

³² Gl. Reimer, Erich: *Repertoirebildung und Kanonisierung (Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs — 1800—1835)*, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 4/1986, 241 ss.

dung der Richtigkeit (Correctheit) und Schönheit der Form".³³ Toda Dusíkovi simfoniji gre status umetniško relevantnega dela tudi zunaj tega „zakona oblike“, ki je veljal v njegovem času — po umetniški sodbi namreč in sodbi okusa današnjih dni.

SUMMARY

An 1802 issue of the Leipzig musical magazine Allgemeine musikalische Zeitung reads: "Die Komponisten für Instrumentalmusik, vornehmlich die Verf. von Sinfonien, Quartetten und Klavierkonzerten, haben... einen etwas harten Stand. Wir haben und kennen Mozart und Haydn in jenen Gattungen... Man kennet allgemein die Werke jener Heroen und achtet sie über alle, und nimmt sie nun nicht nur zum allgemeinen Massstabe der Beurtheilung der Arbeiten der anderer Künstler, sondern will diese Arbeiten auch in Ansehung der Anwendung der Mittel, wohl gar in der Manier jener Künstler haben. Das Erste ist strenge, das Zweyte ist ungerecht".

A review of Sinfonia Grande in C major by F. B. Dusík (1765-after 1817), a versatile musician of Bohemian descent who took his studies, and partly wrote his works, in Italy but came to be a central figure of Ljubljana musical life in 1790–1800, a composer who took interest, above all, in opera, but would dedicate, and make a present of, his serenades and symphonies to the Ljubljana Philharmonic Society from its very year of foundation in 1794 as its member, would seem to offer itself to an analytical approach to the compositional and aesthetic conception of the symphony in question, which should eventually resolve the questions raised by the same symphony. Dusík's symphony was written in the period and manner of Haydn's matured style, which is manifested by the characteristics of its musical material and by the system of interrelations, or, in a manner of speaking, its syntactic, or tectonic-structural intention. Thus, the symphony itself invites:

– *a comparison with the "category pattern" of the symphony (and the aesthetics of the "sublime", which has been inherent in the symphonic form since its very beginning), as well as a reflection on the theory of the symphony oriented towards the poetics of the ode, which, in turn, should be done in constant remembrance of the fact that a specific musical form will always actualize the potency such as it is contained in the musical material itself;*

– *the positioning of Dusík's symphony into an appropriate stage within the emancipation process of the instrumental music, or within the process of the transition from the form based on mere arrangement in a series towards one based on balance and proceeding not only from setting things in order but from a creative "working" process, where the highest aim is not a sequence of musical types, but rather a combination of individual features into a complete cycle, an organic whole;*

– *an essay at viewing the form of Dusík's symphony as a symbol of the classicist rationalism, or of the Kantian reason which is capable of arranging and systematizing reality through its a priori forms and principles;*

– *an examination of the term "classical" as another case of the confirmation of the conventionalized, obligatorily semanticized musical elements, which are the communicative basis of the whole sphere of music. The symphony, in fact, lends itself to a historical interpretation from the standpoint of the "horizon of expectation" which is*

³³ Hegel, G. W. Fr.: *Aesthetic*, izd. Fr. Bassenge, I, Frankfurt 1955, 112.

based on the system of interrelations and proceeds from the foreknowledge of the types, form, and themes of the related works known then;

— an evaluation by the criteria of the time when Dusík's symphony took rise, which is in respect for, and observance of, the guide-lines of the contemporary and still valid theory of composition of J. Riepel and H. Ch. Koch, and further supported by the historically conditioned evaluative standards of the beautiful, especially by the normative position of Hegel's philosophic aesthetics.

Thus, the microcosm of Dusík's symphony can hope to be assigned its own place and identity as a relevant fragment of the musical macrocosm within the coordinates of the above-stated values.

UDK 785.77 Beethoven: 785 Schwerdt

Arnold Feil
TübingenDIE „GRANDE SERENADE“ VON L. F. SCHWERDT
UNTER DEN NACHFOLGEKOMPOSITIONEN VON
BEETHOVENS SEPTETT OP. 20. ZUM VERHÄLTNIS
KLASSIK-KLASSIZISMUS IN DER MUSIKALISCHEN
KOMPOSITION NACH 1800*

Der Begriff „Klassizismus“ wird, wie man weiß und immer wieder erörtert, in der Kunstwissenschaft und besonders in der Musikwissenschaft verschieden und für Verschiedenes gebraucht. Die vorherrschende Bedeutung findet man bei Moser im Lexikon (4 1955): „Für die manieristische Abschwächung des Klassischen gebraucht man das Wort 'klassizistisch'... mit dem Nebensinn des bloß Akademischen, ja des allzu Glatten“. Es fallen die Worte „Abschwächung“, „manieristisch“, „akademisch“ (gar: „bloß akademisch“), „glatt“ (gar: „allzu glatt“), alles pejorativ zu verstehende, hier jedenfalls ausdrücklich pejorativ gemeinte Wörter.

Weniger negativ ist das Riemann-Lexikon (Sachteil 1967): „Klassizismus... formale Anlehnung an klassische Vorbilder“. Ob negativ, ob positiv, man kann das ad infinitum diskutieren und sich, etwa über Mendelssohn, verstreiten — ad infinitum, wenn man nicht klärt, worin denn das Vorbildhafte des „Klassischen“ bestehe, und was das meint: „Formale Anlehnung“.

Fürchten Sie nicht, meine Damen und Herren, daß ich das Problem nur auf die Diskussion „des Klassischen“ verlagern will; wir kämen vom Regen in die Traufe. Aber diese Behauptung reizt mich: „Formale Anlehnung“. Gemeint ist natürlich dies: „Nur formale Anlehnung“ an das klassische Vorbild mache den Klassizisten aus. Übrigens: Setzte man das „nur“ nicht dazu, dann müßte man eigentlich alle Meister nach Beethoven zu Klassizisten stempeln. Setzt man das „nur“ hingegen dazu, wie ich es eben getan habe, dann sind sie allesamt „nur“ Klassizisten, weil sie weniger gut sind in ihren Werken als die Klassiker selbst. Hier also kommt man nicht weiter, wie man sieht.

Zurück zur „formalen Anlehnung“. Kann damit lediglich die sogenannte Form gemeint sein, also Sonaten- oder Rondoform oder dgl.? Kaum nur das! Aber was statt dessen oder was darüber hinaus? Wo von Form die Rede ist, muß folgen: der Inhalt. Ach, du lieber Himmel, was ist denn der Inhalt von Musik? Nach dem ersten Schrecken, den der allzu hohe philosophisch-ästhetische Anspruch der Form-Inhalt-Problematik bei einem bescheidenen Musikhistoriker auslöst, muß man freilich doch sagen: Wahrscheinlich liegt hier, was uns interessiert! Und wenn wir uns nicht zu allzu hohen Formulierungen verführen lassen, dann können wir vielleicht einfach fragen: „Worin ist denn ein klassizistisches Musikstück verschieden von einem klassischen,

worin die Nachahmung vom Vorbild?“ Der Vorwurf, den Friedhelm Krummacher (Kongreßbericht Kopenhagen 1972: „Klassizismus als musikgeschichtliches Problem“) erhebt, den sollte man ernst nehmen, den sollten wir nicht auf uns sitzen lassen: „Bei der herigen Klassizismusdebatte verfilzen sich ästhetische und historische Kategorien zu einer Unschärfe, die das Wort selbst als Schlagwort untauglich macht. Was bleibt, ist der Ausdruck eines Urteils und meist eines Verdikts, das weitere Argumente entbehrlich machen soll, die gemeinte Sache aber verdeckt.“ In der Tat: wir verwenden Begriffe wie klassisch oder klassizistisch als Schlagworte und nehmen die Unschärfe in Kauf, weil – weil uns „die weiteren Argumente“ fehlen, und weil es uns deshalb gerade willkommen ist, daß „die gemeinte Sache“ verdeckt bleibt.

Kurz: Was denn an den Klassikern war ihren Zeitgenossen und Nachfahren vorbildhaft? Was andererseits unterscheidet sie von ihnen, obwohl sie ihre Vorbilder doch nachgeahmt haben? Worin hat die Nachahmung denn das Vorbild verfehlt? Verfehlt aus mangelnder Einsicht, aus mangelndem Können, oder aus einer anderen Absicht? Das scheinen mir die zuerst zu stellenden und zu beantwortenden Fragen zu sein!

Also noch einmal: Worin ist ein gemeinhin als klassizistisch eingestuftes Musikstück – etwa die Serenade von Schwerdt – verschieden von einem vorbildlichen Werk eines Wiener Klassikers – etwa von dem Septett op. 20 von Beethoven? Wenn wir diese Frage so stellen, dann helfen die Schlagwörter nicht mehr weiter, dann müssen wir zusehen, wie eben Beethovens Septett komponiert ist, damit wir sehen können, daß und wie Schwerdts Serenade anders komponiert ist. Ob bei dem anzustellenden Vergleich der Unterschied der Qualität eine besondere Rolle spielt, diese Frage ist zunächst zurückzustellen! Erstens ist Schwerdts Serenade ein sehr gutes Stück, während Beethovens Septett nach Beethovens eigenem Urteil ein schwaches Stück ist („Ich wußte in jenen Tagen nicht zu komponieren, jetzt, denke ich, weiß ich es.“ Das soll er 1817 im Hinblick auf das Septett vom Winter 1799/1800 gesagt haben.) Aber für die Beantwortung unserer Frage kommt es zunächst auf die Untersuchung der Komposition an sich, der Machart an, und ob die Machart hier und dort dieselbe ist. Erst später ist dann vielleicht zu fragen – nämlich falls die Machart gleich oder ähnlich sein sollte – ob der Unterschied eventuell „nur“ ein Qualitätsunterschied ist.

Also ist, so meine ich, zuerst die Machart zu untersuchen eines als klassisch bekannten Werkes, das als Vorbild für andere Werke derselben Zeit oder von Nachfolgern gedient hat. Ich wähle Beethovens Septett.

Dann ist in einem zweiten Schritt die Machart eines der Nachfolge-Werke zu untersuchen. Ich wähle die Serenade von Schwerdt.

Indessen: Die Untersuchung eines Werkes von Beethoven auf seine Machart erweist sich als sehr kompliziert, als so kompliziert, daß die auch schwierig vorzuführen ist – zumal die Musikwissenschaft, wie sich zeigt, für die Beschreibung von Beethovens Satzweise kaum Kriterien, ja nicht einmal Begriffe hinreichend zur Verfügung stellt. Ich führe deshalb hier nur Beethoven vor, und ich tue es mit gutem Gewissen, weil sich allein bei dieser Untersuchung und zwar alsbald zeigen wird, daß so die Machart von Schwerdts Serenade nicht ist. Und: Schwerdts Serenade ist nicht schlechter komponiert sondern anders. Wie anders? Das werde ich nicht mehr zeigen können – und ich habe auch hier kein schlechtes Gewissen: Es zeigt sich nämlich bei näherem Zusehen, daß für die Beschreibung der Machart von Schwerdts Serenade sehr wohl Kriterien und Begriffe zur Verfügung stehen, nämlich diejenigen, die die Musikwissenschaft für die Beschreibung der Musik der Romantik zur Verfügung gestellt hat. Also kann diese Komposition ein jeder von uns leichter beschreiben als eine von Beet-

hoven, jedoch nicht eo ipso weil Beethoven bedeutender ist — wie man so sagt — als Schwerdt, sondern weil die Machart der Schwerdtschen Komposition, der homophone Satz der frühen Romantik, mit einfachen und bekannten Kategorien und Begriffen zu beschreiben ist.

Nun also zu Beethovens Septett als zu einem klassischen Vorbild eines klassizistischen Nachahmers, um hier das Schlagwort noch einmal provozierend aufzugreifen und die folgende handwerkliche Untersuchung davon abzuheben.

Am 2. April des Jahres 1800 gibt Beethoven in Wien im Hofburgtheater eine „musikalische Akademie“, in der er mit neuen Kompositionen hervortreten und auf sich aufmerksam machen will. Hier bringt er seine Erste Sinfonie op. 21 zur Uraufführung und sein Septett Es-dur op. 20 für Streicher und Bläser. Im Dezember desselben Jahres bietet er diese Werke (zusammen mit anderen) dem Leipziger Verleger Hoffmeister an. Im Begleitbrief schreibt er: „Ich will in der Kürze also hersetzen, was der Hr. Bruder von mir haben können. 1. Ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati (ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin). Dieses Septett hat sehr gefallen... 2. eine große Sinfonie mit vollständigem Orchester...“

„Ich kann gar nichts Unobligates schreiben...“: Beethoven beschreibt hier seine musikalische Kompositionsart als die eines „obligaten Accompagnements“. Der Begriff „obligates Accompagnement“ nun enthält einen Widerspruch in sich. „Accompagnement“ heißt und meint nämlich zu Beethovens Zeit „Begleitung“, z. B. eine Stimme oder Stimmen, die eine Hauptstimme lediglich begleiten, die man also weglassen kann, ohne der Musik der Hauptstimme wesentlich zu schaden. „Obligat“ hingegen definiert H. Chr. Koch in seinem „Musikalischen Lexikon“ 1802 so: „Die jetzige Bedeutung dieses Kunstwortes, nach welcher man unter einer obligaten Stimme eine solche Stimme eines Tonstückes versteht, die entweder in dem Verfolge desselben hier und da in kurzen melodischen Sätzen den Hauptgesang führt, oder die mit dem Hauptgesange so verbunden ist, daß sie, ohne das Tonstück zu verstümmeln, nicht weggelassen werden kann, hat ihren Grund in der ältern Musik, in welcher alles ... gebunden gearbeitet war. Weil nun eine obligate oder gebundene Stimme ... nicht ausgelassen werden kann, ohne den ganzen Zusammenhang der Harmonie zu zerstören, so hat man den Ausdruck obligat auch auf solche Stimmen in Tonstücken nach der freien Schreibart übertragen, die zur Darstellung des ganzen Zusammenhanges eines Tongemäldes unumgänglich notwendig sind.“ Beethovens Beschreibung seiner Kompositionsart mit: „obligates Accompagnement“ meint also eine „freie Schreibart“ (d. h. eine nicht kontrapunktische Schreibart), bei der keine Stimme des Satzes wegzulassen ist, ohne daß Satzganze Schaden nimmt. Alle Stimmen, obschon sie nicht kontrapunktisch geführt sind und obschon der Satz eine Hauptstimme hat, sind doch mehr als nur Begleitung, eine jede gehört wesentlich zum Ganzen, aus dem man sie nicht lösen kann, weil einerseits sie selbst dann nicht mehr bestehen kann, weil andererseits das Satzganze dann als solches zerstört würde. Machen wir uns das an kurzen Beispielen aus Beethovens Septett Es-dur, op. 20 klar.

Am Beginn des Presto-Teils im Schlußsatz hat die Violine die Hauptstimme, diese aber ist ohne die „obligate Begleitstimme“ des Violoncellos nicht denkbar. (Bsp. 1)

Im Seitensatz dieses Satzes sind diese beiden Instrumente Violine und Violoncello in Parallelen zusammengespannt, werden aber von einem liegenbleibenden Ton, den zuerst die Viola, später das Violoncello rasch repetieren, konterkariert. Ließe man den

Bsp. 1

Beethoven: Septett op. 20
6. Satz

17 *sul una corda*

rasch repetierten liegenbleibenden Ton weg, es fehlte nicht eine „Begleitstimme“, es fehlte die Achse, um die das Melodische sich dreht.

Bsp. 2

44

In der Durchführung führt Beethoven (Takt 116 ff.) ein drittes Thema ein – wenn man das ein Thema nennen kann, für dessen Bau die Kompositionselemente, die wir

im ersten und im zweiten Thema kennengelernt haben, wieder verwendet sind: Die Unterstimmen im unisono haben eine kontrapunktisch wirkende Gegenstimme zu einem von den Bläsern dreistimmig vorgebrachten Harmoniestimmensatz – und hinein in diesen vollstimmigen Satz dringt eine Violinstimme, ausgehend von Tonrepetitionen, also als Achsenton, aber dann innerhalb des vollen Satzes frei ausschwingend:

Bsp. 3

116

Musical score for Example 3, measures 116-119. The score includes parts for Kl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Horn, V. (Violin), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Violin part features a 'cresc.' marking and a 'p' dynamic. The Viola, Cello, and Bassoon parts include 'pizz.' (pizzicato) markings. The Clarinet, Bassoon, Horn, and Double Bass parts are marked with 'p' (piano).

Continuation of the musical score for Example 3, measures 120-127. This section shows the continuation of the instrumental parts from the previous system, maintaining the same key signature and time signature. The Violin part continues with its melodic line, and the other instruments provide harmonic support.

Dies ist wahrhaftig eine herrlich schöne Stelle, eine typisch Beethoven'sche Stelle — und eine Stelle, an der man sehen kann, wie sie im „obligaten Accompagnement“ als einer Art von polyphonem Kompositionsverfahren komponiert ist.

Indessen mag man fragen, ob ein paar kontrapunktisch gearbeitete Stellen einen homophon gedachten Satz schon zu einem polyphonen machen, jedenfalls über das hinaus, was ja auch der harmonisch richtig ausgeführte homophone Satz an Kontrapunktik enthält. Nun, dieser musikalische Satz ist eben *nicht homophon* gedacht, er besteht nicht aus einer dominierenden melodischen Oberstimme, deren latente Harmonien vom Begleitstimmensatz nur ausgebreitet werden. Man verdeutliche sich die Oberstimme der zuletzt zitierten Stelle als Melodie, die Unterstimmen als Begleitstimme; man vergegenwärtige sich die solistisch geführte Violinstimme einmal ohne den ganzen Satz: Für sich genommen sind alle Stimmen, auch die führenden, musikalisch ein Nichts. Offensichtlich ist der musikalische Satz nicht in Haupt- und Nebenstimmen zu zerlegen, offensichtlich ist er obligat, obwohl er ein freier Satz ist.

Die herrliche As-dur-Stelle (T. 116 ff.) besteht übrigens aus lauter Viertaktern, aus Taktgruppen von je vier Takten, die als in sich abgeschlossene kleine Sätzchen nebeneinander stehen. Diese Satzbauweise aus „Rhythmen von 4 Takten“ — so die Ausdruckweise der zeitgenössischen Theorie, diese Satzbauweise aus Taktgruppen mit stets geradzahlgiger Anzahl von Takten (2, 4, 6, 8, 10, bis 16) ist üblich, ja von der Kompositionslehre verbindlich vorgeschrieben, und in der Tat ist das normale Satzglied in der Komposition jener Zeit 4 Takte lang, und das Ganze der Komposition ist, von sorgfältig zu behandelnden Ausnahmen abgesehen, stets in ganzzahligen Taktgruppen-Rhythmen gebaut, auch bei den Wiener Klassikern, auch in unserem Septett. Die Musikwissenschaft nennt das in der Regel Perioden-Bauweise, aber diese Bezeichnung ist irreführend falsch. Der Satz, den die Wiener Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven und Franz Schubert in ihren wesentlichen Werken zur Verwirklichung ihrer musikalischen Intentionen einsetzen, funktioniert anders als die homophon gedachte Perioden-Bauweise vermuten läßt, nämlich in einem Sinne, den ich aus der Tradition abendländisch-polyphonen musikalischen Denkens hervorgehen sehe.

Der Satz des „obligaten Accompagnements“ ist nicht nur, wie man sieht, in selbständig geführten aber aufeinander bezogenen Stimmen komponiert, er ist auch in kompositorisch auseinanderzuhaltenden verschiedenen Ebenen gedacht. Diese verschiedenen Ebenen sind zusammengebaut durchaus so, wie es das Wort *Compositio* sagt, und auch der Hörer hat die Aufgabe, das Divergierende zusammenzuhören, die *Compositio* selbst zusammenzuhören, nämlich im aktiven Mitvollzug der Musik. Oder anders: Im Vorgang eines musikalisch aktiv mitwirkenden Hörens entsteht die musikalische Gestalt aus dem Spiel in der Wahrnehmung (gleichgültig ob wir uns unserer Aktivität dabei bewußt sind oder nicht). Bauweise und Hörweise seien an wenigen Beispielen nun aus dem ersten Satz von Beethovens Septett vorgeführt, und zwar zuerst aus der Durchführung.

Diese Durchführung besteht aus lauter Viertaktern: aus Satzgliedern von jeweils 4 Takten, die an der immer wieder neuen Zuordnung der Instrumente und an ihrer Artikulation völlig eindeutig zu erkennen sind: Takt 112–115, T. 116–119, T. 120–123, T. 124–127, T. 128–131, usw. Sieht man einmal von der Melodie-stimme ab, so scheinen die anderen Stimmen lediglich eine Begleitung zu haben, etwas durchaus Unselbständiges, etwas von einem übergeordneten musikalischen Geschehen Abhängiges. Das ist aber in Wirklichkeit nicht so. Vielmehr lassen die Strukturierung in der Abschnittsbildung und in den harmonischen Verhältnissen dieses scheinbare Begleitgeschehen als ein in bestimmter Weise selbständiges Geschehen

erscheinen. Diese Viertaktgruppen haben die Eigentümlichkeit, daß sie harmonisch-funktional unselbständig sind: In jedem vierten Takt ist die harmonische Funktion die einer Dominante, deren zugehörige Tonika erst mit dem ersten Takt des neuen Satzgliedes eintritt. Diese Satzglieder stehen als solche nebeneinander, harmonisch sind die aneinandergehängt. Dies ist eine Schicht des Satzes.

Bsp. 4
116

1. Satz

Kl.

Fag.

Horn

V.

Va.

Vc.

Kb.

1 2 3 4

4 1 2 3 4

1 2 3 4

Die andere Schicht des Satzes entsteht mit den aneinandergereihten Viertaktern der auf Klarinette (T. 117 – 120), Horn (T. 121 – 124) und dann Klarinette und Fagott (T. 129 – 132) verteilten Melodie. (Der dazwischen liegende Viertakter 124/5-127/8 bleibe einstweilen außer Betracht.) Auch in dieser Schicht des Satzes reihen sich also lauter Viertakter aneinander, aber die Melodie ist hier auftaktig und findet ihren Schluß jeweils in einer Tonika.

Wenn man nun die beiden hier in der Beschreibung separierten Schichten der Komposition zusammenbringt, dann ergibt sich das Partiturbild des folgenden Beispiels, an dem man sieht: die pointiert strukturierten Viertaktgruppen in den melodieführenden und in den anderen Stimmen fallen nicht zusammen, sie sind stets um einen Takt gegeneinander verschoben. Oder anders: Die melodieführenden Stimmen setzen mit ihrem auftaktigen Beginn jeweils erst dann ein, wenn die Musik der anderen Schicht des Satzes bereits eingesetzt hat, die Musik also gleichsam schon läuft. (Bsp. 4) Damit dieses differierende Miteinander auch gewiß von jedem Hörer wahrgenommen wird, fügt Beethoven zwischen die beiden entsprechenden Stellen einen Viertakter ein, bei dem die Unter- und Oberschicht des Satzes *nicht* differieren, einen Satzteil, der eigentümlich trennt und zugleich einen Neubeginn ermöglicht: Takt 124 – 127. Vergegenwärtigt man sich die ganze Stelle, spielt man sie, hört man sie, so wird man bemerken, daß hier musikalische Gestalten auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig gleichsam „in Aktion“ sind, daß sie plötzlich zusammentreten, daß sie aber plötzlich auch wieder auseinander treten. Der Hörer mag sich schließlich fragen, wie wohl nach solchem Geschehen, bei dem sich die musikalischen Gedanken hart im Raume stoßen, der Eintritt der Reprise geschehen könne, wie nämlich, damit wirklich ein wie neu erscheinender Wiedereintritt des schon Bekannten wahrgenommen werden kann. Beethoven benützt dazu den 3/8-Auftakt, der – abgesehen von Anfang (T. 112) – hier in der Durchführung stets gebunden und so positioniert ist, daß er seine Melodie in die laufende Musik der anderen Satzschicht einbringt – der aber im Hauptthema des Satzes und am Beginn der Durchführung anders positioniert ist, nämlich als Auftakt zum allerersten Einsatz und dann stets staccato artikuliert. Der Auftakt muß also umgestellt werden, umgestellt innerhalb des „Rhythmus“ der Taktgruppen“, und diese Umstellung muß als musikalisches Geschehen vollzogen werden, und vom Hörer wahrgenommen werden können. Tatsächlich hat man den Eindruck, als würde hier etwas rückgängig gemacht – übrigens aufgrund der hartnäckig wiederholten „Interventionen von Violoncello und Kontrabaß und wie gegen den Willen der schönheitstrunkenen Bläser – rückgängig gemacht schließlich von der Violine, die ihre Dominanz im Satz hier einmal ausspielt, ausspielt nicht nur durch eine besonders schöne und besonders exponierte Passage, sondern durch entschiedenes Eingreifen in das Satzgeschehen. (Bsp. 5a & b)

Daß hier etwas rückgängig zu machen war, nämlich die Umkehrung des Sinns der musikalisch-gestischen Figur des 3/8-Auftaktes, das konnte der aufmerksame Hörer übrigens vom Beginn der Durchführung her schon ahnen, vom Beginn der Durchführung wo der 3/8-Auftakt im harten ff staccato aufwärts greift und alsbald trügerisch gebunden eine fallende Melodie einführt, die gar keine echte Melodie ist.

Faßt man die Beobachtungen zusammen, so ist folgendes festzustellen: Beethovens musikalischer Satz ist weder primär melodisch gedacht noch primär harmonisch; er ist nicht homophon, sondern polyphon, und er ist polyphon dadurch, daß das Accompagnement obligat geführt ist, nämlich: Beethoven führt in verschiedenen Schichten des Satzes Verschiedenes gleichzeitig, und zwar so, daß (1.) sowohl die verschiedenen Schichten des Satzes, als auch (2.) die Verschiedenheit des hier und dort

Bsp. 5 a)

(Durchführung)

116

Kl. *ff sf sf sf p*

Fag. *ff sf sf sf*

Horn *sf sf sf sf*

V. *ff sf sf sf p*

Va. *ff sf sf sf*

Vc. *ff sf sf sf p*

Kb. *sf sf sf*

1 2 3 4 1 2 3

b)

140

Kl. *fp*

Fag. *fp*

Horn *fp*

V. *f p*

Va. *fp*

Vc. *fp*

Kb. *fp*

1 2 3 4

(Reprise)
154

The musical score shows a polyphonic texture with seven staves. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, Clarinet, and Bassoon. The music is in B-flat major and 3/4 time. The score is divided into measures 154, 155, 156, and 157. Dynamics include *f*, *fp*, and *fpp*. An arrow at the top points to measure 154, and an arrow at the bottom points to measure 157.

Geführten, als auch (3.) die Gleichzeitigkeit des in den Schichten verschieden Verlaufenden je für sich hörbar werden, musikalisch bewußt erfahren werden können. Beethoven führt bestimmte formulierte musikalische Gestalten in bestimmten Konstellationen vor – und ändert im Verlauf des Sonatensatzes (der die Möglichkeiten für den Verlauf des Ganzen absteckt) die Konstellation für diese Gestalten, oder auch ändert er die Gestalten bei gleichbleibendem Bezug der Satzschichten zueinander. Das Ergebnis ist eine Art von musikalischem Geschehen, dessen Zeuge der Hörer ist – nein: das der Hörer hörend musikalisch mitvollzieht. Und in diesem Vollzug der Musik erleben wir musikalische Wirklichkeit als Wirklichkeit von Freiheit: das Kennzeichnen der Musik unserer Wiener Klassiker.

Beethovens Septett war seinerzeit ein Riesenerfolg, es hat eine neue Gattung Kammermusik für Bläser und Streicher hervorgerufen, die die Herkunft aus der Divertimento- und Serenadenmusik nurmehr ahnen läßt. Über den Erfolg seines Werkes und der neuen Gattung war Beethoven ärgerlich, sehr ärgerlich sogar. Warum wohl? Wie kann ein Komponist sich ärgern über den Erfolg eines seiner Werke? Die Antwort muß wahrscheinlich so lauten: weil alle seine Nachfolger und Nachahmer an diesem Werk nur diejenige Seite gesehen und nachgeahmt haben, die es *auch* hat, aber eben nur *auch* hat, die lebenswürdige, und nicht diejenige, die Beethoven veranlaßt hat, dieses Kammermusikwerk zusammen mit seiner Ersten Sinfonie zur Uraufführung zu bringen, die Seite der im obligaten Accompagnement streng gearbeiteten polyphonen Komposition. Nur einer ist diesem Irrtum von Beethovens Publikum und von seinen Nachfolgern in seiner Zeit nicht erlegen, nur einer hat erfaßt, daß hier in Beethovens Septett etwas offener liegt als in den meisten anderen Kompositionen

des Meisters: die Satzbauweise. „Auf dem Wege zur großen Sinfonie“ komponiert Franz Schubert im Frühjahr 1824 nach dem Vorbild von Beethovens Septett sein Oktett für Bläser und Streicher F-dur (op. post. 166; D 803).

Und die anderen alle, die die von Beethovens Septett ausgelöste neue Gattung Kammermusik für Bläser und Streicher fortführen, die Hummel (1778–1837), Spohr (1784–1859) und Kreutzer (1780–1849), um die bekanntesten zu nennen, und eben Leopold Ferdinand Schwerdt (1770–1854), machen sie etwas anders als Beethoven, und wenn ja, was? Ja, sie machen etwas anders, nämlich, wie schon gesagt, sie verlegen das Interesse auf eine andere Seite der Komposition. Die Zeitgenossen haben das ausgesprochen, deutlich allerdings nur in den Kritiken an Beethovens Stil, und zwar gerade dort, wo Beethoven weniger verbindlich ist als gerade in seinem Septett. Über die in der Nachbarschaft des Septetts entstandenen Streichquartette op. 18 lautet etwa eine Rezension so: „Der Komponist muß ohne Zweifel sein eigenes Publikum haben, welches seine Quatuors abnimmt und Gefallen daran findet, denn sie kontrastieren mit Pleyels, Fränzels und anderer Quartetten zu sehr, um den Liebhabern dieser letzteren in Betreff des Geschmacks, Zuschnitts und der Ausführungsart gefallen zu können. Zwar mangelt es im Einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an sich haben; im Ganzen aber sind die Gedanken meistens bizarr, sie mögen nun aus einem eigenen, unwillkürlichen Humor geflossen, oder absichtlich so gesucht worden sein... Diese Quatuors werden mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung, als durch das Angenehme und Ungezwungen erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Komponist hierin sympathisieren, Beifall erhalten.“ Solches hört und liest man öfter über Werke Beethovens. Über das Violinkonzert (op. 61) urteilt der Rezensent der Uraufführung vom Dezember 1806 so: „Über Beethovens Konzert ist das Urteil von Kennern ungeteilt; es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. Es sagt, daß Beethoven seine anerkannten großen Talente gehöriger verwenden und uns Werke schenken möge, die seinen ersten Sinfonien aus C und D gleichen, seinem anmutigen Septette aus Es, dem geistreichen Quintette aus D-dur [recte C-dur] und mehreren seiner frühern Kompositionen, die ihn immer in die Reihe der ersten Komponisten stellen werden. Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren. Die Musik könnte so bald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente, die den Eingang charakterisieren sollten, zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Konzert verlasse. Dem Publikum gefiel im Allgemeinen dieses Konzert und Clements Fantasien außerordentlich.“ Das Urteil der *Kenner* ist also ungeteilt, nämlich höchst bedenklich. Dem *Publikum* hingegen gefiel das Konzert. Trotzdem ist Beethovens Violinkonzert zunächst kein Erfolg beschieden gewesen; erst Joseph Joachim, der große Geiger des 19. Jahrhunderts und Freund von Johannes Brahms, brachte es (seit 1844) heraus und verschaffte ihm „den nötigen Respekt“. Die Kenner hatten also doch recht: dem großen Publikum war das Werk zu kompliziert, es bevorzugte eingängigere, leichter zu verstehende Werke, wie etwa die Erste und die Zweite Sinfonie und eben das Septett. Um den Liebhabern gefallen zu können, sollten die Werke „in Betreff des Geschmacks, Zuschnitts und der Ausführungsart“ freundlicher sein, angenehmer, ungezwungener, und sie sollten wohl auch

etwas mehr Empfindung zeigen als Beethovens Werke, jedenfalls in ihren raschen Sätzen. Wenn Beethoven selbst diesen Forderungen des Zeitgeschmacks nicht nachkommen wollte, seine Zeitgenossen und Nachahmer sind dem Publikumsgeschmack entgegengekommen — und sie haben den offensichtlich großen Bedarf an dieser Art von neuer Musik zahlreichen Werken gerne befriedigt.

Nicht, daß diese Werke deshalb eo ipso von minderer Qualität wären! Nein, durchaus nicht! Sie sind nur von anderer Art, im Grunde anders: Ihr musikalischer Satz ist homophon; die die Melodie führenden Stimmen treten hervor; ihnen ordnen sich die anderen Stimmen unter; der Begleitstimmensatz ist nicht obligat geführt. Dafür gewinnen die Melodiestimmen an melodischer Originalität, an Sanglichkeit und Eingängigkeit, der Begleitstimmensatz an Interesse durch phantasievollere Figurationen, und das Ganze an Ausdruckskraft durch eine viel reichere Harmonik, die etwas hineinbringt, das bisher nur eine untergeordnete Rolle gespielt hat, nämlich Farbe und Tiefenschattierung des Ausdrucks. Der musikalische Satz führt dem Hörer kein Geschehen mehr vor, das er mitzuvollziehen hat, um zu begreifen, was musikalisch geschieht. Der musikalische Satz gleicht jetzt eher einem Bilde, das es zu betrachten gilt, um sich in die Stimmung zu versetzen, die es auslösen soll. Das Interesse richtet sich demnach jetzt im Kern auf etwas, das bei Beethoven nur *auch* da ist: auf den „Ausdruck der Empfindung“ und zur Erfüllung dieser Intention durchaus auch auf die „Malerei“ — und all das bei offensichtlichem Beharren auf der Anlehnung an das Vorbild, an bestimmte Werke Beethovens nämlich, wobei das äußere Erscheinungsbild dieser Kompositionen *vor* dem inneren Geschehen von Bedeutung ist. Man ahmt die Klassiker nach, ohne auf ihre Grundintention einzugehen; man kleidet dabei eigene neue Intentionen in das überkommene Gewand; man löst sich ab, ohne es zu zeigen: Klassizismus statt Klassik — freilich durchaus während der Zeit der Wiener Klassiker. Ob also die Abhängigkeit tatsächlich so zu sehen ist, wie sie hier aufgrund satztechnischer Beobachtungen beschrieben ist, das wäre erst noch zu prüfen. Jedenfalls gehört die „Grande Serenade“ von L. F. Schwerdt unter den zahllosen Werken in der Nachfolge von Beethovens Septett zu den freundlichsten, zu den besten.

POVZETEK

Poleti leta 1802 objavi Beethoven svoj Septet v Es-duru op. 20 za godala in pihala, ki ga je prvič izvedel skupaj s Prvo simfonijo op. 21 na svojem koncertu aprila leta 1800. Delo je takoj doživelo navdušeno odobravanje in našlo posnemovalce vse od Hummla, Kreutzerja in Spohra do Schuberta in Leopolda Ferdinanda Schwerdta, ki je napisal svojo „Grande Serenade pour Violon, Alto, Violoncelle, Contre-Basse, Flute, Hautbois, Basson, deux Cors, respectueusement dedieé a Sa Majesté François I. l'Empereur Autriche“. Skladba je nastala med leti 1812 in 1816 v Ljubljani.

Beethoven je bil zaradi uspeha svojega septeta nevoljen in se je v poznejših letih nanj celo jezil. Zakaj? V decembru leta 1800 je založniku Hoffmeisteru v Leipzigu ponudil več del, med njimi poleg prve simfonije tudi septet. V spremnem pismu piše: „Tako torej hitro dostavljam, kar je gospod brat želel od mene: 1. Septet per il Violino, Viola,

* Besedilo je avtor prebral na mednarodnem simpoziju „Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem“, ki ga je SAZU oktobra 1988 priredila v Ljubljani.

Violoncello, Contra-Bass, Clarinett, Corno, Fagotto — tutti obbligati. (Jaz ne morem pisati ničesar neobligatnega, ker sem že z obligatnim accompagnementom prišel na svet.) Ta septet je zelo ugajal... 2. Veliko simfonijo za popoln orkester..." Ko pravi, da ne more pisati ničesar neobligatnega, označuje Beethoven svoj način komponiranja kot „obligatni accompagnement“. Kaj to pomeni?

To vprašanje je treba obravnavati najprej, z njim pa nič manj vprašanje o kompozicijski tehniki Beethovna kot dunajskega klasika. Zatem se postavlja še vprašanje, ali so kompozicije, ki so naslednice Beethovnovnega septeta, komponirane prav tako kot ta, oziroma v čem je razlika med njimi in njim. Kot domnevamo, se Beethoven jezi, ker vsi njegovi posnemovalci (tu dodajamo: z izjemo Schuberta) posnemajo le tisto stran njegove kompozicije, ki je tako rekoč kot zunanja stran povezana z njenim poreklom iz divertimenta in serenade, ne pa pomembnejše notranje strani, kjer je treba z „obligatnim accompagnementom“ ustvariti strogo in zahtevno, v določenem smislu polifono izpeljevanje komornoglasbenega stavka dunajske klasike in ga ob poslušanju tudi so-uresničevati. Drugače povedano: dela, ki jih označujemo kot klasicistična, ne sledijo intenciji klasika, ampak ohranjajo le bolj zunanji videz klasičnih del, za katerim pa seveda uveljavljajo nasproti tem nekaj novega in drugačnega, nekaj, kar si je zamislila glasbena romantika, s čimer pa v samostojnem kompozicijskem načinu ni dosegla prodornega učinka.

UDK 785.082.1(497.12) Schwerdt

Andrej Rijavec
LjubljanaSIMFONIJA V ES-DURU LEOPOLDA FERDINANDA
SCHWERDTA*

Tema, kakor je naslovno formulirana, nudi — lahko bi dejali, zavoljo svoje „klasicistične“ ali morda celo „klasične“ klenosti, ki se je v svojih časih smatrala za nujni predpogoj uspešne kompozicijske forme — obilo možnosti obravnavanja tako med stilnim in teoretskim, diahronim in sinhronim, kot med historicističnim in sistematičnim ter sociološkim in estetskim, in še kakšnim pristopom. Vse to, upoštevano „po malem“ bi predstavljalo nedorečeno raznovrstnost, „v velikem“ pa vodilo v disertacijsko sintezo, ki bi daleč preseгла okvire tokratnega razpravljanja. Potrebna je torej smiselna omejitev, zakoličenje, ki bo sicer izšlo iz historično nujnega, pa še to samo v alineah zastavljenega pristopa, a se nato gibalo v primerjalno zanimivejših vodah skladateljevega glasbenega jezika samega, se pravi, tam, kjer ta skladateljev „opus finitum“ to zasluži, to je v območju samega glasbenega, saj je tako nehote, pa čeprav hoté, transcendirajo in obenem relativizirajo meje med osrednjim in regionalnim, med tako imenovanim velikim in malim.

Naše védenje o preteklosti je iz razumljivih vzrokov vedno bolj ali manj pomanjkljivo. Zato je ugotavljanje dejanskega stanja, „kako je v resnici bilo“, samo idealni cilj, ki se neusmiljeno izmika vsakršni celovitosti. Tudi na področju historične muzikologije, pa čeprav predmet njenega raziskovanja večinoma niso kakšna občutljiva idejna ali politična vprašanja, ki nemalokrat povzročijo takšno ali drugačno izkrivljanje objektivnega. Zato smo tudi v okviru naše teme prepuščeni večji ali manjši hipotetičnosti v mejah tako imenovane znanstvenointerpretativne svobode.

Nekaj, zgodovinski spomin „osvežujočih“ dejstev. Najprej splošnih. Leopold Ferdinand Schwerdt, po rojstvu Beethovnov sodobnik, je doživel iztekajoče se fevdalne čase, francosko revolucijo, napoleonske vojne, metternichovsko restavracijo Evrope, marčno revolucijo in, povrh, še začetek Bachovega absolutizma; ali, prevedeno v slovenske duhovne razmere: obdobje linhartovskega tipanja v smeri slovenskega osveščanja, Vodnikovega navdušenja nad — sicer napoleonsko zmanipuliranimi — idejami o svobodi, bratstvu in enakosti, mimo vizionarnih Prešernovih misli „žive naj vsi narodi“, do ideje o zedinjeni Sloveniji, ki je med drugim udarila temelje tudi slovenski glasbeni kulturi in temu ustreznem ustvarjanju v priostrenem pomenu besede. Ali zopet nekoliko drugače, ob upoštevanju življenja in dela pomembnih evropskih skladateljev: Schwerdt je bil že odrastel, ko je umrl Mozart, krepko je doživel in doživljal svojega velikega vzornika Haydna, preživel je seveda Webra in Schuberta, Mendelssohna in Chopina; ob njegovi smrti je imel Liszt že triinštirideset, Wagner pa enainštirideset let,

medtem ko jih je imel mladi Brahms toliko, kolikor Schwerdt ob Mozartovi smrti.

To je pač prednost in obenem dodatni križ tistih, ki dolgo žive. Kolikor vemo iz doslej znanih, razmeroma skromnih biografskih podatkov, je bil Leopold Ferdinand Schwerdt doma na Spodnjem Avstrijskem. V Ljubljano naj bi prišel že leta 1806, kjer je naslednjega leta, obdarjen z lepim basovskim glasom ter kot „Compositeur und Meister der Tonkunst“, postal član glasbene kapele ljubljanske stolnice, pri čemer je njena javna glasbena šola prav z njimi, vsaj za nekaj let, končno zaživela.¹ Med leti 1812 in 1816 je bil „Maître de Chapelle de St. Jacques a Laibach“. Istega leta se je tudi potegoval za mesto javnega glasbenega učitelja, za mesto, za katerega je prav tako neuspešno konkuriral Franz Schubert. Iz „Competenten-Tabelle für die neuerrichtete öffentliche Musiklehrerstelle an der Normalhauptschule“ med drugim lahko izvemo, da je izvrstno igral violončelo, zelo dobro violino, da je dobro obvladal petje in orgle in da je imel kot skladatelj teoretsko znanje o vseh pihalih.² Vse pa kaže, da se je „agilni“ Schwerdt, ki je bil vsestransko delaven kot pevec škofovске kapele in po potrebi tudi Stanovskega gledališča“, kot učitelj glasbe ter kot verziran instrumentalist in plodovit skladatelj moral že razmeroma zgodaj boriti za svoj obstanek. Že leta 1818 je namreč Laibacher Zeitung objavil njegovo sporočilo, da se je preselil v bolj oddaljeni del mesta in da zato zanj sprejema vsa naročila glede kompozicij, kopiranja in drugega Simon Unglerth, izdelovalec glasbenih instrumentov pri Čevljarskem mostu. V istem sporočilu je bilo tudi omenjeno, da Schwerdt poučuje v glasbi, pri čemer zagotavlja natančnost in prizanesljiv honorar. In vse to se je godilo v istem letu, ko je v okviru prireditev Filharmonične družbe, katere član sicer ni bil, vodil izvedbo „Pomladi“ in „Poletja“ iz Haydnovih „Letnih časov“...³ V življenju vsekakor ni uspel, saj se je poslej potikal za trebuhom in glasbenim kruhom po raznih podeželskih krajih: leta 1828 je bil v Kostanjevici pri Gorici, 1836 v Karlovcu in leto zatem v Novem mestu.⁴ Zadnja leta je v bedi preiživel v Ljubljani: policijsko ravnateljstvo je zavrnilo njegovo prošnjo, da bi na enem izmed ljubljanskih mostov igral violino in pobiral miloščino, pač pa mu je magistrat dodelil skromno podporo in stanovanje v ubožnici, kjer je kot „Institutsarmer, alt 84 Jahre, ... an Altersschwäche“ tudi umrl 2. oktobra 1854.⁵ Žalostno.

Če povzamem, bi lahko rekli, da je Schwerdt živel in ustvarjal v obdobju klasicizma, živel pa v času porajajoče se in uveljavljajoče romantične miselnosti, tega svojevrstnega umetniškega bega iz krute stvarnosti 19. stoletja, kateremu je skladatelj sicer „ušel“, ne pa njegovi sočasni realnosti. Njegova, ustvarjalna resničnost je pač pripadala drugačni, tradicionalnejši, a obenem tudi bolj optimistični estetiki iztekajočega se klasicizma.

Med njegovimi, doslej okoli stopetdesetimi ugotovljenimi deli, od katerih je večina cerkvenih, izstopa poleg značilne „Grande Serenade pour Violon, Alto, Violoncelle, Contre-Basse, Flûte, Hautbois, Basson, deux Cors, respectueusement dédiée a Sa Majesté François I. l'Empereur Autriche“, ki jo je kot vodja šentjakobskega kora po koncu francoske okupacije poslal na Dunaj verjetno nekje med leti 1813 in 1816, še posebej

* Besedilo je avtor prebral na mednarodnem simpoziju „Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem“, ki ga je SAZU oktobra 1988 priredila v Ljubljani.

¹ Prim. Höfler J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800–1810, Muzikološki zbornik XVII/2, 1981, 14 sl.

² Gl. Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II, Ljubljana 1959, 118 sl.

³ Ib., 278, 380.

⁴ Pokorn D., Ars Musica Sloveniae: Leopold Ferdinand Schwerdt, spremna beseda, ZKP RTV-Ljubljana, LD 0941.

⁵ Cvetko D., ib., 278, 379.

in zlasti skladateljeva Simfonija v Es-duru. Ohranjena je samo v glasovih,⁶ pri čemer stilne podobnosti s Serenado ponujajo hipotetičen čas njenega nastanka v drugem desetletju 19. stoletja, to je v času skladateljevega zrelega ustvarjalnega napona, ko je „upal in se še ne bal“, ali pa morda še verjel, da bo uspel v mestu, ki je sicer negovalo vredno glasbeno tradicijo in sedanost, a je bilo konec koncev daleč od ključne evropske „rezidence glasbe“ — cesarske prestolnice.⁷ Ohranjeni parti govore sicer v prid domnevi, da je bila vsaj v načrtu tudi izvedba Simfonije, reproduktivnih možnosti zanjo je bilo v Ljubljani dovolj, vendar pa doslej znano gradivo te in take hipoteze ne more potrditi. Dokumentirano pa lahko trdimo, da je Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta prvič javno zazvenela na ljubljanskem radiu decembra 1959, torej kakih stoštirideset let po svojem nastanku, v izvedbi Simfoničnega orkestra RTV-Ljubljana pod taktirko Uroša Prevorška, in sicer v redakciji slovenskega skladatelja Uroša Kreka, ki pa ni predmet tega razpravljanja. Nas zanima tisto, kar je zapisal skladatelj sam, pa čeprav se je ohranilo izpod peresa „druge roke“ do sedaj še neugotovljenega kopista.⁸

Schwerdtova „Simphonia“, kakor je zapisano na vseh, v celoti ohranjenih instrumentalnih glasovih, predstavlja tipično orkestralno skladbo svojega časa, v kateri si stavki sledijo po tradicionalnem zapovrstju: Adagio molto — Allegro moderato, Adagio molto, Menuetto / Allegro, Rondo / Allegretto. Kot, verjetno poprejšnja, „Grande Serenade“ je Simfonija napisana v Es-duru. Že izbor tonalitete pa vabi k ustrezni teoretski dopolnitvi, ki in kakor jo je beležilo pisanje takratnega časa. Tako Christian Friedrich Daniel Schubart v svojem delu „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“ proti koncu 18. stoletja ugotavlja, da je vsak ton „entweder gefärbt, oder nicht gefärbt“ in da nižani toni izražajo „melanholična občutja“, medtem ko naj bi bil Es-dur predvsem tonaliteta „der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend“.⁹ Te in take note v Schwerdtovem delu pač ni zaslediti. Ne glede na avtorjev ugled kaže Schubartova definicija na splošno že preseženo pojmovanje zadevne tonalitete, pojmovanje, ki je bližje tistemu, kar ob prelomu stoletja zagovarja „Musikalisches Lexikon“ Heinricha Christopa Kocha, ko pravi med drugim: „Die weniger reinen Töne sind nach dem Grade ihrer weniger Reinigkeit allezeit wirksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruck in den härtesten [med katere prišteva tudi Es-dur, op. pis.] Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Wirkung ist“.¹⁰ Ta večznačnost se, kot kaže, vleče še daleč v trideseta ali celo štirideseta leta, ko Gustav Schilling v svoji knjigi „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder die Aesthetik der Tonkunst“ trdi tudi naslednje: „Es-dur dürfte wohl die vieldeutigste Tonart sein. Einmal ist sie die innigste Sprache der Liebe, der Andacht und des vertraulichen Gesprächs mit Gott [sic!] ... Das andere Mal erscheint sie feierlich ernst, und dann wieder in einem farbigen Glanze, geeignet für den

⁶ NUK, Glasbena zbirka.

⁷ Deutsch O. E., Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, XV.

⁸ V smeri nadaljnega iskanja natančnejše določitve časa nastanka Simfonije se zdi zanimivo, da gre pri partih tako že omenjene Serenade kot Simfonije za istega kopista, ki je bil sicer razmeroma natančen prepisovalec, a njegov rokopis kljub temu daleč zaostaja za jasnostjo in vizualno lepotošjo Schwerdtove notne pisave, ki in kakor jo odseva partitura Serenade. Le-ta ga kaže na višku življenjske moči; šele polagoma se nato Schwerdtovemu rokopisu poznajo avtorjeva leta.

⁹ Wien 1806, 377 sl. Pri tem je opozoriti, da je delo izdal avtorjev sin štirinajst let po očetovi smrti, pri čemer je rokopis moral biti še starejšega datuma.

¹⁰ Offenbach a/M 1802, 1552—3.

kräftigen Aufruf und die Ermuthigung...".¹¹ Kar je veliko bližje vedri vervi, ki preveva Schwerdtovo skladbo, a obenem, če nič drugega, dokazuje vsaj „fazno“ zamudništvo teoretskega razglabljanja. Kar seveda velja tudi za pričujoči zapis.

Ker ni ohranjena partitura Simfonije, se sproža vprašanje razvrstitve posameznih glasov. V teh zvezi sta nam na voljo dve primerjalni opori: na eni strani že večkrat omenjena Serenada, na drugi pa skladatelj Tantom ergo, ki je nastal v Karlovcu 1836. leta.¹² Pri prvi je naslednje zapovrstje: Violino, Viola, Flauto, Oboe, Fagotto, Corni in es, Violoncello, Basso; v drugi partituri pa vokalnim partom (SATB) sledijo I. in II. violina, flavta, I. in II. klarinet, I. in II. rog, I. in II. clarino, timpani, violončelo in orgle. Kar kaže, da imamo opraviti z variantama italijanske razvrstitve — dve violini, dve oboi, dva rogova in basso continuo,¹³ iz katere je izšel tudi Mozart in razvil svoje standardno sosledje, namreč: dve violini, viola, dve flavti, dve oboi, dva klarineta, dva fagota, dva rogova, dve trobenti, timpani, violončelo in kontrabas, sosledje, ki sta ga na Dunaju prevzela tako Beethoven kot Schubert in le-to nadalje modificirala.¹⁴ Se pravi, da je tako podoba morala imeti tudi Schwerdtova partitura Simfonije, še toliko bolj, ker so nemški skladatelji vse tja do Schumanna pisali violinske parte nad pihali.¹⁵ Tako se nam pri Schwerdtu ponuja sledeča rekonstrukcija: Violino Primo, Violino 2do, Virole, Flauto, Oboe 1mo, Oboe 2do, Clarinetto 1mo in B, Clarinetto 2do in es, Tympany in es, Basso et Violoncello. To pa pomeni, da je bila ta in takšna postavitev še daleč od moderne postavitve — pihala-trobila-godala, ki in kakor se je že okoli leta 1790 razvila v Parizu, centru takratne novodobne instrumentacije.¹⁶

Takoj pade v oči vrsta značilnosti. Pomembna se zdi že postavitev fagota nad rogovi, torej stran od basovske linije v smislu zgodnjehaydnovskega naziranja „fagotto sempre col Basso“. Pri tem seveda ni šlo za vidik zvočne barve, ampak za funkcionalni aspekt, ki ga je z modifikacijo Mozartove razvrstitve dodelal Beethoven, ko je v spodnjem delu partiture združil godala, kar je zopet predstavljalo nadaljevanje stare nemške tradicije od Bacha dalje.¹⁷ Tudi pri Schwerdtu zaživi fagot, ki je že ob prelomu stoletja bil kromatično gibčen instrument, razmeroma samostojno življenje v okviru pihalne skupine, daleč od oboistično-fagotne barve ansambelske igre, ki se je sicer trdovratneje ohranjala v cerkvenih delih.

Kar zadeva klarinet, lahko iz Kochovega glasbenega leksikona razberemo, da je bilo dolgo časa negotovo, ali ta „novinec“ predstavlja dodatek k že uveljavljenim instrumentom, ali pa nadomestek za oboo.¹⁸ Odtod tudi nihanja v Schwerdtovih zasedbah, ne pa v njegovi Simfoniji, kjer sta oba instrumenta — v vseh štirih partih — po svojem deležu enakovredna.

Z emancipacijo fagota, ki mu Schwerdt nakloni samo en part, je šla verjetno tudi „orkestralna osamosvojitev“ flavte, pri Haydnu tja do začetka osemdesetih let sicer

¹¹ Mainz 1838, 449; prim. tudi, isti, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Stuttgart 1835—42, 624—5.

¹² Hrani ga arhiv frančiškanskega samostana v Novem mestu pod signaturo Ms. mus. 106b. Podatek mi je ljubeznivo posredoval Tomaž Faganel iz Muzikološkega inštituta SAZU.

¹³ Slednjo odseva ob začetku 19. stoletja tudi zasedba stolne kapele v Ljubljani: ob štirih pevcih (SATB) še štirje violinisti, dva oboista, dva hornista, organist in kontrabasist. Prim. Höfler J., *ib.*, 21.

¹⁴ Haller K., *Partituranordnung und Musikalischer Satz*, Tutzing 1970, 237, 243.

¹⁵ Becker H., *History of Instrumentation*, Köln 1964, 25.

¹⁶ *Ib.*

¹⁷ Haller K., *ib.*, 249.

¹⁸ Prim. Carse A., *The History of Orchestration*, New York 1964, 179—180.

solistično tretiranega instrumenta.¹⁹ Ker pri Schwerdtu nima virtuosnih ambicij in se pihalno neizstopajoče vklaplja med ostale instrumente svoje skupine, bi kazalo pri našem skladatelju njeno, podobno kot fagotovo, „edninsko“ glasovno zasedenost tolmačiti vsaj z dveh strani: ali z izvajalskimi možnostmi, s katerimi je lahko računal in/ali s še ne popolnoma razdelano zvočno zavestjo instrumentacijskih razsežnosti pihalnega korpusa v smislu 2 & 2 & 2 & 2. Že na tem mestu pa je treba podčrtati dejstvo, da je bil Schwerdtov orkester v Simfoniji instrumentacijsko sicer trodelno zamišljen, a da so bila harmonsko popolna samo pihala in godala. Ker pa je predvsem slednjim, podobno kot Haydn in nasprotno Mozartu, dajal kompletno harmonsko verzijo kompozicijskega stavka, je ostal pihalni delež bolj „tenkó“ uresničen.

Med trobili so samo po dva rogova in dva clarina,²⁰ ki jih Schwerdt uporablja še nekoliko skromneje od Haydna, pa čeprav izrabljajoč vso lepoto zvoka teh še „naravnih“ instrumentov, ki projicirajo predvsem osnovne tone osrednje tonalitete, obogatene s pol- oziroma celotonskimi postopi s pomočjo dušenja, kar je konec koncev v skladu z „nenemirnostjo“ harmonskega ritma in splošno enostavnostjo skladateljeve glasbene govorice. Delež clarinov je v primerjavi z rogovi še bolj zadržan in glede na omejene izvajalske možnosti bolj ritmičen kot melodičen partner timpanov. Slednji, dominantno-tonično uglašeni, spremljajo, kot je pričakovati, krepke tutti odstavke, a poznajo, kot na primer v Adagiu, tudi daljše, efektne ppp pasuse, ne da bi se dokopali do solistične vloge, ki jim jo je zmogel dodeliti že Haydn.²¹

Godala, mislim na violini in violi, so pri Schwerdtu na eni strani že klasicistično, dasi samo haydnovsko diferencirana, a odsevajo na drugi strani „recidivne“ poteze nemalokratnih „polnitvenih dejavnosti“ viole ter samo občasne samostojnosti violončelov, ki pa se, osvobojeni basovskega sekundiranja, povzpnejo tudi do melodičnih nosilcev.

V glavnem haydnovske so tudi Schwerdtove instrumentacijske kombinacije:²² so nekomplikirane ter daleč od vsakršne virtuosne ekstravagance, v dinamiki pa zadržano dozirane; ne poznajo še kumulativnih crescendov in decrescendov; tematski odstavki so sicer tudi instrumentacijsko jasno profilirani, vsi ne igrajo „vsega“, vendar pa znotraj istih ni dodatnega barvanja, kot sta to, zlasti v izpeljavah, znala Mozart in Beethoven, kaj šele njihovega zabrisovanja, kakor je to delal Weber.²³ Skratka, že doseданje razpravljanje daje slutiti, da je v svojem komponiranju Schwerdt ostajal na ravni splošno veljavne klasicistične manire, ne da bi pri tem tudi instrumentacijsko posegel po strukturno-arhitektonskih razsežnostih klasike. Kar nas logično pripelje do vprašanja forme.

Kot je bilo že ugotovljeno, imamo opraviti s kompozicijsko preizkušnim modelom štiristavčne ciklične oblike. Sonatni allegro uvaja uvod v smislu mirne, a obenem izrazno poglobljene predigre, ki v skladu s svojim značajem in namenom povzdigne pomen sledečega stavka. Če sodijo uvodi k posameznim simfonijam k najvrednejšemu, kar je ustvaril Haydn, mu je Schwerdt v tem in takem hotenju vsekakor blizu, saj je obravnavani uvodni del vseskozi napet in ne pozna mozartovske virtuosne ohlapnosti.²⁴ — Al-

¹⁹ Becker H., *ib.*, 23.

²⁰ Izraz se je v srednji Evropi uporabljal še daleč v trideseta leta, ko so romantiki začeli dajati prednost trobenti. Prim. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, London 1980, 443–4.

²¹ Carse A., *ib.*, 193.

²² *Ib.*

²³ Becker H., *ib.*, 23, 26.

²⁴ Wohlfahrt F., *Geschichte der Sinfonie*, Hamburg 1966, 11.

legro zastavi, rekli bi skoraj, lovsko-lipicanska svežina I. teme, ki jo lahko imamo za „feldtonovsko“ različico Kochovega označevanja tonalitete Es-dura, in sicer vložene v spontan „muzikantski tok, ki ne pozna zamašitev“.²⁵ Odseva nekakšno naravno veselost, ki je daleč stran od beethovensko čutečega človeka. II. tema je tudi punktirana, a obenem samo epizodno prikupna, taka, da ne napoveduje dramatičnega zapleta. Čeprav v obligatnem tonično-dominantnem odnosu, je ta dualizem bolj monističnega karakterja, tako da nujno potrebuje krepko sklenitev v zaključni skupini. Ob tem je opozoriti na zanimivo dejstvo, da imata „glavi“ uvodne in I. teme skupen, „retijevski imenovalec“.²⁶ Izpeljava je svojevrstno zgrajena. Upošteva namreč predvsem I. temo, ki pa se ji iz razumljivih vzrokov nasproti postavi nova, široka spevna misel, ki je po svojih izhodiščnih intervalnih značilnostih tematsko sorodna ključni glasbeni ideji prvega stavka. Kot rešiteljico prepotrebne dramatičnosti in kontrastnosti pa skladatelj sedaj izdatno izrabi simfonični potencial zaključne skupine, in sicer kot nasprotnega pola — podobno kot v ekspoziciji — dvojno eksponirane ključne misli stavka, postopka, na katerega med drugim opozarja Francesco Galeazzi v svojem teoretskem spisu „Elementi teorico-practici di musica“ iz leta 1796.²⁷ Repriza ne pomeni ponovitve, ampak povzemajoče reinterpretacijo ekspozicije. — Počasni stavek je tipičen primer schwerdtovske gradnje, ki sloni na enostavnem, simetričnem adiranju, tokrat samo dvotaktnega, ekspresivnega motiva. Kar vsekakor prispeva k enovitosti sonatnega ciklusa, je njegova povezanost z osrednjo tematsko idejo prvega stavka. — Menuet, z vsemi obveznimi deli, po svojem značaju niha med ländlerskim in menuetnim oziroma podeželskim in salonskim. V uvodnih melodičnih postopih pa je svojstveno izjemen, saj s svojim, v unisonu poudarjenim Des-om negira vodilnost D-ja, ki ni samo vodilni ton Es-durovih tonaliteta posameznih stavkov, ampak tudi tematsko poudarjena postavka v središčni motiviki prvih dveh stavkov. — Za finale, ki kar štirikrat pritrjuje osnovnemu vzdušju prešernega rajanja in ki zavestno-podzavestno odseva „retijevsko procesualnost“, je najboljše kar citirati Schubartovo terminološko razlago ronda, namreč: „Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück. Das Recept zu selbigen ist folgendes. Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Tacten, füge demselben zwey Couplets bey, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würze dieselbe mit angenehmen Ausweichungen, trete nach jedem Couplet wieder ins gedahte Motiv ein; ... habe man Herz und Kopf, so macht man gewiss ein gutes Rondo“²⁸

Že iz obravnave instrumentacijskih in formalnih značilnosti Schwerdtovega kompozicijskega stavka se je sama od sebe izluščila vrsta potez skladateljevega glasbenega jezika. K slednjim je treba dodati še nekatere. Predvsem je za vse stavke karakteristična paradigma simetričnosti vsakokratne izhodiščne misli, pa naj gre za dvotaktje, štiritaktno frazo ali osemtaktno periodo, ki pa je Schwerdt strukturalno nikoli ne razdelja. Skromen v motivičnem delu, jo raje ponavlja, seštevajóče porazdeljuje po posameznih instrumentih in instrumentalnih skupinah. K „napredovanju“ glasbenega toka opravijo svoje tudi maniristična polnila in sekvenciranje, ki pa, kot vemo, v nasprotju z barokom, v klasicizmu zmanjšujejo napetost,²⁹ in našega skladatelja tudi v tem umeščajo med klasicistične sodobnike, ki so držali „middle of the road“. Kakor je

25 *ib.*, 25.

26 Reti R., *The Thematic Process in Music*, New York 1951.

27 Prim. Schmalzriedt S., *Character und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethovenschen Sonatensätzen*, *Archiv für Musikwissenschaft* XLII/1, 1985, 39, 43.

28 Schubart Ch. F. D., *ib.*, 361.

29 Rosen Ch., *The Classical Style*, New York 1972, 58.

Schwerdt ritmično tekoč, logičen in lahkoten, a obenem enostaven, ne da bi več „baročno otrpnil“ v zastavljenem gibanju, ki je pri njemu vsekakor vektorsko usmerjeno, a nedramatično, tako je tudi harmonsko skromen: v svojem operiranju z glavnimi stopnjami, izjemoma paralelami, se mimo dominantne akordike še največkrat povzpne do priljubljenega, zmanjšanega septakorda. Tako preostane kot glavno orožje njegove invencije področje melodike, v kateri je izdaten in ljubko prepričljiv. Vendar pa to in tako „melodično“ zatekanje vodi k domnevi, da so se Schwerdta morali dotakniti tudi že začetki razkrojevanja klasicistične stilnosti, kar ne govori v prid popolne skladnosti njegovega glasbenega jezika.

Doslej praktično še ni bil uporabljen pojem klasike, ampak samo pojem klasicizma. Vsekakor zavestno. Ne da bi se spuščali v odtenke razmejevanja, ki je v muzikološki literaturi že od kopenhagenskega kongresa Mednarodnega muzikološkega društva leta 1972 bogato dokumentirano,³⁰ se v zvezi z zastavljeno temo koristno ponujajo kriteriji klasičnega, kakor jih je na zadevnem, interdisciplinarnem simpoziju v Münchnu leta 1985 v svojem referatu „Über das Klassische der Wiener klassischen Musik“ razvil Rudolf Bockholdt.³¹ Tam beremo med drugim, da naj bi bile konkretne poteze klasičnega naslednje: zrelost oziroma dospelost, splošna razumljivost in zahtevnost; kvalitete torej, zavaljo katerih naj bi se dunajska klasika kot nekakšen vrhunski „outsider“ izdvajala iz splošnega toka klasicizma. Po točkah teh „sprejemnih pogojev“ bi Schwerdt — kot večina skladateljev njegovega časa — kaj slabo odrezal. „Olajševalne okoliščine“ bi lahko našli samo v vprašanju splošne razumljivosti, ki pa je pri dunajski klasiki povrh samo navidezna,³² pri našem mojstru pa kar očitna!

Tako se nam naš, nacionalno nevtralen skladatelj, takšen je bil v končni konsekvenci tudi njegov glasbeni jezik,³³ kaže kot tipičen klasicist svojega časa. Značaj njegove Simfonije v Es-duru to vsestransko potrjuje. Obenem pa dokazuje, da pri tem talentiranem ustvarjalcu nimamo opraviti z „odmevi evropskega glasbenega klasicizma na Slovenskem“, ampak da lahko uvrstimo Leopolda Ferdinanda Schwerdta med soustvarjalce te enkratne stilne epohe.

SUMMARY

Leopold Ferdinand Schwerdt's Symphony in E flat major seems to attract our attention for a variety of reasons. First, it invokes interest as a document of the Slovene musical history of the early 19th century, i.e. a document of the time which produced but few major works in the instrumental music of Slovenia, but also the time when, in the field of reproduction, Slovenia — through its Philharmonic Society — was keeping pace with Europe's musical trends in an accordant succession of styles. This kind of historicist approach to the origin of Schwerdt's Symphony, which is intended to give the Symphony its legitimate position in Schwerdt's life and work, his time and place, is

30 Krummacher F., Klassizismus als musikgeschichtliches Problem, Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972/II, 518.

31 Über das Klassische, hrsg. von R. Bockholdt, Frankfurt a/M 1987, 229 sl.

32 Weber-Bockholdt P., Zu einem Merkmal einiger Menuette in frühen Symphonien von Joseph Haydn, ib., 271.

33 Dahlhaus C., Europäische Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik, Analecta musicologica XXI/1982, 1.

further complemented by the more analytical approach which is also more attractive in terms of research, and perhaps also more of a theoretical nature. In fact, the latter approach is that which may hope to turn a mere regional master into a figure of adequate musicological interest, or, rather, that which demands a musicologically relevant handling in order to assign the musical piece to its appropriate position, above all in the light of the re-examination of the relation between the (Vienna) "classical period" and "classicism", between the exceptional and the average, the individual and the general. This, in turn, seems to give new meaningfulness to the "lighthouse" re-cording of (musical) history. In fact, it seems to have been proved time and again that artistic climaxes are "nothing but" some kind of amplitudinous flashes of thought, admirable stylistic "outsiders" by-passed by the main and at once "real" current of musical performance.

UDK 785.74:787.1 (497.12)

Ivan Klemenčič
Ljubljana

SLOVENSKI GODALNI KVARTET*

Kakor je sprva kazalo, da bi lahko godalni kvartet kot najbolj popolna in žlahtna oblika komornega muziciranja že razmeroma zgodaj po nastanku zaživel na Slovenskem, je prišlo do njegove intenzivne uveljavitve šele v našem stoletju. To se seveda ne bi moglo zgoditi po vzoru prvega obdobja evropskega razvoja godalnega kvarteta pred dvestotridesetimi leti, ki ga je začel Haydn v plemiškem okolju, saj takšnih socialnih razmer v tem času pri nas ni bilo, pač pa v ambiciozno razvijajoči se meščanski družbi. Toda ko je Karl Moos 1794 v Ljubljani ustanovil ljubiteljski godalni kvartet, se je izkazalo, da so bila hotenja in zmožnosti precej večje, saj so še isto leto prerasla v novo družbo, najpomembnejšo za gojenje simfonične reprodukcije v obdobju klasicizma pri nas in aktivno vse do prve svetovne vojne. Vprašanje je seveda, ali bi takšno komorno združenje spodbudilo ustvarjanje novih del in ali bi bilo za to dovolj sposobnih skladateljev. Mogoče bi že kmalu pritegnilo Janeza Krstnika Novaka, tudi Matijo Babnika, Leopolda Ferdinanda Schwerdta, pa Františka Benedikta Dusika, ali še pozneje Gašparja in Kamila Maška, ki sta prispevala vsak po en klavirski kvartet. Vzporeden dokaz, kako lahko ugodne razmere v krogih razvitega in bogatega plemstva spodbudijo razcvet takšne dejavnosti, je primer violinista Ignacija Schuppanzigha (1776–1830), sina slovenskega profesorja z Dunaja, ki je sicer v reproduktivni smeri razvil svoje sposobnosti kot primarij enega takratnih najboljših evropskih kvartetov. Bil je odličen poznavalec in takrat najboljši izvajalec Beethovnovih kvartetov in z mojstrom tudi v tesnih stikih. Pri nas pa je lahko Filharmonična družba šele po domala stoletju od 1883 uvedla ob simfoničnih redne komorne koncerte, vendar kot že razvidno usmerjena nemška ustanova brez zaledja, da bi spodbudila kakršnekoli ustvarjalne sile, temmanj v smeri godalnega kvarteta.

Drugi pomemben razlog za takšno stanje v drugi polovici 19. stoletja je bil seveda proces narodnostne prebuje, ki je sprožil zavestno oblikovanje slovenske kulture. V glasbi je sprva terjal odločilno sodelovanje vokala, zlasti zbora, in le postopno utemeljil umetniške kriterije. Odtod nastala Glasbena matica je svoje najvišje poustvarjalne in ustvarjalne dosežke indentificirala v zboru, pod konec stoletja že z izvedbami velikih vokalno-inštrumentalnih in kantatnih del in s prvimi vidnimi mednarodnimi uspehi. Razume se, da to ni bil čas za komorno glasbo in še manj za godalni kvartet. Se pravi za čisto in najbolj abstraktno obliko inštrumentalnega muziciranja, ki ni nastala niti iz solističnih pobud za spremljanega inštrumentalista, ampak iz štirih enakovrednih glasov, kakor so se že prej naravno utemeljili v vokalu in ki dajejo v inštrumentalu novo popol-

no glasbilo, nov organizem. Šele porajajoče se in oblikujoče se slovensko meščansko poslušalstvo na to zaenkrat ni bilo pripravljeno, kakor ni bilo še posebej na sam godalni zvok sestava z njegovo dinamično okretnostjo in subtilnostjo, ki mu dajeta zmožnost izraziti zlasti človekov intimni svet, najtanjše in obenem najsilnejše duševne vzgibe. Seveda takrat ni bilo niti ustvarjalcev, ki bi obvladovali tako kompleksen in prefinjen skladateljski metier in bi hkrati mogli izraziti le bistveno v sicer širokem razponu od briljantnega do intimnega muziciranja ter do izpovedi najbolj osebnih glasbenih misli.

Razvoja slovenske glasbe, ki je v času pred prvo svetovno vojno objektivno dosegel abstrakcijo orkestrske reprodukcije, ni bilo mogoče prehitovati. Tako se je moral še Talich s Slovensko filharmonijo pri vzgoji občinstva spopadati z miselnostjo koncertov „ob pogrnenih mizah“, kakor je že bil po dobrem stoletju, v sezoni 1909/10, zaslužen za ustanovitev novega ansambla godalnega kvarteta na Slovenskem, čeprav ne dolgo delujočega, v katerem je igral violo. Glasbena matica pa, ki je od zadnjega desetletja 19. stoletja začela organizirati še komorne koncerte, je zdaj občinstvu omogočala spoznavati prve ansamble, kot sta bila Češki kvartet (prvič 1893 in potem še večkrat do konca prve vojne) in Ševčikov kvartet (1906 in še nekajkrat tudi v dvajsetih letih), medtem ko je tak ansambel deloval tudi na njeni glasbeni šoli.¹ Ko je Gojmir Krek primerjal takšno stanje s stanjem v svetu, ni mogel, da ne bi bil kritičen. Zborovski praksi Glasbene matice je po štiridesetih letih dela postavil nasproti komorno glasbo in v njej prav godalni kvartet, ugotavljajoč, da kljub leporečju o vzgoji naroda za najvišjo umetnost „še do danes ni spravila vkup niti enega svojega godalnega kvarteta, zmožnega igrati vsaj Haydnove kvartete“.² Vendar veljajo podobne ugotovitve tudi pri ustvarjanju v obdobju Krekovih Novih akordov. Tudi tu so v ospredju še vedno vsakršne zborovske zasedbe, resda pred zdaj že ne dosti zaostajajočo klavirsko glasbo in zatem samospevom kot posebno trdno izoblikovano postavko slovenske ustvarjalnosti. Če ta v letih pred prvo vojno še pridobiva na pomenu, pa je drugih komornih del le malo, kakor je bilo še manj orkestrskih.

Tako je razumljivo zaenkrat povsem v senci tega specifičnega slovenskega razvoja nastalo do prve vojne nekaj kvartetnih del. Verjetno pomembnejši skladbi, Savinov kvartet iz 1895 in kvartet Frana Serafina Vilharja, pogrešamo, za kvartet Vasilija Mirka „Pot po domu“ iz 1914 pa vemo iz skladateljevega seznama. Na začetku stojita tako skladbi sicer ne vidnega in pomembnega ustvarjalca Frana Koruna, iz 1892 krajša Reverie pro Streichquartet in šest let poznejša fantazija oziroma parafraza Aus der Heimath, obe preprosti priložnostni deli v pesemski zasnovi, druga tudi z obdelavo dveh ljudskih pesmi. Prav tako v romantiko, vendar z več znanja in razvidne oblikovnosti je segel Saša Šantel v svojem kvartetu op. 3 (1905), ki ga je sicer po dveh desetletjih predelal. To klasicistično naravnano romantiko potrjuje na svoj način Stanko Premrl s kvartetom z dunajskega študija med 1904 in 1908. Odtod verjetno velika slogovna zmernost v primerjavi z evropsko glasbo, ki je takrat dosegla atonalnost, pa tudi s tedaj še naprednejšo slovensko, ki se je usmerjala v pozno in že delno novo roman-

* Besedilo je avtor prebral na muzikološkem kolokviju v okviru XXVI. festivala „Komorna glasba 20. stoletja“ v Radencih septembra 1988.

1 Prim. tudi A. Rijavec, K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dileme nastanka nekega žanra, Muzikološki zbornik (= MZ) 17²/1981, posebej 138, Izvestja Glasbene matice za ustrezna leta ter kritike in poročila o nastopih v Bibliografiji rasprava i članaka, Muzika, 2. zv., Zagreb 1984 in 1986, zlasti 2. zv., Predmetni indeks pod Češki kvartet (Prag), 292, in Ševčikovo kvarteto, 551.

2 Novi akordi 13/1914, 3.

tiko. Glede na slog in skladateljevo osebnostno naravnost seveda ni šlo niti tu za izpovedne namene ali kak artizem, marveč za lahkotnejši, objektivnejši način podajanja s poudarkom na prepričljivosti muzikalne izpeljave.

Po teh začetkih se je ta komorna oblika prvič enakovredneje uveljavila in dosegla v obdobju med obema vojnama tudi komaj sluten ustvarjalni vzpon. Seveda je bila v ljubljanskem glasbenem življenju kot vsa takratna komorna glasba še precej v ozadju glede na popularnost in pomen opere, kamor se je zdaj premaknil poudarek z zbora. Ob prepričljivosti Poličevega obdobja ljubljanske opere od srede dvajsetih let je veljala opera tudi za novo kompozicijsko vrednoto in skladateljski preskusni kamen. V njeni senci je bila prav tako abstraktna zahtevnost čistega simfoničnega inštrumentala in sama orkestrska reprodukcija, ki še ni dobila dokončne organizacijske oblike. Toda odločilna za to najmanj ekstravertirano in najbolj abstraktno, a tehnično najlažje uresničljivo področje je postajala takrat jasna zavest posameznikov, kot jo je Slavko Osterc prepričljivo dokazoval s svojim opusom in že v dvajsetih letih s trditvijo, da „živimo v dobi komorne glasbe“,³ Stanko Vurnik pa je bil kot kritik in ideolog prepričan, da druge glasbene vrste „nimajo kdovekakšne bodočnosti, kakor jo ima intimna komorna muzika“. ⁴ K postopni večji stalnosti v kvartetni reprodukciji je najprej prispeval od 1920 v Ljubljani osnovani kvartet Zika, po desetletju uveljavljeni Praški kvartet, ki je še pogosteje gostoval po 1922, ko se je osamosvojil in ustalil v Pragi.⁵ Že vidno mesto v tridesetih letih je vsekakor zavzel Ljubljanski godalni kvartet, ki je začel nastopati nekaj let pred uradno ustanovitvijo 1932 in je s krajšimi prekinitvami deloval trideset let, tj. do 1962. Bil je pomembno izvajalsko telo, na katerega pobudo in zaradi siceršnjih možnosti kvalitetnih izvedb je nastala vrsta novih del slovenskih skladateljev.⁶ Oblikujoče se ljubljansko občinstvo pa je moglo zdaj spoznavati tudi takšne ansamble, kot so bili Amar-Hindemith (1924) ali Dresdenski godalni kvartet (prvič 1929), medtem ko se že od 1924 začenja bogata tradicija gostovanj Zagrebškega godalnega kvarteta.⁷

Čprav še močno iz osebnih pobud skladateljev se vzpostavlja prva kontinuiteta kvartetnih del v razvoju dvajsetih let. Posebno zgodnje afinitete izpričuje ne presenetljivo subjektivizmu zavezani lirik Lucijan Marija Škerjanc, čeprav svojih mladostnih dveh kvartetov (1917 in 1921) iz obdobja sicer prodornih samospelnih začetkov najbrž samokritično pozneje ni objavil. Ker se Koporčev kvartet iz 1920, najbrž že v novoromantičnih okvirih, ni ohranil in ker je Parmov dve leti poznejši kvartet tako očiten davek lahkotnejši muzi in salonskemu slogu v svoji sicer romantični usmerjenosti, stoji na začetku tega razvoja 1925 Škerjančev 3. godalni kvartet, s podnaslovom Sonatina da camera. Vsekakor smiselno ga uvaja zgodnji Osterc s prav tako veliko afiniteto do te zasedbe že iz obdobja pred študijem v Pragi v letih 1922 do 1925 s šestimi deli,⁸ od tega kar s tremi celotnimi kvarteti, v katerih je že viden razvoj iz romantične tradicije proti nemara zgodnejšemu Stravinskemu, k svobodnejšemu pojmovanju tonalnosti in k prvim disonantnejšim sozvočjem. Škerjančevo delo razodeva v primerjavi z Osterčevim „funkcionalizmom“ ali celo izrazno askezo pravi artistski razmah. Vendar v smeri, ki je daleč od najbolj znane škerjančevske romantike, ki ni več Škerjančev impresioni-

³ Gledališki list Opere SNG v Ljubljani 1927/28, št. 17, 205.

⁴ Nova muzika 1/1928, št. 1, 2.

⁵ Seznam kritik in s tem nastopov tega ansambla gl. v Bibliografiji rasprava i članaka, 2. zv., 489.

⁶ Seznam kritik njegovih nastopov do 1945 gl. v op. cit., 2. zv., 415.

⁷ Op. cit., 2. zv., 304 in 609.

⁸ Prim. tudi A. Rijavec, Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago, MZ 5/1969.

zem in še ne skladateljev ekspresionizem iz druge polovice dvajsetih let.⁹ S svojim nečutnim izrazom stoji presenetljivo in samostojno nekje vmes ter govori nedvomno za takratno Škerjančevo napredno usmerjenost, nesentimentalno, s spremenljivostjo, razbitostjo linije, drznejšo harmoniko, vključno z izmikom v bitonalnost, in v tehtnem in polnokrvnem briu obeh vivace stavkov. Če že pomeni prehod v Škerjančev ekspresionizem, se skladatelj najbrž hote razodeva na začetku sicer izrazito ritmiziranega Scherza¹⁰ in v ponovitvi z značilnim in spet presenetljivim muzikalnim in muzikantskim citatom oz. svobodnejšo navedbo iz Zgodbe o vojaku Stravinskega, s čimer postavlja to delo še najbolj v njegovo „kubistično“ bližino.

Odtod je še logičen razvojni korak do Osterčevega 1. kvarteta iz 1927, skladateljevega diplomskega dela. Kljub takšni zasnovi, tj. s stavkoma Passacaille in Fugue, je to že zreli in izrazno tehtni Osterc, dasiravno slogovno še ne izčiščen. Vsekakor kaže na skladateljev prvi ekspresionistični izraz neracionalnega tipa, ponekod na poudarjeno ekspresivnost, na občutenost še z romantičnimi recidivi, pa obenem tudi na navstave in prijeme neobaročnega neekspresivnega figuriranja oziroma še posebej Osterčevega mikrokadenciranja. Siutne Silhuete naslednje leto, „delo žanrskega navdiha in razpoloženj“,¹¹ nadaljujejo to iracionalno ekspresivno razvojno črto, še posebej značilno povsem schönbergovsko abstraktni, lapidarno introvertirani in eterični Preludio.¹² Morda ne kot recidiv starega se začenja v nadaljnjih stavkih odpiranje stvarnosti, ki sicer ne enosmerno privede Osterca 1929 v utemeljitev obdobja neoklasicizma in nove stvarnosti v naslednjih petih, šestih letih. Še pred tem prehodom pa tako nakazujočo se subjektivistično fazo visokega ekspresionizma sklepa predstavnik Kogojevega kroga Srečko Koporc. Je pravzaprav edini in še med tremi kvartetnimi deli zastopan le z enim ohranjenim opusom; Bravničar kot violinist se je usmeril izključno v solistično skladbo, Kogoj pa je sicer razmišljal o kvartetu v obdobju po Črnih maskah, a čez nekaj osnutkov ni prišel. Vendar Koporc značilno predstavlja to smer, zlasti s tako poudarjeno osredotočenostjo na izraz, ki bi ji bil artizem že moteč. Njegova Suita iz 1929 vsebuje zlasti sprva izrazito ekspresionistično introvertirano, disharmonično in poduhovljeno glasbo, ki je s svojo invencioznostjo in povezanostjo notranje razgibanega poteka najmanj enakovredna takratnemu in poznejšemu kvalitetnemu Ostercu in Pahorju. Res pa je, da se polagoma jasni in v diatoničnem in sekvenčnem poteku s ponavljajući navzema konkretnije poteze, kar je za slogovno sicer bolj raznosmernega Koporca — ne glede na vsebinsko zasnovo skladbe — znotraj enega dela presenetljivo.

Nasprotno nakazujoča se smer nove objektivne glasbe ni dosegla celovitejšega pomembnejšega utelešenja v kvartetu. Iz začetka tridesetih let je ohranjena vrsta študijskih del, deloma še v Osterčevi šoli, v katerih so se Šturm, Lipovšek, Šivic, Ukmar in Žebre skladateljsko in posebej slogovno oblikovali. Največ slogovne doslednosti v neobaročni smeri, pa tudi harmonske radikalnosti v močno razširjeni tonalnosti je v zgodnjem kvartetu iz 1931 Franca Šturma, ki ima iz študijskega časa že morda prvo leto v Pragi še en kvartet¹³ in še naslednje leto 1935 nastali, vendar pogrešani četrttonski kvartet. Muzikalno neposrednejši, a zmernejši je Lipovškov iz razvidne tonalnosti izha-

⁹ Prim. I. Klemenčič, Slovenski glasbeni ekspresionizem, Ljubljana 1988, 81 ss.

¹⁰ Takta 14 in 15.

¹¹ A. Rijavec, Slovenska glasbena dela, Ljubljana 1979, 203.

¹² Prim. tudi I. Klemenčič, op. cit., 84 ss.

¹³ To delo kompozicijsko več ne izhaja iz hindemithovkse diatonike kot kvartet iz 1931, čeprav s konstruktivističnimi potezami, zato skupaj z bolj tonalno zasnovo morda dopušča sklepanje o nastanku že v razredu pri Suku.

jajoči kvartet v f-molu, kljub polifoniki bližji oživiljanju klasicističnega kot baročnega duha. Že v Pragi isto leto 1932 končani Šivičev prvi godalni kvartet teži bolj v tehtnost izraza, in čeprav še ni slogovno povsem izoblikovan, se mu pozna objektivnost osterčevske nove stvarnosti in hindemithovskih osnov. Tudi Žebre nadaljuje po treh letih to smer Osterca s trdim zvokom in nesentimentalnostjo, vendar je v nekoliko zmernejši zasnovi morda čutiti bližino Suka, ki mu je delo posvečeno. Z znanjem pisana in raje minuciozno diferencirana partitura v zvočnosti in formi ne stremi k prodornosti, razvidni povezanosti, kar je ravno ideal mladega Vilka Ukmarja v njegovem dve leti starejšem kvartetnem prvencu. Organskost, polnost čvrstega izraza, ravnovesje med formo in vsebino ter iskrenost kar dolgosapne lirične invencije označujejo to zmerno sodobno, iz romantičnih osnov rastoče in rahlo poduhovljeno delo.

Čeprav se v nakazanem intermezzu vsebovana pretežna smer neoklasicizma z vsemi podvrstami ni izčrpala, vendarle tudi pozneje v tridesetih letih ni dala slogovno koherentnega in zrelega dela. Nasprotno stoji na začetku razvojno in umetniško pomembne nove linije poznega ekspresionizma na Slovenskem že nov opus, Osterčev zreli drugi in obenem zadnji kvartet iz 1934. Zdaj že kot znanilec rastočega radikalizma v okvirih resda ne povsem dosledne atonalnosti, a že s komplementacijo izraznih elementov brez notranje razklanosti in disociacij in s temeljnimi objektivnejšim duhovno-disharmoničnim odnosom do sveta. Z zunanjo krhkostjo in z notranjo trdnostjo ekspresivnega izraza ustvarja že znani osterčevski izrazni tip, iz katerega je poslej izhajal najbolj verno njegov učenec Karol Pahor. Nadaljeval je kot še nekoliko doslednejši radikalist, konstruktivist s shematičnim vodenjem glasov in takšno gradnjo akordov, a bolj čustveno podkrepjen, z več neposredne čustvene energije v prav tako prevladujoči introvertiranosti. Izhodišča prvega kvarteta iz 1935¹⁴ je tri leta pozneje v drugem kvartetu potrdil, obenem ko se je začel nekoliko odpirati stvarnosti in jasnejšemu izrazu. Podobno bi lahko ob njem rekli za Danila Švaro, ki je v prvem kvartetu (1933) najbližje ekspresionizmu, čeprav je včasih precej zmeren, a melodično domala s tendenco oblikovanja dvanajsttonskih vrst, medtem ko se v svojem drugem kvartetu (1938) že močneje usmerja k novi stvarnosti. Zadnji v tej razvojni vrsti je Franc Šturm s svojim tretjim oziroma že četrtim kvartetom, ki ga je napisal 1935 pri Suku, naslednje leto v Ljubljani popravil in 1940 v Parizu izdatno predelal. Ena pobud te predelave je bila dedekafonizacija prvotno še tonalne zasnove in ob tem najbrž tudi želja po izbrušenosti, podkrepjeni tehtnosti izraza. Posebnost postopka je v tem, da skladatelj v njem ni izhajal iz individualizma Schönbergove teozofske monotematike, ampak iz kolektivizma Hábovega antropozofskega atematizma, kar je pomenilo tehniko navajanja vedno novih in novih dvanajsttonskih vrst, čeravno ne dosledno v vsem štiristavčnem delu. Ta svojevrstni konstruktivistični postopek je družil z znanim shematičnim vodenjem glasov in podobno tvorbo akordov ter spet izvorno tudi z racionalnim konstruiranjem oblike z vnaprej določenim okvirnim številom taktov in s tem razmerij stavčnih podelov.¹⁵ Kot je bil tako kompozicijskotehnično najbolj v konici takratnega slovenskega razvoja, je od tod utemeljil živ in močan izraz, še posebno razviden v izredno ek-

¹⁴ Letnico nastanka navaja A. Rijavec, op. cit., 216, ki jo je dobil od skladatelja; tako je treba popraviti s tem v zvezi tudi navajano letnico 1937. Kot se skladatelj spominja, je bilo to njegovo predzadnje študijsko delo pri Ostercu „nagrajeno 1937 ob nekem glasbenem natečaju (v Mariboru, gl. rokopis kvarteta v knjižnici Akademije za glasbo v Ljubljani) s prvo nagrado...“ K. Pahor, Nekaj spominov na Slavka Osterca in njegovo ženo Marto, v: Slavko Osterc, Spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 90.

¹⁵ Prim. tudi I. Klemenčič, op. cit., 138–144.

spresivnih in poglobljenih počasnih stavkih. Zato imamo lahko ta zadnji Šturmov kvartet v obeh smislih za vrh poznoekspresionistične faze tridesetih let na Slovenskem in za enega naših najvidnejših kvartetnih dosežkov dotlej.

Zaradi popolnosti in plastičnosti podobe tako široko razvejanega razvoja v tridesetih letih in še do konca vojne je treba omeniti še vrsto umetniško bolj ali manj zanimivih avtorjev. Sem sodi tudi Lucijan Marija Škerjanc, ki je v svojem tretjem kvartetu (1935) močno ublažil prejšnja stališča in se usmeril v romantično izraznost ter s tem v romantični intimizem in artizem. Kvartetu so se nadalje oddolžili sicer vokalno zavezani Matija Tomc, pa Blaž Arnič, Slavko Mihelčič, Makso Pirnik, Maks Unger, Josip Kenda, Radoslav Hrovatin, Uroš Prevoršek, domnevno že takrat Peter Lipar, kvartetu in večkrat obenem vokalno privrženi Ferdo Juvánc ter končno na tem področju doslej najbolj plodoviti Ivan Ocvirk s kar dvanajstimi kvartetnimi deli. Že v tem obdobju nastaneta tudi dve mladostni skladbi Primoža Ramovša, prva (1939) še med študijem pri Ostercu v njegovem neoklasicističnem slogu.

Ta ustvarjalni razmah, v katerem se je iz goste podrasti izoblikovala umetniška in razvojna kontinuiteta s prepričljivimi dosežki, je nasilno pretrgala vojna in nato družbena ureditev boljševiskega tipa. Prisilna opustitev dotodaj avtonomnih estetik je takoj povzročila globoko cezuro in razvojno diskontinuiteto, v kateri se je morala umetnost podrediti partijski direktivi, da služi ljudskim množicam in s tem torej podpira režim, kar je seveda pomenilo tudi prekinitvev stika z najnovejšim evropskim razvojem za celo desetletje in pol. Vprašanje pa je, ali so se skladatelji v tej fizični in duhovni izoliranosti ter notranji blokiranosti odzvali v smislu zapovedanega socialističnega realizma, tembolj ker ta model v glasbi ni bil jasno ideološko predstavljen ali se je še deloma skliceval na sovjetske vzore. Če mu ustreza patetika vokalnih in vokalno-inštrumentalnih del, deklarativnost glasbe, besedil in naslovov do orkestralnih skladb, se je morda najširše uveljavil v preprostosti ali zmernosti romantičnega izraza. Toda z njim je vendarle navzemal tudi bolj realistične in tudi impresionistične poteze, zlasti določno pa je prehajal še v objektivnost neoklasicizma, ideološko po sovjetskih zgledih celo najbolj priporočljivega znanega sloga. Toda kakor že sta bila nezaželena in preganjana subjektivizem in z njim duhovnost še posebno ekspresionizma kot dekadentne umetnosti, tudi ta slog zlasti starejši generaciji slovenskih skladateljev v petdesetih letih ni presahnil v zmerni obliki in celo s poskusi uporabe dvanajstttonske tehnike.

Kot torej v tej nedvomni slogovni zmernosti in pritenosti težko govorimo o kakšnem razvidnem obdobju socialističnega realizma, ta čas očitno ni bil naklonjen intimizmu in vsakršni duhovni ekspresiji in s tem zagotovo tudi ne godalnemu kvartetu. Zdaj so se tej obliki odzvali tisti skladatelji predvojne generacije, ki se kvartetu kot izpovednemu mediju nikakor niso mogli odpovedati, pa tudi mlajši posebno iz študijskih pobud. Kako so reagirali vsak po svoje, dobro kaže Škerjančev zadnji, peti godalni kvartet (1945) in prvi povojni, ki nadaljuje skladateljevo romantično linijo z impresionistično mehko in poetiziranjem. Vzor mu je velika oblika, izrazni zamah in razvejani artizem, v katerih se naj avtor široko izpoje in izrazi svoj nekoliko svetlobni izraz do sveta. Tako je delo nehote na svoj način negacija časa, v katerem je nastalo. Če ob vsej izviranosti izraza Škerjancu podobno sledi njegov takratni študent Janez Matičič, označujejo mladega Štuhca spet njegova predavantgardna iskanja. Merku in Petrič sta takrat vsak v svoji objektivistični fazi. Quartetto breve (1952) prvega je zlasti v drugem stavku primer neoklasicistične usmeritve s klasicistično motoriko, a z že enkrat značilno skladateljevo jedrnatostjo brez širokih utemeljitev in izpeljav ter s kar preprosto, neagresivno neposrednostjo, ki ji je odveč artizem. Študijsko delo drugega (1956) je bližje neobaročni polifonski zasnovi ter s tem Hindemithu, Bartóku in tudi Šostakovi-

ču, v svoji čistoglasbeni muzikalni utemeljitvi s svobodno tonalnostjo in z odprtim sprejemanjem disonance takrat pri nas morda najbolj napredno za to zasedbo. Bližji Škerjancu, tako njegovemu nepreseženemu romantičnemu subjektu kot veliki formi in široki zasnovi z artizmom je takrat tudi Vilko Ukmar. Vendar ga zlasti v drugem kvartetu (1954) označujeta še izrazitejši intimizem in toplina izraza v sicer zmerno posodobljenem kompozicijskem stavku. Pa tudi doslej nastali tretji skladateljev godalni kvartet (1959) razvojno ne seže veliko dlje. Kot prehodno delo tistega časa še z elementi impresionizma in ekspresionizma stoji na pragu skladateljevega v načelu sprejetega ekspresionizma šestdesetih let, v jasni obliki in tematiki ohranjajoč širino čustvenega poleta, prodornost in čvrstost izraza.

Zgovoren nasproten primer, kako bi se namreč razvijala slovenska povojna glasba, če ne bi morala tako ali drugače držati ogledala totalitarno urejeni družbi, daje Božidar Kantušer s svojim prvim godalnim kvartetom (1953, 1983 predelan). Pri tem niti ne gre za kakšno ekstremno različico, saj je v Parizu nastalo delo plod iskanja izraznih in ne slogovnih možnosti po ljubljanskem študiju pri Srečku Koporcu in študiju pri Olivieru Messiaenu ter obisku darmstadtских tečajev, ki pa niso odločilno vplivali na skladatelja. Toda kljub temu, da je Kantušer v njem ohranil svojo individualnost in je prvenec po njegovem mnenju nastal celo v „prepričanju, gotovosti in ignoranci“,¹⁶ je s svojo temeljno atonalnostjo najradikalnejši prispevek k takratni slovenski glasbi. Izrazno nadaljuje tam, kjer je nehal Šturm. Torej le še bolj poudarjena čustvenost, močna, poglobljena, že kar usodna izraznost še posebej počasnih stavkov, ki ne išče artizma in je tu kar mladostno zanesena, da jo je pozneje skladatelj ublažil. S tem intimizmom, ki vsebuje še nekaj bergovske romantične podstati, kakor se po drugi strani naslanja na dognanost ljudske motivike, ritmike in je blizu bartókovskemu izraznemu načinu, je skladatelj začrtal temeljne koordinate svoje vsekakor izvorne govornice, ki jo razodeva v vseh svojih šestih delih za to zasedbo. Tako tudi v drugem kvartetu (1959), kjer sam priznava vpliv Berga in Bartóka,¹⁷ vendar v svoji notranje razgibani in intenzivni izraznosti, močnem disharmoničnem občutju sveta z agresivno disonanco, ritmično disociacijo, ritmičnimi napetostmi in zanj tako značilnimi ostinati, kar uvršča to zrelo in takrat vsekakor najnaprednejše delo v vrh dotedanjega povojnega ustvarjanja te vrste pri nas.

Vnovičen stik z medtem razvijajočo se moderno evropsko glasbo po delni politični liberalizaciji v Jugoslaviji nekako na prehodu v šestdeseta leta pomeni odpiranje raznim pomembnim evropskim središčem, novim estetikam in tudi tehnikam od serializma in aleatorike do posebno upoštevanih pridobitev nove poljske glasbe. Ob tako porajajoči se slovenski avantgardi od začetka šestdesetih let, ki vzpostavlja kontinuiteto avantgardnih generacij z dvajsetih in tridesetih let,¹⁸ je bila reakcija skladateljev v godalnem kvartetu kot tako občutljivi in intimno naravnani obliki — molk, molk domala desetih let, kakršnega ne pomnimo vse od začetka dvajsetih let. To razumljivo reakcijo, da kvartet ni primeren medij za preskušanje avantgardnih novosti, četudi je bilo težišče sprememb prav v komorni glasbi, pa v tem prelomnem času tudi zadržanost tradicionalnejše usmerjenih skladateljev, spremlja še eno razvojno dejstvo. Zlasti ni

¹⁶ Prim. L. Engelman, Godalni kvarteti Božidarja Kantušerja, 3 (referat je avtor prebral na Slovenskih glasbenih dnevih 15. 4. 1988).

¹⁷ Op. cit., 6.

¹⁸ Prim. I. Klemenčič, Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi, MZ 22/1986 in še 24/1988 (s tu objavljenim začetnim delom besedila, ki je bilo pri natisu 1986 pomotoma izpuščeno).

dvoma, da je razvojni lok od srede 19. stoletja v tem času privedel do še večje vloge čistega instrumentala, čeprav je ne glede na močne ideološke posege oblasti po vojni in še deloma v šestdesetih letih v ospredju prav (meščanska) tradicija opere in njeni novi uspehi kot takrat še vedno najpopularnejše oblike resne glasbe. Toda vsaj v sedemdesetih letih se v razvojni nuji poudarek premakne k abstraktnosti inštrumentalne glasbe v produkciji in reprodukciji; z vzponom dveh kvalitetnih simfoničnih orkestrrov v Ljubljani in tudi postopno novim občinstvom prihaja do razmaha in osrednje vloge simfonične glasbe, ob kateri podrejeno pridobiva na pomenu tudi subtilnejša in najmanj oprijemljiva komorna glasba. Da pomeni povojni čas prav tako ustvarjalno zlasti doslej največji prodor slovenskega simfonizma, se lahko vsaj deloma prepričamo iz zadnjega kataloga edicij Društva slovenskih skladateljev,¹⁹ v katerem je komorna glasba sicer po številu enot nekoliko bolj zastopana od orkestralne,²⁰ vendar ji je ta po pomenu in obsegu vsaj enakovredna, vsekakor pa je najizdatnejše napredovala.

In mesto godalnega kvarteta v tej dobi inštrumentala? Nedvomno ni ravno zelo vidno, saj je po katalogu pred njim razumljivo znatno bolj upoštevana klavirska glasba, podobno nekako petkrat bolj razne komorne zasedbe, za njimi na Slovenskem uveljavljeni samospevi v zbirkah, nato vsakršne violinske skladbe, približno enakovredno pa je zasedbam za klarinet, za flavto, violončelo, pihalni kvintet. V teh bolj orientacijskih razmerjih znotraj komorne glasbe zavzema godalni kvartet le dobre tri odstotke, čeravno je po pomenu bolj v ospredju, tudi če vemo, da obsega njegova sicer nepopolna bibliografija doslej evidentiranih več kot stodeset enot, od tega vsaj petdeset v povojnem obdobju.²¹ Omenjene razne komorne zasedbe iz kataloga se v precejšnji meri in kar določno nanašajo na fleksibilnejšo zasedbo Ansambla Slavko Osterc, ki je v svojem zavzetem delu v šestdesetih in sedemdesetih letih kot osrednji zaslužen za prodor slovenske avantgarde pritegnil največ ustvarjalcev, tudi na račun godalnega kvarteta. In to navkljub dejstvu, da deluje zdaj na Slovenskem več kvartetnih ansamblov kot kdajkoli prej: poleg Ljubljanskega godalnega kvarteta do začetka šestdesetih let sprva Godalni kvartet RTV Ljubljana, še pred začetkom sedemdesetih let več kot desetletje Slovenski godalni kvartet, od 1984 Godalni kvartet Slovenske filharmonije, pa še ne dolgo Novi ljubljanski godalni kvartet, čeravno niso mogli zmanjšati pomena sodelovanja s cenjenim Zagrebškim godalnim kvartetom. Prav tako prihaja zdaj po internacionalizaciji kvartetnih izvedb praške generacije tridesetih let z Ostercem do izvedb slovenskih kvartetov z evropskimi ansambli kot so Wilanov, Talich, Eder, Edinburgh, Kodály, Streichquartett des Ensembles für Neue Musik Berlin (Ost) idr. Pridobitev je prav tako načrtnejše delo festivala komorne glasbe v Radencih (1962) ter širše Koncertnega ateljeja Društva slovenskih skladateljev (1965), ob siceršnjem pogostejših koncertnih gostovanjih kvartetnih ansamblov pri nas, čeravno na tem področju ne s prav razvidno politiko s toliko kvalitetnega in vrhunskega kot na nekaterih drugih.

Nova utemeljitev godalnega kvarteta izhaja poslej še zlasti iz avantgardnega prevrednotenja, ki ga je dala nova poljska glasba kot taka in posebej s temeljnimi deli Pendereckega (kvarteta 1960 in 1968) in tudi Lutosławskega (1964), čeravno vplivov ne gre ozko omejevati, kakor jih ne gre absolutizirati. Tudi slovenskim skladateljem pomeni zdaj kvartet izraz novega doživljanja, stopnjujoče se napetosti človeka 20. sto-

¹⁹ Katalog/Catalogue 1984, Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana 1984. Upoštevati je treba, da ne zajema vse slovenske produkcije, da pa navaja še deloma ustvarjalnost med obema vojnama.

²⁰ Blizu 500 skladbam za orkester stoji nasproti blizu 600 skladb za razne komorne sestave.

²¹ Gl. popis skladb v dodatku.

letja, ki zadobi z aleatoričnim vstopom v materijo in vrvenjem snovnih delcev razsežnost začenjajočega se atomskega veka. Če se začetkom prvega povojnega avantgardnega desetletja pridružuje Božidar Kantušer (tretji kvartet 1961), je treba seveda vedeti, da je šlo skladatelju v še bolj zaostrenem kompozicijskem stavku s prvinami dodekafonije vendarle za izpovedne kvalitete, kjer ga v wagnerjansko širokem adagiu več ne priganja sodoben čas. In kot že vemo, šele izdatno predhodno izkustvo omogoča ob koncu šestdesetih in začetku sedemdesetih let na Slovenskem nastanek prvih modernističnih del, ki jih zdaj napišejo Ramovš, Petrič in Božič.²² Pri Ramovšu je to po nekaj komornih skladbah in Simfoniji 68 že povsem izdelan nov način, nastal po poljskem vzoru v svobodni atonalnosti z dokaj izpisano aleatoriko, z značilnimi drobnimi intervali melodično in harmonsko močno zaostren. Kot pove že naslov *Triptychon* (1969), je izhodišče tristavčnega dela čistoglasbeno, v notranjem ravnovesju brez izpovednosti, s čimer posredno izraža skladateljev duševni in duhovni svet. Torej znani Ramovš, ne človek intime, vendar z neposrednostjo elokventnosti in reakcij vse do izbruhov dramatike in kataklizmike časa okoli 1968 in v pogostih kontrastih tudi z neposrednostjo liričnosti v miselno nadzorovanem poteku. Kakor skladatelj po eni strani stopnjuje ekspresionistično disharmonijo, tako se zdaj v izčiščenem in statičnem izrazu, kjer ni več poudarka na oblikovnu zvočnega gradiva, uveljavlja „klasična lepota“, uravnoteženost skladne, odtehtane notranje napetosti. Tako sta Ramovš in Petrič v svojih kvartetih kompozicijskotehnično v bistvu na istih izhodiščih. Tudi Petrič izhaja v svoji novi glasbi in posebej v *Quatuor* (1969) iz pobud poljske šole, zavrača dodekafonijo in sprejema svobodno oblikovanje z značilnimi drobnimi intervali, ostrino zvoka ter aleatoriko. Toda kot ustvarjalec je intenzivno notranje razgiban, temperamenten, razpet med agresivno dramatično gestiko, liričnostjo in meditativnostjo in tudi zmernejši v toliko, v kolikor ohranja še nekaj tradicionalne povednosti sicer fragmentarno ohranjenih melodičnih jeder. Iz teh izhodišč je ustvaril enega izpovedno najbolj prizadetih slovenskih kvartetnih opusov, ki se pne v simboličnem loku življenske afirmacije in sile ter prevesi v pojemanje in minevanje do končnega „diminuendo al niente“. To je nov zvočni in duhovni svet, v katerem je Petrič evoluiral iz nekdanjega objektivnega hindemithovskega pihalnega zvoka do občutljive, nervozno in ostro odzivajoče se ter tudi tople govornice, s katero je utemeljil nova kompozicijska sredstva v novih občutjih. In še korak dalje, zlasi od Ramovša, stoji Darijan Božič, tako kompozicijskotehnično kot izrazno. V svojem *Pop artu III* (1971) se v grafičnem zapisu odpoveduje označevanju tonških višin, ki jim ohranja zgolj visoko in nizko lego, pa tudi njihove dolžine nakazuje le v dveh osnovnih tipih, dolgem in kratkem, kar morajo izvajalci medsebojno usklajati. Skupaj z bolj ali manj fiksnim aleatoričnim zapisom teži v čisti zvok brez psihologiziranja, v statično ali dinamično zaporedje zvočnih barv. Odtod naslov stavkov *Forma V.* in *Forma VI.* in zveza z likovnim svetom. Problem forme je skladatelja kmalu vodil v radikaliziranje z izhodiščno totalno serialno organizacijo,²³ pri čemer je bila „predmetnost“ pop artov le vmesna postaja; tako tudi v najuspešnejšem tretjem, kjer je prej sodelujoči zunanji zvočni svet (dva metronoma, ura; magnetofonski trak) zamenjal s človeškimi glasovi.

²² Prim. k temu še A. Rijavec, *Novejši slovenski godalni kvartet*, MZ 9/1973 in širše k temu obdobju N. O'Loughlin — P. Kušar, *Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo*, Zvuk 1982, št. 1.

²³ Gl. skladateljstvo v A. Rijavec, *Razsežnosti snovanja Darijana Božiča*, MZ 14/1976, 118.

Ta avantgardna drža se po desetletju obnavlja. Pri Ramovšu pomeni tako v Pogovoru (1979) kot v skladbi Sto taktov (1981) poglobljanje izraza brez tehničnih novosti, čisto, abstraktno glasbo, ki v drugem delu izrecneje izhaja iz narave zvočnosti posameznih glasbil. Da pomeni usmerjanje v izraz tudi rahlo umirjanje, ne pa zapuščanje avantgarde, velja zaenkrat tudi za Petrića, pri katerem se že kažejo začetni znaki regresije. Njegov Quatuor 1979, ki je bolj artističen in odtod muzikalno prepričljiv in oblikovno zlit, na tem vrhuncu s kar virtuozno izrabo tehničnih dosežkov že nakazuje pot v redukcijo aleatorike proti klasičnemu ekspresionizmu, k ekspresivnosti pri Petriću že znanih rudimentov melodike. Skladatelj stoji torej na skrajni točki, odkoder več ne vidi poti naprej. Nasprotno kot lahko trdimo za pripadnika mlajše generacije Bora Turela, katerega String quartet (1977) omenjamo tu kot študijsko možnost radikalne avantgardne in ne eksperimentalne naravnosti, v katerem skladatelj opusti uporabo tradicionalnega tonskega gradiva.

S tem se seveda kvartetno ustvarjanje ne izčrpa, saj stoji modernističnim prizadevanjem ob strani vrsta del, smeri in možnosti, ki jih je treba povsem demokratično upoštevati kot izraz širine različnih estetskih občutij sveta, ki ustrezajo tudi širini sprejemajočih ali zgolj posameznikom med njimi. Če jim ne gre razvojni pomen, imajo domovinsko pravico zaradi umetniške vrednosti in posebej izvirnosti izraza, kakor že teh vrednot ne gre odrekati niti prvim. Med obojimi pravzaprav nekam v sredo sodi tržaški rojak Pavle Merku, ki je medtem svoje ustvarjanje poistovetil z ekspresionizmom. Zato ga vsekakor značilno predstavlja njegov drugi godalni kvartet (1968), z ohranjenim nekdanjim jedrnatim, zbranim izražanjem v zdaj svobodnem atonalnem stavku, ki je blizu dunajski šoli, raztrganem z disociacijami in dinamičnimi kontrasti ter s poostreno disonanco, v katerem brez zunanjih kretenj prevladuje izpovedni intimizem. Štiri sporočila (1973) Marijana Lipovška spet so prispevek skladatelja starejše generacije k ekspresivni smeri, zato je še tradicionalnejše zasnove, vendar prepričljiva in enovita izpoved v svoji poduhovljeni poglobitvi, prizadeti liričnosti in meditativnosti. Sicer je v splošnem mogoče trditi, da prevladuje med sopotniki avantgarde objektivnejša izrazna smer, znotraj katere so bili njeni predstavniki dozvetni tudi za modernistične dosežke ali so še posebej težili v izrazno smer. Tako je Vladimir Lovec med drugim tudi v Dveh skladbah za godalni kvartet (1967) iz neoklasicizma in jasne forme dosegal ob zaostrenem zvoku in disonantni, ekspresivno napeti melodiki poln introvertiran izraz. Podobno Ferdo Juvánc (I. kvartet, 1974), le da je subtilnejši in ob poglobitvi vase in tudi izrazni težkokrvnosti prav tako nepozoren do artizma. Pri Vremšaku je nasprotno v ospredju muzikalna forma in ne izpoved, kar pa v pesemski zasnovi z razvidno tonalnostjo v letu 1976 deluje že anahronistično. Še med študijem nastali kvartet Maksa Strmčnika (1973) je bližji atonalnosti, a že takrat opozarja na neposrednost in temperament svojega ustvarjalca. Najbolj dognan in zrel je Uroš Krek, ki ostaja tudi v kvartetu (1979) zvest svoji temeljni usmerjenosti. Čeprav dozveten za novo, izhaja iz izročila neoklasicističnih bartóvskih pobud z jasnostjo izraza in z naslonom na ljudsko motiviko ter iz vsebinske tehtnosti in muzikalnosti. V kvartetu še ohranja „zgodbo“, pripoved, a njen jezik v spremenljivosti tudi kontrastnih občutij „nelepotno“ melodično in harmonsko posodablja. Odtod dobi neposrednejše občuten in prilagodljivejši izraz v značilno krhkem in fluidnem kvartetnem zvoku.

Ko končno vstopamo v naš čas osemdesetih let, se ta estetski razpon širi še z ne docela izoblikovanega antagonističnega vidika med avantgardnimi in postavantgardnimi razvojnimi možnostmi. Kakor namreč prihaja zlasti v avantgardni generaciji zorenjem skladateljev pri nekaterih do opuščanja prej radikalnih stališč, tako je še posebej čutiti ob postopnem ponehavanju modernističnega napona v vseh umetnostnih

vrstah znanilce novega duha, nove klime in že od začetka tega desetletja tudi rastočo zavest o nakazujočem se novem obdobju postmoderne in postindustrijske družbe, s poskusi razčiščevanja tega še ne dovolj jasnega pojava. Danes je vsaj jasno, da začenja novo nakazujoče se pojmovanje nesubjektivistične resnice postmodernistične umetnosti in posebej glasbe močneje upoštevati odjemalca, poslušalca, s tem pa se estetsko vračati s prikrojevanjem modernistične izkušnje h konkretnjšemu jeziku, razumljivosti, ki figuraliki, fabuliranju, v eklecticismu nekako po vzoru že znanih polpreteklih neo slogov, ki citatnosti, fragmentarnosti ipd.²⁴

Tega seveda na začetku osemdesetih let ni mogoče trditi za pripadnika starejše generacije Božidarja Kantušerja, ki prepričljivo nadaljuje svojo ekspresivno linijo s kar tremi novimi deli (1980 in dvakrat 1983) in ostaja doslej tudi najplodovitejši živeči slovenski skladatelj te zasedbe. Njegov izrazno močni ekspresionizem se v teh delih res nekoliko klasicistično poenostavlja, čisti v transparentnejše forme s shematiko in konstrukcijo, z igro, v zadnjem kvartetu spet z delno uporabo dvanajstttonskih postopkov, vendar skladatelj ne glede na razvoj glasbe v zadnjih dveh desetletjih ostaja zvest sebi in svojim že uveljavljenim izhodiščem. Nasprotno pomeni v tej zasedbi Lebičev Streichquartett (1983), nastal po naročilu Deutscher Verlag für Musik, sintezo modernističnih prizadevanj. Artistično je pri nas nepresežen kompendij sodobnega kvartetnega zvoka, ki pa je vseskozi podrejen skladateljevi humanistični viziji umetnosti. Čeprav je Lebič blizu poljski avantgardi, upošteva serialno izhodišče — spretno vključujoč vanj „melodiko“ — ob dokaj izpisani in nenehno nadzorovani aleatoriki ter ob ravnovesju oblikovnih proporcev s tehnično natančno izdelavo, kar terja dolgotrajen kompozicijski postopek. V povezanosti zvočnega gradiva v vseh štirih nepretrgano tekočih stavkih je kot v izrazu vendarle čutiti tudi tradicionalnejše osnove: tako v prvem stavku štiriglasno kanonično izpeljavo, v drugem plesne nastavke z dvakratnim triom in prek kontrastnega intermezza vrhunec v rondojskih zametkih finala. Torej obenem izhodišče za tokratno skladateljevo čistoglasbeno vsebino, se pravi za prodorno muzikalnost z organskostjo poteka nesequentializirane dinamike in za ritmični polet, kar za nabitost z močjo izraza od lirizmov do občasne dramatik ter dovezetnost tudi za igro, humornost, sproščenost do lahkotne elegance. Toda ta Lebičev do takrat zvočno najbolj stopnjevani radikalizem se začenja tudi drugače ozirati na poslušalca in se mu približevati z vsakršnimi ponavljanji od posameznih tonov, poddelov in večjih odstavkov — celo že s prvimi tradicionalnim znamenjem za ponavljanje s prima in seconda volta — pa z imitacijami, kar kaže na postmodernistično umiranje. Če se tako z evropskih razgledov uresničuje ena najpomembnejših slovenskih kvartetnih skladb, s tem kontinuiteta modernizma ne preneha. Doslej zadnje stopnjevanje mu daje skladatelj mlajše generacije Uroš Rojko. Njegova prizadevanja v prvem godalnem kvartetu (1984) sežejo do punktualizma tonov in četrttonov vključujoč dinamiko in do svojevrstne aleatorike tudi le s približno nakazano tonsko višino ter z vsakršnimi načini vzbujanja godalnega zvoka. Komplicirana partitura je polna informacij in razpade na zapise za posamezne strune vsakega glasbila posebej, obseg do osmih notnih črtovij pa se širi za vsako godalo še s pomožnima črtama za igro sul tasto ali sul ponticello. Ne tako radikalno se modernim pridružuje v Avstraliji delujoči in tam tudi izšolani in vidno uveljavljeni slovenski rojak Božidar Kos. V svojem delu (1982) uvaja v klasični tonski sistem še mikrotone, nekaj manjše od četrttona. Ob ostri disonanci in še trdoživi, ne dosledno dva-

²⁴ Prim. J. Kos, Konec modernizma, *Sodobnost* 36/1988, št. 3, 4, 5 in 6/7, D. Bajt, Postmodernizem po slovensko, *Nova revija* 7/1988, št. 73–74, pa tudi anketo o postmodernizmu v *Sodobnosti* 1982, dve leti pozneje v Književnih listih *Dela* itn.

najsttovski melodiki upošteva tudi sicer izpisano aleatoriko; čeprav je dinamično eksakten, najpogosteje v punktualističnem smislu, dosega fluiden in svetel kompozicijski stavek, ki je lirično sproščen v prelivih in mehkih prehodih, tonskih oscilacijah, bizarnostih in fantastiki.

Ivo Petrić nasprotno v zadnjih letih zorenja in umirjanja najbolj dvomi v možnost podaljševanja modernizma, katerega izčrpanost ga vodi v ponavljanje in rutino. Tako svoj *Quatuor 1985* značilno posveča Albanu Bergu, ki se mu estetsko približuje v svobodnem atonalnem stavku ob že močno reducirani aleatoriki tudi pod vplivi nove poljske glasbe Lutosławskega ali Bairda. Zunanja znamenja postmodernizma z nekaj citati iz Bergovih del, nekoliko prej široko uvedenimi v simfonični sliki *Hommage à Johannes*, ob umikajočem se artizmu družijo s poduhovljenostjo introvertiranega in poglobljenega izraza. Podobno slogovno regresijo, ki se nanaša na osebnostno umirjanje, izpričuje Pavle Merkù, tudi zdaj ob že spoznanih izraznih konstantah neposrednega, preprostega in introvertiranega izraza, ki ne rabi artizma. *Quartetto No 3 „Romantico“* (1987) kot nekakšen hommage Robertu Schumannu atonalna izhodišča „humanizira“ z razvidnejšimi romantičnimi prvinami in ponekod s tonalnostjo, poslušalca usmerja celo s citatom tristanovskega akorda, čeravno temelja ekspresija ostaja. V bližino teh prizadevanj iz atonalnih izhodišč sodi tudi kvartet „Fortuna“ (1987) Pavla Šivica, lahkotnejša in tudi humoristična različica z uglasbitvijo dveh aforizmov za pevca, ki ju obkrožata zgolj inštrumentalna Etuda in Finale. In končno v istem letu 1987 nastala kvarteta Janija Goloba — prvi kot variacije na temo BACH — torej predstavnika odraščajoče mlajše generacije, ki še ni pretrgal z romantičnim izročilom in z romantičnim subjektom, toda ki to škerjančevsko tradicijo zlasti harmonsko modernizira v efektno zlit in občuten kvartetni stavek.

Tako vsaj zaenkrat ne kaže, da je kvartet v slovenski glasbi obsojen na propad, čeravno povojno obdobje ne dosega intenzivnosti produkcije tridesetih let in čeprav nastaja v svetu vtis, da je njegova prihodnost negotova, ker je v tej glasbeni obliki že vse povedano in tehnično raziskano in ker bi rabil nove razvojne sunke in utemeljitev radikalnejših izraznih možnosti.²⁵ Ali je nemara to vprašanje obstoja godalnega kvarteta zadnji čas vendarle umetno postavljeno, kot je bilo ne še tako dolgo za opero, ali pa ga v resnici čaka usoda baročne trio sonate? Ali gre morda le za manjšo zamudo, po kateri bo to vprašanje tudi na Slovenskem aktualno? Tega vsekakor ni mogoče trditi za komorno glasbo na sploh in s tem za socialni vidik vprašanja občinstva, prav tako ne za številne odlične ansamble za godalni kvartet. Vprašanje je, ali naj to velja prav za estetiko godalnega kvarteta, ki je nastal kot otrok rastočega evropskega individualizma in nato ter še zdaj zlasti subjektivizma in te svoje vsebine s tem ni izčrpal, kakor tudi ni človekovega intimizma. In če se le trenutno ne vidi poti naprej, ali bo njegova prihodnost morda prav v utemeljitvi postmodernističnih estetik in zvočnosti? Odgovor na to vprašanje ostaja res odprt, toda odgovoriti nanj bodo morali tudi slovenski skladatelji.

²⁵ Prim. M. Tilmouth, *String quartet*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, zv. 18, 287.

DODATEK

Kronološki popis godalnih kvartetov slovenskih skladateljev

Ker gre za prvi takšen bibliografski poskus, je razumljivo, da ni popoln in da ga bo treba še dopolnjevati. Osnovni podatki zanj se omejujejo na navedbo avtorjev, naslovov del, letnic nastanka in še izdaje oziroma, če je znano, nahajališča rokopisa. Povzeti so iz razpoložljive literature in posebej leksike (Muzička enciklopedija, I—III, Zagreb 1977, Leksikon jugoslavenske muzike, I—II, Zagreb 1984, Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije, Beograd 1968, Slovenski biografski leksikon, do 14. zv., Ljubljana 1986, A. Rijavec, Slovenska glasbena dela, Ljubljana 1979, programske knjižnice festivala komorne glasbe v Radencih in bibliografije zlasti monografskih del: D. Cvetko, Risto Savin, Ljubljana 1949, D. Pokorn, Bibliografski popis kompozicij Slavka Osterca, MZ 6/1970, K. Bedina, List nove glasbe. Osebnost in delo Franca Šturma, Ljubljana 1981, B. Loparnik, Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem, Ljubljana 1984) ter iz knjižničnih katalogov (glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani = NUK M, knjižnica Akademije za glasbo v Ljubljani = AG, notni arhiv in fonoteka Radia Ljubljana, Knjižnica Centra za glasbeno vzgojo v Mariboru, notno gradivo v Društvu slovenskih skladateljev v Ljubljani = DSS in v Muzikološkem inštitutu Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani = SAZU) ter tudi iz osebnih stikov s skladatelji. Kjer ni posebej navedeno nahajališče notnega gradiva, ga je treba iskati najverjetneje pri skladatelju (v njegovem osebnem arhivu ali v bibliotečni zapuščini).

- KORUN, Fran — Reverie pro Streichquartett, 1892 (rkp v NUK M)
SAVIN, Risto — Godalni kvartet, 1895 (ni ohranjen)
KORUN, Fran — Aus der Heimath. Paraphrase über slavische Lieder für Streichinstrumente (Quartet), ok. 1898 (rkp v NUK M)
VILHAR, Fran Serafin — Godalni kvartet, pred 1900? (ni ohranjen)
ŠANTEL, Saša — Godalni kvartet v d-molu, op. 3, 1905 (predelan 1925 — gl. tam)
PREMRL, Stanko — Kvartet za godala v D-duru, 1904—08 (rkp v knjižnici AG)
HLADNIK, Ignacij — Abstinentska himna, po 1900? (rkp v NUK M — ni na mestu)
ŠANTEL, Saša — Fantazija za šolski godalni kvartet na temo „Misli moje...“, op. 20, 1910 (Mala Nova muzika 2/1929, št. 4)
— Adagio. II. odstavek iz kvarteta za dvoje gosli, vijolo in čelo, do 1914? (rkp v NUK M)
MIRK, Vasilij — „Pot po domu“ za godalni kvartet, op. 57, 1914 (navedba v skladateljevem Seznamu del v NUK M)
- ŠKERJANC, Lucijan Marija — I. godalni kvartet, 1917
KOPORC, Srečko — Godalni kvartet, 1920 (po skladateljevem seznamu, najbrž uničen)
ŠKERJANC, Lucijan Marija — II. godalni kvartet, 1921 (rkp 1918—21 v knjižnici AG)
PARMA, Viktor — Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, 1922 (rkp v NUK M)
OSTERC, Slavko — Menuet za kvartet na lok, pred 5. 4. 1922 (rkp[?] v knjižnici AG)
— Lirični kvartet, verjetno 1922 (ohranjen 3. stavek Nokturno — rkp[?] v knjižnici AG)

- Kvartet v a-molu, 1923 (rkp [?]) v knjižnici Centra za glasbeno vzgojo v Mariboru)
- Godalni kvartet v C-duru, verjetno 1924 (rkp v knjižnici Centra za glasbeno vzgojo v Mariboru)
- Serenada za godalni kvartet, pred 2. 3. 1925 (rkp v knjižnici Centra za glasbeno vzgojo v Mariboru)
- Divertimento za kvartet na lok, 1925 (rkp v NUK M)
- ŠANTEL, Saša — Godalni kvartet v d-molu, 1925 (predelan po kvartetu iz 1905)
- Godalni kvartet v A-duru, op. 39, 1925 (notni arhiv Radia Ljubljana — ni na mestu)
- ŠKERJANC, Lucijan Marija — III. godalni kvartet (Sonatina da camera), 1925 (ed. SAZU 25)
- OSTERC, Slavko — Kvartet I na lok, 1927 (rkp v NUK M)
- Silhuete za godalni kvartet, 1928, (rkp v NUK M)
- KOPORC, Srečko — Suita za godalni kvartet, 1929 (glasovi v NUK M)
- ŠTURM, Franc — [Godalni kvartet], 1931 (rkp v NUK M)
- [Godalni kvartet], do 1934? (rkp v NUK M)
- ŠIVIC, Pavel — I. godalni kvartet, 1932 (kserogr. rkp v NUK M)
- ŠVARA, Danilo — Kvartet za godala, op. 7, 1932 (v zapušč. pri skl. sinu Igorju)
- TOMC, Matija — Godalni kvartet v D-duru (rkp v SAZU, Muzikološki inštitut)
- LIPOVŠEK, Marijan — Godalni kvartet, 1932 (prep. glasov v knjižnici AG)
- Rondo, 1933
- UKMAR, Vilko — Godalni kvartet I., 1933
- OSTERC, Slavko — Godalni kvartet št. 2, 1934 (ed. DSS 473)
- UNGER, Maks — Godalni kvartet v F-duru, 1934
- Godalni kvartet v f-molu, op. 8 (posnetek Radia Ljubljana 1962)
- OCVIRK, Ivan — Godalni kvartet v B-duru (posnetek Radia Ljubljana 1962)
- Godalni kvartet v D-duru (posnetek Radia Ljubljana 1962)
- Skladatelj je napisal vsega 12 godalnih kvartetov
- MIHELČIČ, Slavko — Godalni kvartet, 1934
- ŠKERJANC, Lucijan Marija — IV. godalni kvartet, 1935 (ed. SAZU 25)
- ŽEBRE, Demetrij — Godalni kvartet, 1935 (ed. DSS 864)
- PAHOR, Karol — Prvi kvartet za godala, 1935 (ed. DSS 107)
- ŠTURM, Franc — [Godalni kvartet v četrttonskem sistemu], 1935 (pogrešan)
- [Godalni kvartet], 1935 (1936 popravljen in 1490 predelan — gl. tam)
- KOPORC, Srečko — Godalni kvartet št. 3, 1936 (po skladateljevem seznamu, najbrž uničen; god. kvartet št. 2 z zborom)
- PIRNIK, Makso — Godalni kvartet, 1937 (notni arhiv Radia Ljubljana)
- ARNIČ, Blaž — Godalni kvartet, 1937
- PAHOR, Karol — Drugi kvartet za godala, 1938 (ed. DSS 248)
- ŠVARA, Danilo — II. godalni kvartet, op. 27, 1938 (v zapušč. pri skl. sinu Igorju)
- RAMOVŠ, Primož — Godalni kvartet (št. 1), 1939
- ŠTURM, Franc — Godalni kvartet, 1935–40 (rkp v NUK M)
- KENDA, Josip — Godalni kvartet, do 1940?
- HROVATIN, Radoslav — Godalni kvartet, 1940
- RAMOVŠ, Primož — Stavek za godalni kvartet, 1942 (naslov dela osebno od skladatelja)
- PREVORŠEK, Uroš — Godalni kvartet, 1940–45?
- LIPAR, Peter — I. godalni kvartet, pred 1945?

JUVANEC, Ferdo — Komorni stavek, 1944 (rkp v NUK M)

- ŠKERJANC, Lucijan Marija — V. godalni kvartet, 1945 (ed. SAZU 25)
GREGORC, Jurij — Godalni kvartet v E-duru, 1946
PREK, Stanko — Godalni kvartet, 1946 (ed. DSS 210)
ŠONC, Viktor — Suita za godalni kvartet, po 1945?
— Godalni kvartet, po 1945? (prep. [?] glasov v notnem arhivu Radia Ljubljana)
MATIČIČ, Janez — Godalni kvartet, 1949
MERKŮ, Pavle — Quartetto breve, op. 12, 1952
ŠTUHEC, Igor — Godalni kvartet, 1953
KANTUŠER, Božidar — 1^{er} Quatuor à cordes, 1953 (1983 predelan, samozaložba)
UKMAR, Vilko — Godalni kvartet št. 2, 1954
SREBOTNJAK, Alojz — Allegro, koral in passacaglia, 1954
PETRIČ, Ivo — Godalni kvartet, 1956 (samozaložba)
LOVEC, Vladimir — Endimion in Selena, godalni kvartet, 1956
— Godalni kvartet v c-molu, 1956 (prep. glasov v notnem arhivu Radia Ljubljana)
ŠEDLBAUER, Čenda — Počitnice — suita za godalni kvartet, 1956
PREK, Stanko — Menuet, 1956 (ed. DZS)
— Godalni kvartet št. 2. Mladinska suita, do 1959 (ed. DZS)
UKMAR, Vilko — Godalni kvartet št. 3, 1959 (ed. DSS 60)
KANTUŠER, Božidar — Quatuor à cordes No 2, 1959 (samozaložba)
— Quatuor à cordes No 3 (samozaložba)
ŠKERJANC, Lucijan Marija — Mala suita za godalni kvartet, 1961
LOVEC, Vladimir — Dve skladbi za godalni kvartet, 1967
— II. godalni kvartet, 1967
STOPAR, Marko — Godalni kvartet v Es-duru (posnetek Radia Ljubljana 1968)
MERKŮ, Pavle — Quartetto N. 2, 1968 (ed. Survini-Zerboni)
RAMOVŠ, Primož — Triptychon (Godalni kvartet št. 2), 1969 (ed. DSS 479)
PETRIČ, Ivo — Quatuor 1969, 1969 (ed. DSS 477)
BOŽIČ, Darijan — Pop art III, 1971 (ed. DSS 554)
LIPOVŠEK, Marijan — Štiri sporočila, 1973 (ed. DSS 673)
STRMČNIK, Maks — Godalni kvartet, op. 1, 1973
JUVANEC, Ferdo — I. Kvartet, 1974 (rkp v NUK M)
VREMŠAK, Samo — Godalni kvartet, 1976
TUREL, Bor — String quartet, 1977
PETRIČ, Ivo — Quatuor 1979 (ed. DSS 1041)
KREK, Uroš — Godalni kvartet, 1979
RAMOVŠ, Primož — Pogovor (Godalni kvartet št. 3), 1979
KANTUŠER, Božidar — String quartet No 4, 1980 (samozaložba)
RAMOVŠ, Primož — Sto takov (Godalni kvartet št. 4), 1981
KOS, Božidar — String quartet, 1982 (samozaložba v Avstraliji)
KANTUŠER, Božidar — String quartet No 5, 1983 (ed. Ostinato, Paris)
— String quartet No 6, 1983 (ed. Ostinato, Paris)
LEBIČ, Lojze — Streichquartett, 1983 (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig)
ROJKO, Uroš — Streichquartett nr. 1, 1984
PETRIČ, Ivo — Quatuor 1985 (ed. DSS 1188)
GOLOB, Jani — Godalni kvartet št. 1, 1987
— Godalni kvartet št. 2, 1987

MERKÛ, Pavle — Quartetto No 3 „Romantico“, 1987

ŠIVIC, Pavel — Godalni kvartet „Fortuna“ (s pevskim glasom), 1987

SUMMARY

Although it had seemed that the string quartet, as a form of the highest perfection and nobility in chamber music, could have been brought to life in Slovenia at a relatively early stage, it lived to see itself gain distinct recognition only in the present century. The amateur string quartet which had been founded by Karl Moos in Ljubljana in 1794 had developed in the very same year into the Philharmonic Society which then proceeded to cultivate symphonic music, and with success, till the First World War. For the string quartet to have developed then the overall conditions would have had to be much more favourable, as it had been in the case of Ignaz Schuppanzigh, a son of a Slovene schoolmaster, who had been favoured enough as to be able to develop his musical talent along the reproduction lines in Vienna as the leader of a celebrated quartet, the best performer of Beethoven's works. Another significant reason for such a delay was the National Revival Movement in the latter half of the 19th century, which lay its musical foundations in the vocal, and proceeded to seek its artistic identity there, above all in choral music, for several decades to follow.

Thus, it was only the late 19th century which first introduced this form of chamber music, via Glasbena matica, to the Slovene public, and was the first to see some pieces written in this form by some Slovene composers. A continuity in this field of creativity was then achieved in the 1920's, with the 1930's to become the most intensive period of this kind of creativity since. These were the years of several development stages, from Romanticism via the influence of the early Stravinsky, to Expressionism in its highest and late stages, and some essays at the Neue Sachlichkeit in the works of Lucijan Marija Škerjanc, Slavko Osterc, Srečko Koporc, Karol Pahor, Danilo Švara, Franc Šturm, and many others. Even then, the fundamental traits of Slovene composers were strongly testified to: closeness to intimism, depth of expression — either in the purely musical play of sounds or in the intrinsic meaning, in the rather ascetic introversion or through artistry.

This upsurge of creativity was then interrupted by the Second World War and the newly-formed social order of the Bolshevik type which caused a marked discontinuity in development by the forced termination of the previously autonomous aesthetics. In fact, the period in general had no use for the intimism of the string quartet. Composers would react to this stylistic moderation and concealment (which nevertheless did not go as far as producing any kind of social realist music) each in his own individual way, e.g. Škerjanc and Vilko Ukmar on a Romanticist basis, others for the sake of their studies. Božidar Kantušer, at that time already active in Paris, was the most progressive of all by dint of his atonality in the 1950's; his six quartet pieces also make him the most prolific Slovene composer alive, which is illustration enough of how Slovene music could have developed had it been given the autonomy to do so.

For the quartet, the re-establishment of the contact with the European avant-garde in the early 1960's first brought an almost ten years' silence, and then the rise of works by Primož Ramovš, Ivo Petrić, and Darijan Božič, all based on the aleatoric music primarily after the Polish models. This was also a period when, after the reign of the chorus and after the popularity of opera in the inter- and early post-war periods, the abstractness of the pure instrumental music, especially that of the symphonic

production and reproduction, was coming into the foreground, with chamber music gaining ground, too. The string quartet, although not standing in the foreground, maintained a position in its own right, which is testified to by the yet incomplete bibliography of more than 110 units, with 50 of them from the post-war period. Concurrent with the modernism of the period there were a number of works belonging to expressionism and other, more objective trends where the composers remained susceptible to the achievements of modernism or tended towards expressiveness. Such were Pavle Merkù, Marijan Lipovšek, Vladimir Lovec, Ferdo Juvanec, Maks Strmčnik, and Uroš Krek.

The 1980's have besides bringing the radicalization due to the maturing and soothing down of some avant-gard artists, manifested the first seeds of a more intelligible post-modernist language. The adherents of the present-day modernism are Lojze Lebič, Božidar Kos, who is resident in Australia, and Uroš Rojko; those of other trends are Petrič and Merkù. Kantušer has kept his own expressive orientation, with Pavel Šivic and the more traditional Jani Golob joining him. In view of the presented continuity of the production the question of the survival and future fate of the string quartet has as yet not been raised in the domain of Slovene music. Unless the question is raised artificially (as was recently the case with opera) and there is no knowing what the future might bring, could it be that the future of the quartet in Slovenia, too, lies in the establishment of post-modernist aesthetics?

UDK 78.036(497.12):141.82

Cvetka Bevc
LjubljanaKATAKLIZMA AVANTGARDE MED
SOCREALISTIČNIM NORMATIVIZMOM
IN NACIONALNO BITNOSTJO SLOVENSKE GLASBE

*Poleg oblasti nad vojno in lakoto je bila oblast nad
zvokom ena od treh bistvenih oblasti bogov.*

Jacques Attali

Ko je leta 1565 francoski zgodovinar Pasquier v Recherches de la France metaforično uporabil pojem avantgarde, gotovo ni slutil, da si ga bo tristo let kasneje s polno svobodo prisvojil vsakdo, ki bo „na prazne površine nanašal barvo ali na papirju izpisoval črke ali note...“¹ Kot antinomija dandanašnji vesplošni uporabnosti pojma avantgarda v trenutku prepredanja v tradicijo in izzvenevanju lastnega presežka — še vedno išče svojo refleksijo. Tako se v preseku avantgardnih teorij prepozna glasbena nit vsaj prve polovice 20. stoletja, če se že ne v svoji sublimaciji razodeva tudi v drugem, neoavantgardnem valu. Pa naj pri tem ostanemo pred pojavno radikalizacijo glasbene avantgarde ali tavitološkim udejanjanjem glasbeno avantgardnega okruška z vezanostjo na družbene funkcije glasbe same.

Če pritrjujemo dejstvu, da je v Evropi avantgarda dobila posebno historično funkcijo v začetku dvajsetega stoletja,² in priznavamo, da pojem zgodovinske avantgarde zaobsega vso raznolikost umetniških pojavov, ki so nastali med leti 1910 in 1930, potem glede na historični kontekst nastanka³ upravičeno povezujemo položaj avantgardne umetnosti in s tem glasbe z njeno družbeno funkcionalnostjo. Zato se namenskost pričujočega sestavka po eni strani opravičuje v tem, da skuša zajeti preboj slovenske glasbe ravno v trenutkih afirmativnih vzpostavitvev, po drugi strani pa v prepletenosti družbeno pogojenih stanj tvega podreti vizijo, v kateri glasba sredi racionalne-

1 H. Enzensberger: Aporije avantgarde, Nemačka, Nemačka između ostalog, Beograd 1980, str. 43.

2 Tudi mednarodni simpozij v Ljubljani leta 1986 je potrdil obdobje t.i. „zgodovinskih umetniških avantgard“ v časovnem razponu od začetka stoletja do 1930.

3 Zgodovinska avantgarda se je porodila v hladni pustoti novega sveta in se začela oblikovati v vrtincu nestabilne in fragmentarne dejanskosti. Avantgardna poetika je do te stvarnosti zavzemala neprekinjeno polemično relacijo. Ravno soočanje z realnostjo stanja in dogajanj v njegovem okviru je sprožilo stanje maksimalne napetosti, ki se je sprostil v eksploziji avantgardnih afirmativnih gibanj.

ga sveta zaseda mesto reprezentanta „brezfunkcionalnosti“,⁴ ki naj ji ga dodeljuje njena avtonomna larpurlartistična zavest.

Ko z avantgardnim kodeksom skušamo osvetliti slovensko umetniško dogajanje prve polovice 20. stoletja, se že v prvem približku izkaže, da se sicer prepoznava „prevratniški pojav“, ki pa mu nacionalno obeležje ni opredelilo le umetniško-duhovni specifikum, temveč je pridalo posebno noto tako avantgardističnemu razkoraku kot socrealistični zaznamovanosti. V luči programa umetniške avantgarde, kjer se je pojem nacionalnega izkazoval za regresivno vrednoto s smetišča zgodovine, zveni ta trditev nemara paradoksalno, a slovenski glasbeni avantgardi je topilo ost ravno anahrono razmerje nacionalna ideologija in glasba. Le-to je v obdobju socialističnega realizma, ki izvorno izhaja iz dialektike avantgardnih pojavov, slovensko glasbo soočilo z izgubo pozicij estetskega prevrednotenja. V tem historičnem sosledju se nam nehote ponuja primerljivost triade, kjer se zgodovinsko avantgardo in z njo slovensko glasbeno „prekucuštvo“ postavlja v središče nekega razvojnega procesa, lastni domači tradiciji prida negatorski značaj, a socialistični realizem zazna kot neko vrsto sinteze, ki se oplaja tako z dediščino avantgarde kot z zavezanostjo umetnosti, nacionalno politični ideologiji in obnovi tradicije.

Vprašanje, ki se nam torej kot prvo zastavlja, je vprašanje zaznamovanosti slovenske glasbe z avantgardnimi obeležji. Ali se tudi v tem glasbenem dogajanju potrjuje pravilnik pojavnosti avantgarde v gibanju, javnih manifestacijah, skupinskem delovanju, manifestih, revijah itd.? Je bilo moč vzpostaviti specifični avantgardni puč kljub temu, da v okviru tovrstnih glasbenih prizadevanj težko govorimo o obstoju tipičnih avantgardnih grup,⁵ ki bi izrastle iz nepomirljivega sovraštva do tradicije in ki bi se pričele v običajni manifestni obliki?

Slovenska glasbena avantgarda je doživela razcvet v delovanju dveh generacij. Prva se je formirala s krogom Marija Kogoja, druga je svoj razmah dosegla desetletje kasneje s Slavkom Ostercem kot središčno osebnostjo. Obe skupini se vklapljata v historični kontekst zgodovinskih umetniških avantgard; zanimivo ob tem pa je, da je v času literarnih početkov novih vrenj iz leta 1914⁶ izšel kot prvo seme slovenskega glasbenega ekspresionizma Kogojev Trenutek. Nedvomno lahko v tem skladateljskem liku razpoznamo aktivističnega nosilca — Josip Vidmar ga je kasneje označil z besedami: „Vodilno vlogo med nami tremi je imel Kogoj, ki ni bil samo pomemben muzik, temveč je bil tudi intelektualna potencia izredne moči in prepričevalnosti“.⁷ Ne glede na to,

⁴ M. Dolar: Strel sredi koncerta, spremna študija k slovenskemu prevodu Adornovega Uvoda v sociologijo glasbe, Ljubljana 1986, str. 303.

⁵ Evropski glasbeni prostor je odstopal v značilni pojavnosti avantgardnih grup kar v vrsti primerov. To velja tako za znamenito francosko Šestorico kot za Ecole d'Arcueil in Praško grupo z Aloisom Hábo. Slednji je svoja teoretska izhodišča obdelal v vrsti programov, a kljub impozantnemu geslu „Prepovedi ne obstajajo“ v glasbeni realizaciji pokazal vrsto odklonov. Kot učitelj v kompozicijskem razredu v obliki svojega delovanja ustreza tradicionalni obliki šole. Podobno velja na Novo dunajsko šolo. Živahna publicistična dejavnost njenih predstavnikov se prej navezuje na nivo teoretičnih razprav kot avantgardnih manifestov. Skupine v ruski glasbi pa so svojo dejavnost večinoma izpolnjevale v programskih izjavah, ki pa niso bile argumentirane tudi na ustvarjalnem področju.

⁶ Gre za odmeven nastop novomeških gimnazijcev pod vodstvom Antona Podbevška.

⁷ J. Vidmar: Pričevanja na simpoziju Slovenska zgodovinska avantgarda, Sodobnost, Ljubljana 1985, str. 302.

⁸ B. Loparnik: Kogojev preboj in možnosti slovenske zgodovinske avantgarde, Sodobnost, Ljubljana 1985, str. 98.

do kolikšne mere lahko Kogoju pripišemo atribut idejnega vodje, velja pripomniti, da se njegov prestop iz „tradicionalnega risa glasbene, zlasti skladateljske aglomeracije“⁸ na eni strani približuje intermedialnim značilnostim umetniške avantgarde, po drugi pa se njegova intermedialna prizadevanja, iniciatorstvo Kluba mladih in zavezanost Labodikovanju utemljujejo na nujnosti uresničitve avantgardnih tendenc. Vsekakor se vrsti njegovih programskih izjav lahko pripiše pomen manifesta, ki ga pogojujeta samozavedanje in samozadostnost avantgarde v njeni prvi fazi.

Kogoj je v vrsti izjav zahteval, da je treba narediti „enkrat za vselej konec impresionizmu in romanticizmu“,⁹ ter se tako približal tistim intencam avantgarde, ki jih je Apollinaire definiral kot antitradicijo.¹⁰ Lastna domača tradicija, s katero se je Kogoj soočal in kateri se je zoperstavil, je bila vezana na miselnost zakasnelega nacionalizma. Njegov izziv v boju do novega glasbeno duhovnega specifikuma dobi s tem širše razsežnosti. Ne le zaradi dejstva, da je imel v okviru kozmopolitskih intencij avantgarde pojem nacionalnega na način 19. stoletja konzervativen pomen, temveč tudi zaradi samega razvoja slovenske glasbe, ki je ravno s pojavom glasbenih avantgard skušala dohiteti aktualni zgodovinski trenutek.

Da imamo v tem času opravka z miselnostjo zakasnelega nacionalizma, produktivno neizživetega v dobi popreje, nas kljub vsemu preseneča. Zlasti če vemo, da je večina evropskih narodov po narodnostni prebui nadaljevala lasten glasbeni razvoj v smeri izoblikovanja nacionalnih idiomov z zvrhano mero umetniške razpoznavnosti. Se uganka razreši v tem, da se je pri nas nacionalna zavest izoblikovala na podlagi kulturne afirmacije? Tako kot se je „slovenski pesnik zavezal nacionalno političnim temam in jeziku kot nacionalnemu fetišu“,¹¹ je glasba z letom 1848 stopila v službo nacionalnega gibanja. V čitalnicah kot tipičnemu simptomu slovenske romantike je glasba doživela svojevrsten razcvet zaradi imanentne zmožnosti nosilca nacionalnih simbolov in postala s tem *conditio sine qua non* nacionalne utemeljitve. Umetniški koncept „razumljive angažiranosti“, ki je postal znova tako zelo aktualen stoletje kasneje, in moč nacionalno politične ideologije, ter potreba po njeni uveljavitvi sta povzročili prevlado ideološke funkcije glasbe nad estetsko, odcep kakovosti od estetske funkcije in s tem „znotraj glasbeno nazadovanje“. ¹² Kako se je zaradi hegemonije ideološko političnega momenta produktivna sila nacionalnega sprevrgla v regresiven potencial, nas prepriča velik del slovenske glasbene bere preteklega stoletja, kjer se je „identiteta doživljajske izvirnosti popačila z malomeščanskim estetskim kodeksom zborovskih harmonizacij in vokalne lepotnosti“. ¹³ Nova umetniška situacija se je začela izoblikovati šele tedaj, ko se je „nacionalni boj iz umetnosti začel pomikati tja, kamor običajno sodi, v politične organizacije, specializirane institucije, stranke, liste, torej od besed k dejanjem“. ¹⁴ S tem se je glasba odcepila od izrazitega nacionalnega angažmaja in se vrnila v lastni umetniški geto. Toda kategorije nacionalnega, ki so se v evropskem glasbenem prostoru do kraja razvile v 19. stoletju, so se v slovenskem glasbenem dogajanju premaknile globoko v 20. stoletje. Zatorej je bila „avantura umetnosti“, ki je prišla v „dolino

⁹ D. Cvetko: Anton Lajovic, Ljubljana 1987, str. 45.

¹⁰ Prim. R. Poggioli: Teorija avantgardne umetnosti, Beograd 1975, str. 133.

¹¹ J. Vrečko: Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem, Ljubljana 1986, str. 10.

¹² T. W. Adorno: Uvod v sociologijo glasbe, Ljubljana 1980, str. 216.

¹³ B. Loparnik: op. cit., str. 101.

¹⁴ Cit. po: J. Vrečko: op. cit., str. 10. (D. Rupel: Besede in dejanja, Koper 1981, str. 9–10.)

šentflorjansko s Podbevški, Kralji in Kogoji v napadu na narodne svetinje”,¹⁵ v spopadu s sopotno generacijo, ki se je prebujala iz pojmovanja umetnosti in nacionalne ideologije.

Osrednja institucija, ki je uravnavala vse glasbeno življenje na Slovenskem, je v času Kogojevega delovanja predstavljala Glasbena matica. Z vizijo slovenske glasbe, ki naj ne bi zaostajala za evropsko je odprtih rok sprejemala modernistične tendence Antona Lajovica ali Emila Adamiča, tolerirala Kogoj v smislu naprednih usmeritev Novih akordov vse do pomladi leta 1920, a pred izrazito radikalnimi poskusi obstala. Sam Gojmir Krek je odklonil porajajoči se ekspresionizem z besedami: „Vendar pa ne gre zamenjevati pojma moderne glasbe z najnovejšo glasbeno šolo, zlasti dunajsko, katere glavni zastopnik je Arnold Schönberg. Ta struja ne pozna nobenih zakonov več in se drži načela, da mora biti vse lepo, karkoli umetnik čuti in sicer ravno zato, ker tako čuti. Poštenosti teh ljudi ne sumničim, toda njihovih kompozicij odobravati ne morem. Dokler bom jaz urejal Nove akorde, je gotovo, da v to strujo ne bomo zavijali“.¹⁶

V tej konstelaciji se nehote obračamo k teoriji Petra Bürgerja o evropskih avantgardah, katere velja po njem pojmovati kot napad na institucijo umetnosti.¹⁷ Če pozamemo njegovo misel, da je institucija umetnosti razumljena kot institucionalizirana umetniška avtonomija, ki svoj najvišji izraz najde v esteticizmu in se zamislimo nad kritiko, ki je leta 1919 doletela slovensko produkcijo preteklega časa, namreč, da je bila „na jako primitivni stopnji“¹⁸ in „da je skoraj vsem našim skladateljem manjkalo ustreznega tehničnega znanja“,¹⁹ se naša razsvetlitev približa tisti, ki pravi, da se proti koncu preteklega stoletja zaradi funkcionalne povezanosti z nacionalnim, ki je bila tedaj že povsem depasirana, ni mogel izoblikovati dovolj učinkovit koncept estetične, larpurlartistične literature.²⁰ Je mar skozi pogled avantgardne teorije preuranjeno označiti Glasbena matica — uravnilovko slovenskega glasbenega življenja, ki je „v svojih rokah imela vpliv na glasbeno delo celotnega slovensko-etničnega prostora, v vseh glasbenih vprašanjih je bila vrhovni razsodnik“²¹ — kot svojevrstno „institucijo umetnosti“, ki v logosu svojega delovanja ni udejanila izključno esteticističnega momenta? Njena intenca je vendarle pomenila smer izgrajevanja nacionalne idiomatike in s tem prispevek tistega, česar ni izživela izkušnja romantičnega preporoda. Kajti romantična izraznost se je sicer res utrdila že pred nastopom novega stoletja, toda romantični preboj se je zaradi posledic kultno-agitatorske sile nacionalnega in nastavkov slovenskega izvajalskega korpusa na zborovstvu, odvijal pretežno na vokalnem področju. Stilna zakasnelost takratnega skromnega instrumentalnega opusa ni zadostovala, da bi se v udejanjenju čiste estetske funkcije ustvarilo prizorišče strateškega poligona avantgardne glasbe.

V glasbi se namreč izpostavitve avtonomnega položaja umetnosti glede na izvor primarno glasbene zamisli najavtentičneje razpozna v emancipaciji instrumentalne

¹⁵ J. Vrečko: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda, Umetnost ob koncu tisočletja, Ljubljana 1986, str. 35.

¹⁶ Cit. po: I. Klemenčič: Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi, MZ XXII, Ljubljana 1986, str. 21–22. (Krekova izjava Iz. Cankarju v Obiskih, v: Iz. Cankar, Leposlovje-eseji-kritike, 1. knjiga, Ljubljana 1986, str. 171–172.)

¹⁷ Prim. J. Strehovec: Oblika kot problem, Ljubljana 1985, str. 252–253.

¹⁸ Cit. po: D. Cvetko: Anton Lajović, Ljubljana 1987, str. 85. (L. M. Škerjanc, Lik skladatelja Antona Lajovca, Naša sodobnost VIII, str. 1118.)

¹⁹ Ibid., str. 85.

²⁰ Prim., J. Vrečko: op. cit., str. 40.

²¹ D. Cvetko: op. cit., str. 55.

identitete strukture, ki se izvrši s prevzemom avtarktičnega sija samozadostnega obstoja v osamosvojitvi instrumentalne forme, kjer razvijanje in oblikovanje glasbenega gradiva sledita le čisto glasbenim zakonitostim in izraznim tendencam.²² To emfatično hotenje po avtonomnosti glasbenega ustvarjanja se je zarisovalo od baročne paradigme dalje s prehodom v meščansko družbo, kjer je glasba v pretrganosti od obremenjujočih spon z ritualnim gestusom svoje latentno esteticistično hotenje sprevrgla v avtohtono.

Ni nam težko potrditi, da se slovenska glasba, ne navsezadnje zavoljo kulturne sile nacionalnega, do skrajno vzpostavljenega momenta esteticizma, ki bi že prvi avantgardni generaciji omogočil izvorni estetski prelom, ne privede. Kot priča tistemu, česar ni bilo, posluži leta 1928 nastali Ravnikov Valse mélancholique kot „mračno naravnani odmev na elegantne meščanske čase, ki pa se na Slovenskem niso nikoli uresničili“.²³ Tako se izkaže, da se sicer Kogojev estetski imperativ z „ideološko neobremenjenim razpoznavanjem muzičnega jedra slovenske biti, z ekspresionističnim posegom k iracionalnim globinam jaza brez romantičnega okvira nacionalne šole“,^{23a} približuje ekspresionistični poetiki evropskega dometa, a v soočenosti z lastno domačo tradicijo se nujno zaveže drugačnemu evolucijskemu toku. Njegova razpetost med lepotnim idealom romantike in resničnim ekspresionizmom pa kaže na slovenski avantgardistični es muss sein: sintezo romantike in avantgarde. S tem Kogoj kljub vstopu v predverje visokega predatonalnega stanja ne izpelje totalnega prevrednotenja tonske snovi. Naloga potrditve teh postavk ekspresionističnih izhodišč in dokončne estetske preobrazbe je ležala na drugi skladateljski generaciji.

Če smo tako v soočenju z avantgardno teorijo za paradigmatični zgled začetka prevratniških vrenj izbrali Kogoja in pri tem obstali pred ravniavo tavitološkega udejanjanja glasbene biti, se za model estetskega prevrednotenja izkaže lik Slavka Osterca še kako primeren. Ne le zato, ker v njegovi široko razvejani dejavnosti razpoznamo pravega aktivističnega nosilca, ali zato, ker je kot član ISMC omogočil afirmacijo in vzporeditev slovenske glasbe v mednarodnem okviru. Gre za njegov izvorni estetski prelom, za odmik od dediščine romantike, ki je segel preko utemeljevanja neobaroka in nove stvarnosti vse do potenciranja v ekspresionizmu nove dunajske in praške šole. Mu torej upravičeno pritiče oznaka glasbene avantgarde, saj ga je že v obdobju socialističnega realizma pri nas doletela označitev: „z vso osebnostjo je postavil naše ustvarjanje v avantgardno umetnost...“²⁴ Odgovor se zaplete ob neenotnosti njegove estetske fronte in z dejstvom, da se je vidiku estetskega prevrednotenja približala cela vrsta njegovih učencev od Karla Pahorja, Pavla Šivica, preko Danila Švare, Demetrija Žebreta in Franca Šturma.

Kako se je potemtakem v glasbeni esenci realiziralo tisto, kar se v avantgardni poetiki poimenuje kot oponiranje vseh umetniških postopkov in tehnik, ki jih velja pojmovati kot revolt zoper harmoničnost in zaključenost tradicionalnih oblik in ki se izka-

22 Šele z ločitvijo od spremljajočega korelata ali celo inicialnega pomena besedne umetnosti se je glasba lahko predala ezoterični kombinatoriki kompozicijsko tehničnih postopkov v službi čistega tonskega izražanja. Iskanja izgubljene funkcionalne povezanosti z besedno umetnostjo pa so se bolj v programskih intencijah glasbene romantike odrazila v „zvezdnem“ jeziku ruskih avantgardistov, kjer se glasba z vso svojo kozmološko razsežnostjo vrača do skrivnostnega jezika Helade, kot v primeru Vladimirja Hlebnjikova.

23 A. Rijavec: Janko Ravnik, Slovenska glasbena dela, Ljubljana 1979, str. 254.

23a B. Loparnik: op. cit., str. 98.

24 M. Lipovšek: Slavko Osterc, Slovenska glasbena revija, Ljubljana, 1. letnik, str. 42.

žejo za relevantne v sami estetski preobrazbi? In končno, mar se tudi v glasbi odčitava primarna družbena funkcija avantgardnih struktur estetskega prevrednotenja?²⁵

V glasbi se avantgardna preobrazba zastavlja v svetu ekspresionistične disharmonije in se potrjuje v nadaljnjem prestopu v atonalnost.²⁶ Glede na to, da „nič na glasbi nima veljave, kar ne bi bilo družbeno resnično“²⁷ in „če nobena družbena vsebina nima veljave, kolikor se ne objektivizira estetsko“,²⁸ potrdimo Flakerjevi teoriji ne le na primerih iz evropskega glasbenega zaledja, temveč iščemo takšno estetsko preobrazbo tudi v primeru Osterca in njegovega kroga.

Schönberg je zapisal v program praižvedbe svojih prvih atonalnih del: „zavedam se, da sem prebil pregraje minule estetike“. Če jih je Kogoj le poskušal prebiti, je radikalizacija poznega ekspresionizma Osterca ali Šturma v kompozicijsko tehnični radikalnosti v „celoti legalizirala radikalno disharmonijo in abstrakcijo totalnosti, ter redukcijo čiste vsebine v čisto glasbeni potek ali celo kristalizacijo same oblike“. ²⁹ V svoji svojskosti estetsko prevrednotena in mednarodno priznana je Osterčeva generacija odločilno zaznamovala dogajanje, ki mu gre naslov Slovenski glasbeni ekspresionizem.³⁰

V zadnji fazi slovenske glasbene avantgarde se je kot najbolj izstopajoča pojava izkazal Franc Šturm. Že od svoje začetne radikalne usmeritve, s kompozicijami v četrttonski tehniki in kot ideolog sodobnih glasbenih pogledov se je razvijal v „osebnost, ki bi utegnila v vrstah slovenskih glasbenih modernistov odigrati osrednjo vlogo“. ³¹ Ni naključje, da smo se ob zastavitvi estetskega prevrednotenja ustavili ravno ob njem. V začetku vojne se je zatekel v pisanje za vsakdanjo rabo in se tako spopadel z vprašanjem izoblikovanja socialno učinkovite funkcije umetniške govornice. Za avantgardnega ustvarjalca nič kaj nenavadna gesta. Umetniška avantgarda v svojem širšem kontekstu ni obstala samo pri izhodiščni funkciji estetskega prevrednotenja. V skladu s tem ni zaman nastopil Majakovski s provokativno izjavo „rad gledam, kako umiraju otroci“,³² in tako nakazal tiste avantgardne intencije, v katerih se estetska provokacija povezuje z etično. V času okoli prve svetovne vojne in oktobrske revolucije se je namreč osnovna funkcija estetskega prevrednotenja povezala s funkcijami moralnega, etičnega, socialnega prevrednotenja, pogosto celo v smislu politične revolucionarnosti.³³

25 Aleksander Flaker izstavlja kot primarno družbeno funkcijo avantgardnih tekstov estetsko prevrednotenje, na katero se kasneje vežejo tudi družbene funkcije moralnega, etičnega in socialnega prevrednotenja. Svojo teorijo je lucidno razdelal v knjigi *Poetika osporavanja* (Zagreb, 1982) na primeru estetsko funkcionalnih tekstov ruske avantgarde.

26 Novo stališče do glasbenega materiala je nujno povzročilo preoblikovanje celotnega dogajanja v zvočnem prostoru. Samo glasbeno gradivo je zahtevalo formiranje nekega novega zakona. Subjektivno-anarhična črta se je s konstituiranjem kromatskega totala v dvanajsttonski tehniki spremenila v objektivno-konstruktivistično, ki se vklaplja v širši kontekst konstruktivističnega razdobja umetniške avantgarde.

27 T. W. Adorno: op. cit., str. 254.

28 Ibid., str. 254.

29 I. Klemenčič: *Slovenski glasbeni ekspresionizem — od začetka do druge vojne*, doktorska dizertacija, Ljubljana 1985, str. 154.

30 Prim., *ibid.*, str. 154.

31 A. Rijavec: *Franc Šturm, Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979, str. 330.

32 A. Flaker: *Poetika osporavanja*, Zagreb 1982, str. 327.

33 Prim., *ibid.*, str. 28–29.

Če je bilo že nastajanje samega pojma avantgarde pogojeno s teorijo in prakso naprednih političnih gibanj in če je bilo nekje do tridesetih let eno izmed najaktualnejših vprašanj v umetniškem svetu vprašanje soodnosa umetniške in socialne revolucije, lahko upravičeno predvidevamo, da je tudi glasba zastala pred vprašanjem neposredne funkcionalizacije avantgardnih struktur. Kako je moč zaznati etične, moralne in socialne implikacije v vezanosti glasbe na tekstovno podlago, nam ne govori ta zgovorno le Bergov Wozzeck ali Osterčev Cvetoči bezeg. Toda avantgardni boj je potekal na področju instrumentalne glasbe, kjer še bolj izstopa bistvo glasbe kot umetnosti, ki se pogojuje v zvočnem materialu in se tako predvsem zaradi narave objekta, s katerim se ukvarja, osredotoča na abstraktnejši vidik opazovanja. Glasba kot abstraktna umetnost par excellence, s pogojenostjo v zvočnem materialu je pred funkcijami moralnega, socialnega in političnega prevrednotenja obstala. Še več. V kontekstu revolucionarnega preporeka se je soočila z izgubo pridobljenih pozicij estetskega prevrednotenja. O tem nas ne prepričujejo le raziskave ruske avantgarde, ki se je v drugi fazi funkcionalizirala v splošnem revolucionarnem gibanju, saj se je „ta programatično-sintetična faza“ s prevzemom propagandnih in agitacijskih nalog ruskih futuristov in konstruktivistov izkazala kot „predpriprava za preobrazbo v kolektivno in s tem utilitarno dejavnost kasnejšega socialističnega realizma“. ³⁴ O takšnem razpletu nam zgovorno priča tudi nadaljnji razvoj slovenskega glasbenega dogajanja.

„Pri nas radi ugotavljamo, da imamo vse premalo množičnih pesmi o delu, obnovi in gospodarski izgradnji države, pesmi, ki imajo danes v dobi petletnega plana isto nalogo, kot so jo v času borbe izpolnjevale partizanske, ki so pele o borbi in izražajo navdušenje...“, ³⁵ beremo leta 1945 v Književni prilogi Naših zborov. Podobnost pamfleta z izjavami iz časa nove sovjetske državnosti ni naključna. V skladu s procesom nasilne ideologizacije se v glasbenem dogajanju na Slovenskem razpoznava obdobje socialističnega realizma, ki je svoj klimaks kot normativna estetika — čeprav uradno ne deklarirana — doživela v letih po drugi svetovni vojni in kot stilsko dominanta obeležila celotno umetniško dogajanje. Od ustanovitve Društva za kulturno sodelovanje s Sovjetsko zvezo (1945) so se iskanja ustvarjalnih rešitev nove alternativne umetniške vzpostavitve vrtela v začaranem krogu potrjevanja nacionalne bitnosti, formalno diktiranega osredotočenja na sovjetsko umetnost in „poetičnih trenutkov“ vojne vihre. Sprostitev je sledila v začetku petdesetih let. Slovenska glasbena revija, ki je predstavljala latentno pobudo za začetek odpiranja novih glasbenih poti, pa je bila utemeljena že leto dni pred znamenitim Krležinim govorom na Ljubljanskem kongresu „O svobodi umetniškega ustvarjanja“, na katerem je med drugim dejal: „Mi še vedno mandarinsko administriramo okoli nekakšne mrhovine in kult mrtvih stvari se opravljajo še dalje v imenu književnosti in leposlovja, kjer doživljamo danes tudi to, da nam nagačene ptice v imenu nekakšnih fiktivnih estetskih načel dokazujejo, da izvajamo v imenu neke politične propagande policijsko prevaro, ki onemogoča svobodo umetniškega ustvarjanja“. ³⁶ Tretja faza socialističnega realizma pa se sprevrača v zgodovinsko reminiscenco, ki ni izgubila svojega pomena in aktualnosti vse do danes.

Kakorkoli je revolucionarna funkcionalizacija ruske avantgarde v času rdečega oktobra vplivala na razvijanje konstruktivnih elementov, priključila v primeru ruskih futuristov in konstruktivistov estetskemu prevrednotenju še socialno in politično, v umet-

³⁴ Cit. po: J. Vrečko, op. cit., str. 54. (D. Bajt: Ruski literarni avantgardizem, Ljubljana 1985, str. 54.)

³⁵ R. Ajlec: O glasbeni samodejavnosti in glasbeno prosvetnem delu na mladinski progi, Glasbeno književna priloga NZ, Leto II., str. 14.

³⁶ M. Krleža: O svobodi umetniškega ustvarjanja, Slovenski poročevalec, 7. oktober 1952.

niškem dogajanju na slovenskih tleh tega ni doživela, niti se ni soočila s konfliktom med funkcijo avantgardnega prevrednotenja in enopomensko pragmatizacijo. Razlog za tako stanje velja tudi v glasbi iskati v dejstvu, da se avantgarda pred drugo svetovno vojno ni družbeno funkcionalizirala v umetniškem zastoju med NOB in v prenehanju delovanja dveh najmočnejših predstavnikov glasbene avantgarde Marija Kogoja in Slavka Osterca.

S tem, ko se je glasba znova povezala s političnim in nacionalnim momentom, upravičeno pričakujemo cezuro „pomladi narodov“. Zanimivo ob tem je le, da se je do čitalniške dejavnosti po letu 1945 zavzemalo kritično stališče. Tako kot se okornost in nedozorelost glasbenega oblikovanja v zgodnjih delih Emila Adamiča pripisuje čitalniški tradiciji,³⁷ se širše razume, da je glasba v dobi narodnostnega prebujanja zasledovala politične, ne pa umetniške cilje.³⁸

V skladu z vso to obremenjenostjo se je pozornost usmerila k zborovskim kompozicijam romantike in zmerne moderne, vzoru v ustvarjalnosti Emila Adamiča in Antona Lajovica, ljudski tvornosti in množični pesmi. Ta usmeritev radikalizacije v smislu Stalinove izjave „Nobenih ljudskih pesmi, temveč pesmi za ljudstvo!“ vendarle ni dosegla. Toda naslonitev na nacionalno dediščino je izgubljala svojo prebojno moč v vročih polemikah „o idejni poglobljenosti glasbene tvornosti“.³⁹

Skušal se je obnavljati nekdanji ideal Gojmira Kreka „... slovenska glasbena prvina v tehnično dovršeni, kleni obliki in novoromantični realistični način izražanja“.⁴⁰ Aktualne potrebe so zahtevale „v narodu zasidranih zborovskih tvorcev, ki bi znali v naši narodni pesmi skriti izraz preliti v muziko“,⁴¹ in glasbeno ustvarjanje se je vračalo „na našo glasbeno tradicijo, kjer je bilo z velikim trudom ustvarjenega toliko slovenskega in samoniklega“.⁴²

Podobno kot v zborovski ustvarjalnosti, je tudi na področju simfoničnega snovanja, komorne in operne glasbe odseval „duh novega časa“ v delni naslonitvi na sovjetske vzore. Toda kljub temu se etiketiranje celotne ustvarjalnosti z oznako socrealizem v letih 1945–48, ki jih je zaznamovalo tesno politično in kulturno sodelovanje med SZ in Jugoslavijo izkaže za neustrezno. Vrsti simfoničnih pesnitev Blaža Arničja, Simfoniji Marijana Kozine in operam, kot so Veronika Deseniška Danila Švare ali Kozirov Ekvinokcij, bi vendarle ustrezala stilna oznaka romantičnega realizma.

V ključnih glasbenih časopisih iz tega obdobja, Naših zborih, v Glasilu društva slovenskih skladateljev in v kritikah iz Slovenskega poročevalca še vedno ostaja zapisano „vprašanje, ki zanima vse naše glasbene ustvarjalnosti, vprašanje idejne usmeritve, o kateri bi bilo slej ko prej potrebno govoriti in s tem rešiti zamotano in delikatno problematiko sodobnega umetniškega ustvarjanja“.⁴³

Odgovor se je ponudil že leta 1948, ko se je v vrsti koncertov predstavila nova skladateljska generacija, ki je z imeni Janeza Matičičja, Zvonimirja Cigliča, Uroša Kreka in Aleksandra Lajovica pričela odkrivati „ideološko neobremenjene“ poti glasbenega ustvarjanja.

37 V. Ukmar: Naša zborovska storitev, Naši zbori, leto VIII, str. 9.

38 K. Pahor: Referat o tretji republikanski reviji SKUD, Naši zbori, Ljubljana 1949, str. 7.

39 R. Hrovatin: Občni zbor društva skladateljev Slovenije, Glasbeno književna priloga Naših zborov, Ljubljana 1947, str. 10.

40 V. Ukmar: op. cit., str. 3.

41 A. Groebming: V deseto leto, Naši zbori, Ljubljana 1955, str. 3.

42 K. Pahor: Kriza v naši zborovski ustvarjalnosti, Naši zbori, Ljubljana 1952, str. 7.

43 D. Cvetko: II. letošnji simfonični koncert radijskega orkestra, Slovenski poročevalec, 26. X. 1947, št. 253.

Avantgarda gibanja, ki so še vrsto let po svojem zatonu ostala etiketirana kot novodobna „individualistična strujanja kozmopolitskega značaja“, so sčasoma tudi v slovenski javnosti izgubila negativni predznak in ostala kot „idejna in moralna podpora močni mladi generaciji šestdesetih let v ljubljanski skupini Pro musica viva“. ⁴⁴

Do kolikšne mere ostaja slovenska glasbena ustvarjalnost umetniško razpoznavna ob nacionalnem momentu, avantgardnem prevrednotenju in dotiku z normativno estetiko, lahko potrdi šele podrobnejša analiza, ki v tem trenutku presega meje zastavljenega problema.

SUMMARY

The notion of the avant-garde can now that it has acquired its historical function be seen in its true relation to the varied state of affairs in art in the 1900–1930 period. In the course of getting integrated into tradition, avant-garde, although its surplus power has by now began to fade away, still awaits to be shown its true identity. The musical specificity of the first half of the 20th century is now being proved in the light of the avant-garde theories. An outstanding fact in the survey of the Slovene artistic development of the period is that it was the national character which determined not only the artistic intellectual specificity of the avant-garde clash, but also dulled the break-through force of the musical avant-garde. In the context of the political revival, and in a process of gradual functionalization, Slovene music has been forced to renounce its powers of aesthetic re-evaluation, and, in accordance with the process of forceful ideologization during the period of Social Realism, kept finding its identity in seeking reliance upon the traditional and national idioms.

⁴⁴ I. Klemenčič: op. cit., str. 27.

UDK 78.072.3:801.316.6

Jarmila Doubravová
PrahaTHE MYTH OF KEYWORDS AND
CROSS-QUOTATIONS

In the fifties, it was almost impossible to publish a study in the sphere of Czechoslovak musicology without the keyword "socialist realism" and without any quotations from Stalin's treatises on linguistics. In the sixties, it was rather inevitable to manifest the new rational trend with the aid of tables and quotations of scholars, especially from the region of cybernetics and the theory of information. In the seventies, with the spreading of semiotics, it became nearly inconceivable to publish a study without the keywords: meaning, sense, or semantics, semiotics, etc., and without quotations from the American and English scholars of this orientation.

These manifestations, each in its respective period, represented some kind of models of expertness solidly entrenched in the consciousness of the expert, sometimes even of the wider public (in the fifties) and often nearly acquiring the character of standards. The consequence of such models was the spreading of group opinions professed by larger interdisciplinary, or smaller — branch or even working-place — teams of scholars. This spreading of the group opinion necessarily led to two phenomena: first, the stabilization of groups and intragroup discussion, and second, the sifting of views inside the group. This process, developing spontaneously and scarcely ever being reflected upon, resulted in the fixation of specific thought models functioning as patterns.

These "patterns" however, could escape their own genesis and sense during the process, once they had become fixed and were exposed to the pressure of the intragroup or intergroup exchange of views; they began to serve not as possible models of specified phenomena representing some partial knowledge, but as objects of imitation. Thus, fashions were being born.

The process then reached the next stage where the frequency of imitation increased and, in the course of time, the imitation itself converted into a new standard of expert concept and in to one of expertness. Keywords and cross-quotations were then used as labels; they began to fulfil the function of a guarantor of the only possible "correct" interpretation. In this way, a myth has been created in which the keywords and cross-quotations represent the objects of faith.

Keywords and cross-quotations are two important characteristics presenting a text from the viewpoint of theme, method, and orientation.¹ Keywords are created as

¹ Les dictionnaires du savoir moderne. La communication, Paris 1971. Entry: Contenu (Analyse du), 163—5.

a denotation for the important phenomena of the period, or for their features, and their frequency in the texts studied is significant. Cross-quotations are such references which appear in the prevailing majority of the works dealing with a specific branch and of specific orientation. They are the indices of the effect of the authorities quoted. Keywords and cross-quotations characterize a text as to its content; hence, they can become the source from which the knowledge of the mentality of the period and its presentation are drawn. Apart from this, however, they can fulfil other functions as well.

The fine arts are subjected to fashions just like material products. Consider, for example, the wave of interest in archaeology which, in the seventies, started permeating the programmes of the publishing houses either in the titles of expert and popular-science literature or those of crime novels, but also the programmes of the concert halls in the texts of vocal and vocal instrumental compositions.²

Fashions in the life style, be it the car of the year, dress novelties, children's toys, or other assortment of consumer goods, are reflected just like the artistic fashionable waves (let us remember, for example, the wave of the theatre of the absurd in the late sixties, or the "stream of consciousness" in the literature of the present period), but the fashions in the fine-arts history, and probably also those in the social history, are usually reflected much less frequently, or not at all.³ We shall not investigate the reasons, but rather concentrate on the manifestations, that is, on the analysis of specialized texts.⁴

The problem of the content analysis of a text has been "new" for about half a century.¹ The fundamental reference works in this field have been presented by B. Berelson.⁵ Of the Czech literature, undoubtedly, one has to mention the study by J. Volek "K otázce předmětu a metod estetiky a obecné teorie umění" (On the problem of the subject and methods of aesthetics and the general theory of art),⁶ where the analysis of the keyword "understandability" appears for the first time in the Czechoslovak context; likewise the work by I. Osolobě, who has been systematically working out the theory of modelling,⁷ and the studies by V. Karbusický⁸ where some content analyses of the text have been used, but with another orientation.

2 C. W. Ceram: *Oživená minulost* (The past made alive), Praha 1971; B. Brent: *Zlatý věk lidstva* (The golden age of mankind), Praha 1973; see also: J. Doubravová: Two Works of the "Neue Musik" Composed on the Languages of Ancient Cultures, *Muzikološki zbornik*, 17, 1981, 1, 41–47.

3 *Les dictionnaires du savoir moderne. La communication*, Paris 1971. Entry: Mode, 394–99.

4 This work has originated as a reflection on the material prepared. It was an analytical bibliographical project for the computer processing of the bibliography on "Czech music since 1945". The author of the project was St. Vohník, Head of the computing laboratory of the Institute of philosophy and sociology of the Czechoslovak Academy of Sciences.

5 B. Berelson: *Content Analysis in Communication Research*, New York, Free Press 1952; see also: J. Khol: *Člověk v systému řízení* (Man in the system of management), Praha, Svoboda 1975, S. 22; also: *Reader in Public Opinion and Communication*. Ed. B. Berelson and M. Janowitz, II. Ed., New York 1966.

6 Praha 1963. *Acta Universitatis Carolinae*.

7 I. Osolobě: *Ostense jako mezní případ sdělování a její význam pro umění* (Ostensis as a limit case of communication and its meaning for the art). *Estetika* 4, 1967, 1, 2–23; id.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (Theatre that speaks, sings and dances), Praha. Supraphon 1974.

The source material of the present paper consisted of about 800 recordings of articles and studies published in Czech specialized periodicals since 1945 and dealing with the problems and personages of the contemporary music. The periodicals studied in this manner were: *Hudební rozhledy* (since 1948), *Hudební věda* (since 1961), *Opus musicum* (since 1969) and *Estetika* (since 1964), that is, from the time of the first appearance of the periodical until the end of 1986. Of the total number of 788 items recorded, 348 dealt with music and thinking about music (the latter 197), and the rest concerned personages (profiles, etc.).

A closer study of the material analysed revealed interesting features of both fundamental characteristics. There are authors the quotations of whom in some specialized connections are so evident that they are not informative any more: for example, the quotations of Silberman in sociological studies. Quite exceptionally, however, quotations of Bertalanffy or Blondell are to be found in such studies. These exceptionally appearing quotations are, then, highly significant for the content characteristics of the text because they indicate the orientation of the author, while the quotations of the first kind — they are mostly clusters of quotations — wander from one study to another as mere guarantors of expertness.

There are also keywords wandering from one study to another, often without any connotation or context: they function then as labels. This was very outstanding in connection with the world-wide fashion of semiotics and abstract concepts committed to it. Their permeation of the specialized texts was that aggressive also because they were creating a fiction of the capacity to observe all and everything. Moreover, it was probably connected with the social practice: consider merely the use of such words as innovation, retardation, disfunction, etc.

Now, we shall attempt to study and describe the process of the change of an opinion into the fashion of an opinion. We shall discuss the subjective part of this process and shall not investigate the reason why this is so (this is not a problem of textual analysis), even if some answers are self-evident (tendency to keep abreast with the times; to be “on the level”; fear of being isolated; responsibility for one’s own reputation; tendency to affiliate one’s own opinion to that of a distinguished group, personage, etc.).

The self-manipulation first proceeds in the sphere of negation: the preceding contexts of one’s own work have to be forgotten, or at least more or less consistently suppressed. In the next stage, new vocabulary, new quotations, and new connections have to be mastered. This stage, however, is inherent in any learning: one could not speak of manipulation at all without the preceding stage. Now, if both these stages have been passed, the subject does not refer in his quotations only to the authority or opinion quoted, but he demonstrates that he knows the author, he knows what to quote, he “unvoluntarily” proclaims his own new orientation. He ostensibly defines his allegiance to this new orientation. Undoubtedly, not all authors who have decided to change towards a new orientation, will act in this manner, because, if for no other reason, not all of them will be conscious of the processes in progress. But, regardless of this fact, a new social phase of the existence of the new intellectual model will take place. The group opinion will be stabilized, a new standard of expertness, and, consequently, of objectiveness, will form.

⁸ V. Karbusický: *Jak jsme manipulovali s realismem* (How we manipulated with realism), *Hudební rozhledy*, 1966, 18, 545–550; id.: *K technologii pamfletů o hudbě* (On the technology of pamphlets in music), 1948–52, *Hudební věda* 9, 1969, 3, 281–311.

This process is wholly independent of the activity, aims, and intentions of the protagonist, even if it may be intentionally exploited in the direction indicated. Then, hyperbolically, the subject could become "non-objective", or even "inexpert", if, for example, he did not use the cluster of the keywords: popular, understandable, socialist-realist, as was the case in the fifties; if, in the sixties, he did not use tables as proof of the rationality of his points of departure; or, if his vocabulary in the following decades did not swarm with such words as denotation, connotation, designation, etc.

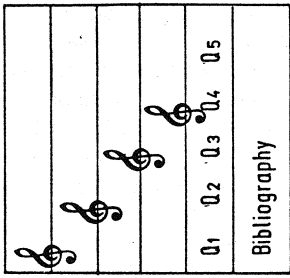
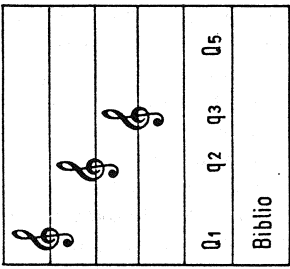
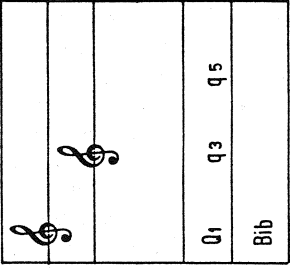
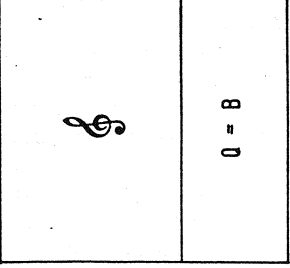
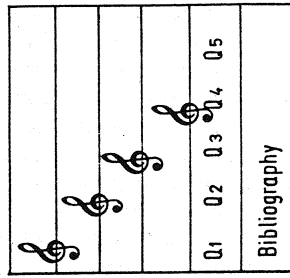
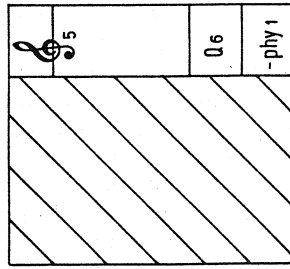
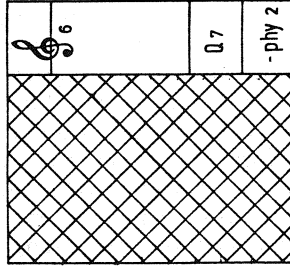
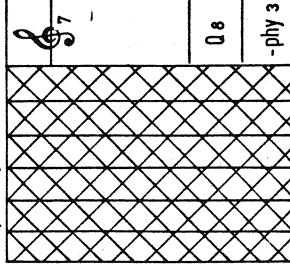
Here it should be stated that the change of fashion into the process of disinterpretation is accelerated by some mechanisms of expert work, superficial studies, discussions, studies of the classical kind, and non-functional bibliography. These studies employ general methods common to all scientific branches: they start from the reference texts on the subject, they formulate a hypothesis, which they verify analytically (textually, historically, or experimentally), and arrive at conclusions which make the formulation of the hypothesis more accurate. The processes spreading the group opinion and forming fashion, however, have the nature of a law; moreover, they need not necessarily terminate in disinterpretations, or the level of disinterpretation need not be low. The "pattern", the subject of imitation, which plays the role of the guarantor, or of "correct" orientation, in the following processes is not decisive either. The subject of imitation can be represented by highly original, unique and "inimitable" models, as well as by too banal, self-evident models (for example, Zhdanov's theses) This nearly magic attractiveness is achieved by persuasiveness. The models of the second kind will not be discussed here. In the discussed kind of expert model, persuasiveness follows from two interconnected features — historical and organic. Every original model has an origin and an aim. Its internal development (an image of the internal development of its author) from the concept to the theory is irreplaceable and has a consequence: it stops at a specific point because to continue would require a change in the points of departure. The logical sequel of the originality of a model is that it becomes conservative in the course of time. Secondly: every original model is subjective, developing from specific disposition in a specific organic manner, more or less the only possible method for the given subject. The organic character may have external systematic features in the expert work (or the features of a latent or rationalized system in art); never, however, a logic, devoid of development, of repeated inorganic systems of intelligent paranoid creating an anti-fear safety mechanism in the systems.⁹ The original model, thanks to its historical and subjective character, is able to develop up to the limit given by the organic cohesion of the system and the points of departure.¹⁰ Beyond this limit, it may become a starting point of polemic continuation.

The position of a model, then, may be taken up by Zhdanov's theses just as well as by Asafiev's theory of intonation, or by structuralism. The social territory is substantial for the formation of fashion, because, in their final form, all fashions actually are also mental means for the existential self-assertion of influential social groups. The lower the level of historical consciousness, intragroup discussion and demands on expertness, the higher probability of the formation of fashions, labels, myths, disinterpretations, and, last but not least, of blind alleys of historical errors.

⁹ J. Riegel: *Osobnost a emocionální problémy* (Personality and emotional problems). Praha 1981.

¹⁰ T. S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolution*, 2nd ed., Chicago 1974; review: *Filosofický časopis* 22, 1974, 5, 676—96.

CHINESE WHISPER and RELAY

O → M	C ₁	C ₂	C ₃
 <p>Q₁ Q₂ Q₃ Q₄ Q₅ Bibliography</p>	 <p>Q₁ Q₂ Q₃ Q₅ Biblio</p>	 <p>Q₁ Q₃ Q₅ Bib</p>	 <p>Q = B</p>
O	S ₁	S ₂	S ₃
 <p>Q₁ Q₂ Q₃ Q₄ Q₅ Bibliography</p>	 <p>Q₅ Q₆ -phy 1</p>	 <p>Q₆ Q₇ -phy 2</p>	 <p>Q₇ Q₈ -phy 3</p>

R --- keywords
 Q --- quotation
 O --- original
 S --- supplement
 M --- model
 C --- copy
 D --- tendency towards degeneration
 R --- tendency towards regeneration

Let us now attempt to model two kinds of communications in specialized texts: Chinese whisper and relay, with the aid of the concept of the paradigm and the following symbols: the G clef sign for the keywords, the Q sign subscripts for the quotations, and the symbols B for bibliography (referring to the Table). The concept of the paradigm was discussed in the Czechoslovak context by some writers in the field in connection with the above-quoted publication by T. S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolution* (see reference No. 10). These writers considered this concept to be more bearing than other terms employed in this sense, such as the style of thinking, the manner of explanation, interpretation, etc. Kuhn's basic idea connected with this concept may be approximately formulated in the following way: Every scientific branch had to pass regularly through a period of chaos of the prescientific stage, where all theories appeared as mutually equivalent, and therefore rivalling. This chaotic scattering vanished due to the victorious appearance of the paradigm, that is, of the constitutive stage in which a specific canon of theoretical presuppositions was installed, together with a style of thinking, a manner of explanation and interpretation, and a set of respective methods. The acceptance of the paradigm meant constituting a scientific branch knowing its subject and methods. The absolute majority of specialists works within the framework of this "normal science". The framework of the paradigm delimits interesting and uninteresting (untopical, not pertaining to the branch, fanciful, etc.) problems. In the course of time, however, there appear anomalies unsolvable within the framework of the existing paradigm. A crisis develops essentially by the following methods: it appears that the anomaly is solvable in spite of all within the framework of the existing paradigm; the problem is transmitted to future generations; a new paradigm is formed and legalized. The paradigm of every branch manifests itself as to its content, but it has also its external indices. Some of them are just the keywords, the cross-quotations, the distribution of genre kinds in the production of periodicals, and the exploitation of the apparatus of documentation as well as both of the basic models of the transfer of communications in specialized texts.

The model of Chinese whisper tends towards degenerative changes, that is, it omits some keywords, reduces the quotations and the bibliography, up to the instant when a single quotation represents the entire bibliography, and a single keyword the entire theme; on the other hand, the regenerative model of relay essentially means taking over the preceding structures, that is, knowledge, cognizance, information and their intentional complementation by relatively new pieces of knowledge represented by a new keyword, new quotation, functional expansion of bibliography. The regenerative model may mean strengthening the historical memory, forming directional stratification, creating schools; the degenerative model may end as far as in mystification.

In expert practice, however, both these models are interconnected just like two sides of the same phenomenon: cumulative and synthesizing on one side, and reducing and analysing on the other side. The connection of both these polarities is a sign of the normally functioning paradigm; contrariwise, outstanding extreme tendencies indicate that the awareness of the paradigm is so weak that it has to be strengthened by a set of opinions already published and by the existing literature, or that the paradigm has to be changed. The dialectics of Chinese whisper and relay (that is, the reduction and preservation of communications) are independent of the awareness of individuals, but the awareness of dialectics may influence the participation in the paradigm of the branch, in its fixation, criticism, etc. In spite of the still prevailing opinion that the social-scientific branches, and the Fine Arts in particular, are connected with the performance of the individual more than other scientific branches, the opinion as-

serts itself gradually that only the history of a specific branch forms its system, hence also the most important starting point for further theories.¹¹ The "pigeon-hole character" of every theory, in other words, the limited character of every paradigm ceases to be covered up or concealed being considered as a regular phenomenon. Syntheses also cease to be an instruction how to solve the insolvable, that is, how to choose vague and eclectic completeness instead of incompleteness precisely defined.

The discussions on the paradigm and its investigation with the aid of keywords and cross-quotations, or a model of the transfer of communications, may have a meta-character, but every paradigm has evident and clear practical consequences, especially in two regions: in teaching and in publishing. This connection of theory and practice, however, need not always be desirable.

Conclusions

It appears that the study of the content characteristics of a text, that is, of keywords and cross-quotations, allows us to analyse the mentality of the period and its transformations, including the transformations of opinions and theories into fashions and, conceivably, their transformations into myths. These processes develop regularly, because they are conditioned socially, and they may pass through reinterpreting stages (imitation of the original models up to the formation of fashions) as well as disinterpreting stages (belief in the „correctness“ of the original models changing into a myth). The disinterpreting stage is assisted by some mechanisms of the expert publishing activity (lack of reflected studies, discussions and studies of the classical kind), besides the laws of universal character. Keywords and cross-quotations cannot be considered as content characteristics of the text analysed without the reconstruction of the historical awareness of the development of the branch.

The two models of the transfer of communications called "Chinese whisper" and "relay" demonstrate the dialectical contradictions serving the formation and erosion of the paradigm of the branch.

POVZETEK

Kaže, da nam preučevanje vsebinskih značilnosti besedila, tj. gesel in citatov omogoča analizo miselnosti časa in njenih preobrazb, tako tudi preobrazb naziranj in teorij v razne mode ter, kot se zdi, njihovih preobrazb v mite. Ti procesi se stalno odvijajo, ker so družbeno pogojeni; lahko gredo skozi faze reinterpretiranja (posnemanja prvotnih modelov pa vse do samega oblikovanja raznih mod) kakor tudi dezinterpretiranja (prepričanja o „pravilnosti“ prvotnih vzorov, ki se spreminjajo v mit). Fazo dezinterpretiranja podpirajo razen zakonov splošnega značaja nekateri mehanizmi strokovne publicistične dejavnosti (pomanjkanje razmišljujočih študij, razprav in študij klasične vrste). Gesla in citati ne morejo veljati za vsebinske značilnosti teksta, ki ga analiziramo, ne da bi rekonstruirali historično zavest razvoja stroke.

Dva vzorca posredovanja sporočil, ki ju imenujemo „kitajski šepet“ in „prenašanje“, nazorno pojasnjujeta dialektična protislovja, ki rabijo oblikovanju in spodkopavanju paradigme stroke.

¹¹ C. Dahlhaus: Musikästhetik, Köln 1967.

MAGISTRSKA DELA
M.A. WORKS

Svanibor Pettan

Sodobna ljudska plesna glasba v Egiptu
in sorodni pojavi v ljudski glasbi Kosova
Modern-day Folk Dancing Music in Egypt
and Some Related Aspects of the Folk Music
of Kosovo

Avtor navezuje svoje delo na diplomsko nalogo „Vpogled v glasbeno življenje na tanzanijskih otokih Zanzibar in Pemba“ (Zagreb, 1983), s katero je nakazal odklon od evropocentrizma in usmerjenosti na jugoslovansko ozemlje, ki je zakoreninjena v naši etnomuzikologiji. S pomočjo novega gradiva, zbranega pri terenskem raziskovanju (Egipt: 18. 9. 1986 – 16. 3. 1987; Kosovo: večkratno bivanje od leta 1983 dalje) povezuje določen del ljudske glasbe na zemljepisno oddaljenih področjih, ki sta del kulturne sfere islama in ki sta bili stoletja v turškem imperiju. Poznavanje ljudske glasbe na ozemlju Kosova pomaga pri razumevanju „virov“, podatki, zbrani v glasbeno najpomembnejši arabski deželi, pa omogočajo osvetlitev sorodnih pojavov na Kosovu. Čeprav bi osredotočenje na klasično arabsko glasbo pokazalo izrazitejše podobnosti z urbano glasbeno prakso te jugoslovanske pokrajine, je avtor zavestno izbral še ne dovolj obdelano tematiko, ki nam daje koristen vpogled v vsako področje posebej in potem tudi primerjavo.

Razprava obsega štiri dele. Uvod pojasnjuje izbor teme in opozarja na značilnosti metodologije dela za vsako področje posebej. Druga tematska enota je posvečena Egiptu. Potem ko so podani splošni podatki, je gradivo glede glasbe in plesa razporejeno v treh poglavjih. Ta zajemajo: stari Egipt do nastopa islama, islamizirani Egipt do srede 20. stoletja in drugo polovico XX. stoletja, kjer je tudi izvedena bolj temeljita obravnava glasbe, plesa in instrumentov. Kosovu je posvečen tretji del razprave. Tu sta ob splošnih podatkih obdelana glasba in ples v dveh obdobjih: do srede 20. stoletja in v drugi polovici 20. stoletja.

Četrty del „Rezultati primerjave“ prinaša sorodnosti na splošni ravni, podobnosti glede glasbe, plesa in instrumentov ter primerjave izbranih glasbeno-plesnih pojavov s transkripcijami. Tako avtor povezuje pojave, ki so že obsežneje obdelani v drugem in tretjem poglavju: egipčanski *zār* in primere eksorcistične prakse pri nas, *dikr/zikr* — obred, ki ga na obeh ozemljih prakticirajo pripadniki bratovščin islamskih mistikov, egipčansko bojno igro *tahtīb* in rokoborbo v prizrenski Gori, takoimenovane *pelivane* ob glasbeni spremljavi tradicionalnih oboj in bobnov, konjski ples *raqṣ al-ḥaīl* v Egiptu in konjske dirke v Gori ter trebušni ples v Egiptu (*raqṣ al-ḡawāzi*, *raqṣ šarqī*) in na Kosovu (*čoček*). Posebna poglavja so posvečena Romom in njihovi vlogi v glasbenem življenju posameznih področij.

V zadnjem delu razprave sledi popis informatorjev (pripovedovalcev in izvajalcev glasbenih primerov), notnih primerov (35), slik (68) in uporabljene literature, pri čemer je treba opozoriti tudi na novejša doktorska in magistrska dela egiptovskih avtorjev. Delo, ki obsega 248 strani, zaključuje povzetek v hrvaškem in angleškem jeziku.

Obranjeno dne 27. maja 1988 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

This post-graduate study is a continuation of what has been started in the author's degree essay "An Insight into the Musical Life on the Tanzanian Islands of Zanzibar and Pemba" (Zagreb, 1983), which has heralded a turning away from the eurocentrism and self-centred interest in Yugoslavia so deeply rooted in the Yugoslav ethnomusicology. With the aid of the material newly collected in the field research (Egypt: 18/9/1986-16/3/1987; Kosovo: a number of stays since 1983) some common traits of folk music have been established in two geographically unrelated areas which, however, both belong to the cultural sphere of Islam, and have both belonged to the Ottoman Empire for centuries. Insight into the folk music of Kosovo has proved to be of aid in the understanding of the "sources", while the data gathered in the musically most prominent country of the Arabian world has shed light on the affined phenomena in Kosovo. It is true that a survey of classical Arabian music would have produced even more ostensive signs of resemblance to the urban musical practice of Kosovo; nevertheless, a conscious decision has been made in favour of the subject matter which has not received much attention so far, and which has promised to provide a useful insight into the music of both areas, both separately and comparatively.

The paper consists of four sections. The introduction explains the reasons for the selection of this subject matter, and points to the working methods for each of the two areas. The next section is devoted to Egypt. After giving an account of generalities, the section divides the bulk of the material on Egyptian music and dance into three chapters, as follows: ancient Egypt until the rise of Islam, islamized Egypt until the mid-20th century, and the latter half of the 20th century with a detailed discussion of the present-day music, dance, and instruments. The third section of the treatise is devoted to Kosovo. An account of generalities is followed by a discussion of the music and dance of Kosovo in the two periods, namely the period to the mid-20th century, and that of the latter half of the 20th century.

The fourth section, entitled "The Results of the Comparison", brings forward some general affinities, similarities in the fields of music, dance, and instruments, and finally, some comparisons of some musical and dance items furnished with transcriptions. In this way, a connection is being established between some practices and ways that have been discussed beforehand, in detail, in the second and third chapters: between the *zār* of Egypt and some instances of exorcism in Kosovo, in the ritual of *dīkr/dhīkr* practised by the members of several fraternities of Islamic mystics in both areas, between the Egyptian war-dance *tahtīb* and the so-called *pelivans* on Mt Gora near Prizren, wrestling games accompanied by the traditional oboes and drums, between the horse-dance *raqṣ al-ḥail* of Egypt and the horse-races on Mt Gora, and between the belly-dance of Egypt (*raqṣ al-ġawāzi*, *raqṣ sharqī*) and that of Kosovo (*čoček*). Additional chapters have been devoted to the Roma and their role in the musical life of both areas.

The final section of the treatise gives a list of informants (narrators and executors of music samples), notational examples (35), illustrations (68), and bibliography, including some recent Doctoral and Master's theses by Egyptian scholars. The treatise of 248 pages is followed by summaries in Croatian and English.

Defended on May 27, 1988, Philosophical Faculty in Ljubljana.

DISERTACIJE
DISSERTATIONSJurij Snoj
LjubljanaFragmenti srednjeveških koralnih rokopisov
s poznogotsko notacijo v Ljubljani
Fragments of Medieval Plainchant Manuscripts
in Late Gothic Notation in Ljubljana

Delo obravnava v Ljubljani ohranjene fragmente nekdanj popolnih, kasneje uničenih srednjeveških bogoslužnih rokopisov, ki vsebujejo zapis gregorijanskega koral v poznogotski notaciji. V celoti ohranjene knjige s tem tipom notacije niso upoštevane. Fragmenti so se pokazali kot možni predmet raziskave ob sistematičnem iskanju preostankov srednjeveških glasbenih rokopisov v Ljubljani. Ostanke uničenih srednjeveških knjig so se ohranili predvsem kot knjigoveško gradivo, kot pergamentni nalepki na platnicah ali hrbitih mlajših knjig; ob načrtnem pregledu domala vsega vezanega arhivskega gradiva do približno srede 18. stol. v Ljubljani se je pokazala obsežna skupina 151 fragmentov koralnih rokopisov, pisanih z isto poznogotsko notacijo, in ti so bili določeni za posebno raziskavo.

S številko 151 so omenjeni fragmenti zaobseženi kot arhivske in knjižnične enote, ne glede na to, ali sestojijo iz enega samega popolnega ali nepopolnega folija, iz več folijev ali zgolj iz drobnega odrezka, za katerega je bilo prav tako možno ugotoviti, da je ostanek koralnega rokopisa s poznogotsko notacijo. Medsebojna primerjava je pokazala, da so mnogi od 151 fragmentov ostanke istih rokopisov. Če se ne upošteva nekaj drobnih in nedoločenih odrezkov, pripadajo 69 različnim, nekdanj popolnim, kasneje pa uničenim rokopisom. Med njimi je 20 fragmentov gradualov, 8 fragmentov sekvenciarjev, 1 fragment missale plenarium, 1 fragment misala, 2 fragmenta kirialov, 30 fragmentov antifonalov, 1 fragment breviarium plenarium, 3 fragmenti psalterjev ter 3 fragmenti, ki jih vsebinsko ni bilo mogoče določiti. Po obsežnosti sestoji 30 fragmentov iz enega samega popolnega ali nepopolnega folija ali drobnega odrezka, 13 je iz dveh folijev, nekaj največjih pa šteje od 12 do 37 popolnih ali nepopolnih folijev. Rekonstruiranih 69 fragmentov je kronološko razvrščenih; opisana je njihova zunanost in navedena njihova vsebina.

Da bi bilo mogoče določiti prostor, iz katerega izhajajo obravnavani fragmenti oziroma rokopisi, ki so jim fragmenti nekdanj pripadali, je njihova vsebina primerjana z več srednjeveškimi rokopisi in tiski, med drugim s tiskanim oglejskim misalom in brevijem s konca 15. stol.; večji del današnjega slovenskega ozemlja je namreč v srednjem veku spadal cerkvenoupravno pod oglejski patriarhat. Med primerjanimi viri se je pokazala nenavadno velika raznolikost, tako da je bilo le v zelo redkih primerih možno z večjo gotovostjo določiti bogoslužni izvor. Za 7 gradualnih fragmentov, 5 antifonalnih ter 1

psalterski fragment je možno domnevati, da so ostanki bogoslužno oglejskih rokopisov, nekaj je najbrž neoglejskih, večina pa je ostala nedoločena. Ohranjeni repertoar je v glavnem splošno znan, vendar so v njem tudi enote, ki jih v dostopnih popisih in izdajah gregorijanskega repertoarja ni. Sekvence in himni so obravnavni posebej.

Natančnejši notacijski kriterij, po katerem so bili obravnavani fragmenti izbrani, je: 1. izključna uporaba punctuma ali pa uporaba punctuma in redkejša virge kot znamenja za edini ton nad zlogom; 2. uporaba punctuma in virge v večtonskih znamenjih. Med 151 fragmenti torej ni takih, ki bi se kot znamenja za edini ton nad zlogom posluževali predvsem virge, niti ne takih, ki bi se tudi v večtonskih znamenjih posluževali samo punctuma. Vsa v obravnavanih fragmentih prisotna notacijska znamenja — vseh skupaj je 387 — so izpisana; sistematizirana so: 1. glede na izvor (npr. vsa znamenja, ki izhajajo iz podatusa, zapisanega s punctumom in virgo itd.); 2. glede na to, kako so sestavljena (npr. vsa znamenja, pri katerih je osnovnemu znamenju dodan en relativno višji ton, t.j. znamenja s pridevnikom „resupinus“ itd.). Posebej so sistematizirana in obravnavana znamenja, pri katerih imajo posamezni punctumi dodane tanke poševne črtice in ki so ostanki likvescentnih in ornamentalnih nevm. Po kriteriju, ki ga označuje pridevnik „poznogotski“, so med 151 fragmenti samo taki, ki kažejo očitno težnjo k debelim in kaligrafsko izdelanim potezam. Na osnovi zunanjega izgleda pisave je 69 fragmentov kronološko razvrščenih od 14. do druge polovice 16. stol. S tem je preokračeno 15. stol. kot konec srednjega veka, vendar predstavljajo v gregorijaniki dejanski konec srednjeveškega izročila šele reforme tridentinskega koncila v drugi polovici 16. stol.

Glasbena obravnava se iz metodoloških razlogov omejuje le na vezane oblike. Za oficijske antifone je izdelan tonar, kjer so vse antifone razporejene glede na 53 različnih diferenc antifonalne oficijske psalmodije, prisotnih v obravnavanih fragmentih. Poleg diferenc so prikazane še antifonalna mašna psalmodija, invitatorijalna psalmodija, rezponzorijalna oficijska psalmodija, lamentacije, prefacije in kratki rezponzoriji. Kot preizkus zanesljivosti izročila so primerjani zapisi tistih oficijskih antifon, ki so se ohranile v več fragmentih. Na prvi pogled kaže primerjava precejšnjo stopnjo neenotnosti, vendar je večina odstopanj takih, da je absolutni melodični tok le malo spremenjen ali pa sploh nespremenjen.

Od 69 obravnavanih fragmentov se jih je 43 ohranilo v zvezi s knjigami, ki so bile gotovo vezane na Kranjskem, kar pomeni, da na Kranjsko niso prišli kot že uporabljeno knjigoveško gradivo. Med temi je 10 takih, ki glede na vsebino najbrž ne bi mogli biti v uporabi na Kranjskem, ostalih 33 pa bi lahko zadostovalo potrebam trinajstih ali nekaj manj cerkva. Vendar je v mreži kranjskih cerkva s konca srednjega veka možno določiti le tri svetne in tri samostanske, kjer se je z večjo gotovostjo opravljalo koralno bogoslužje in kjer bi se lahko uporabljali s poznogotsko notacijo pisani rokopisi. Oglejski obred je bil na Kranjskem odpravljen približno do srede 17. stol. Zdi se, da je temu sledilo množično uničenje srednjeveškega bogoslužnega rokopisja, saj izvira večina del, v vezavi katerih so se ohranili tisti fragmenti, ki so bili tudi pred uporabo v knjigoveške namene na Kranjskem, iz stoletja od konca drugega desetletja 17. stol. do konca drugega desetletja 18. stol.

Delo vsebuje abecedni seznam vseh v obravnavanih fragmentih popolno ali nepopolno ohranjenih spevov in drugih bogoslužnih besedil.

Obranjena dne 15. januarja 1988 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

The object of study are the fragments of once integral, but later on destroyed medieval liturgical manuscripts which contain the Gregorian chant in late Gothic notation and have been found preserved in Ljubljana. No account has been taken of the in-

tegrally preserved books containing this type of notation. The fragments have been perceived as a possible object of examination during the systematic search for the remains of medieval music manuscripts in Ljubljana. Scraps of medieval books now destroyed have been preserved mostly in the form of bookbinder's material, such as parchment paste-up strips or sheets on the covers or spines of some later books. The systematic survey of virtually all the binded material in Ljubljana archives and libraries from the period prior to the mid-18th century has produced an outstanding corpus of 151 fragments of plainchant manuscripts written in the same late Gothic notation. These have been set apart for a separate examination.

The figure 151 stands here for the number of the above-mentioned fragments counted as archive and library units, regardless of whether they consist of a single folio, integral or incomplete, a number of folios, or a mere fragmentary clipping which has well enough admitted of being ascertained as a remainder of a plainchant manuscript in late Gothic notation. The comparison of individual units has proven many of the 151 fragments to have once belonged to the same manuscripts. When a few unidentifiable bits are disregarded, the entire corpus of fragments is now perceived as having once belonged to 69 different, at one time integral but later destroyed manuscripts. The corpus includes 20 fragments of graduals, 8 fragments of sequentiaries, 1 fragment of a missale plenarium, 1 fragment of a missal, 2 fragments of kyriales, 30 fragments of antiphoners, 1 fragment of a breviarium plenarium, 3 fragments of psalters, and 3 fragments which defy any identification as to their contents. With regard to their size and coverage, 30 fragments have been found to consist of a single folio, either integral or incomplete, or a single fragmentary clipping, 13 of pair of folios, and several major ones of 12–37 folios, either integral or incomplete. The 69 reconstructed fragments have been arranged chronologically, with their externals outlined and their contents stated.

For the purpose of ascertaining the place of origin of the present fragments and manuscripts to which these fragments once belonged, a comparison has been made between the contents of the fragments and those of several medieval manuscripts and prints, including the late-15th-century missal and breviary of Aquileia, which is only logical since the greater part of the territory now covered by the Republic of Slovenia used to belong under the ecclesiastical administration of the Patriarchate of Aquileia in the Middle Ages. The comparison has established an amazing variety between the units, so that the exact liturgical source could be ascertained accurately enough but in few rare cases. 7 gradual, 5 antiphoner, and 1 psalter fragment permit of the conjecture that they represent the remainder of some liturgical manuscripts of the rite of Aquileia, another few are supposed to be of non-Aquileian origin, while the overwhelming majority remains unidentified. For the most part, the preserved repertory consists of chants commonly known at the time, but there are some that cannot be traced in the available registers and editions of the Gregorian repertoire. Sequences and hymns are considered in separation.

The exact notational criterion applied in the selection of the discussed fragments stands as follows: (1) the exclusive use of punctum, or the use of punctum and only rarely of virga, as the signs for the only tone over a syllable, (2) the use of both punctum and virga in the signs for more than one tone. None of the 151 fragments, then, use virga as the primary sign for the only tone over a syllable, and none use punctum as the exclusive sign in the signs for more than one tone. All notational signs found in the discussed fragments — altogether there are 387 of them — have been copied out and arranged systematically according to (1) their origin (e.g. all the signs originating

in the podatus codified with a punctum and a virga, etc.), (2) their structure (e.g. all the signs in which the simple sign has been enlarged by a relatively higher tone, i.e. the signs with the adjective "resupinus", etc.). Systematized and discussed separately are the signs where individual puncta have been furnished with thin oblique strokes and which are the remains of liquescent and ornamental neumes. In accordance with the criterion designed by the adjectival phrase "late Gothic" all the 151 fragments display a marked tendency to thick-lined and calligraphic handwriting. The external characteristics of the handwriting have served to place the 69 fragments in chronological order between the 14th and the latter half of the 16th centuries. Thus, the landmark of the 15th century chosen to denote the end of the Middle Ages has been crossed; nevertheless, one should remember that the end of the medieval tradition in the Gregorian chant was only marked by the reforms of the Council of Trent in the latter half of the 16th century.

For methodological reasons the musical discussion has been limited to the tones. A tonary has been produced for the office antiphons, with all the antiphons arranged according to the 53 different psalm tone terminations found in the discussed fragments. Besides showing the terminations, the study presents the tones for the introits, the tones of the invitatory psalm, the tones for the responsories, lamentations, prefaces, and short responsories. In order to test the accuracy of the tradition a melodic comparison has been made between those office antiphons that have been preserved in more than one fragment. Prima facie, the comparison has displayed a considerable degree of inconsistency, yet, nevertheless, most of the divergencies have proved to have but little effect on the absolute melodic course, or none at all.

43 of the 69 discussed fragments have been preserved in connection with some books which are certain to have been binded in Carniola (province in the German Empire, capital city Ljubljana), which proves that these fragments had not been brought to Carniola as bookbinder's material. These 43 fragments include 10 of the kind that, such as they were, were not likely to be in use in Carniola, while the remaining 33 may have met the needs of the thirteen, or fewer, churches there. However, there were but three secular and three monastic churches in the Carniolian network of churches in the late Middle Ages where the plainchant liturgy is fairly likely to have been in use, and where some manuscripts written in the late Gothic notation may have been used. The rite of Aquileia had been abolished in Carniola approximately by the mid-17th century. It would seem that the abolition was then followed by a mass destruction of medieval liturgical manuscripts since the greater part of the books which include in their binding the fragments of the manuscripts which had been in Carniola before they were used for bookbinding purposes originate from the late 1620's through the late 1720's.

The study includes an alphabetical index of all the chants and other liturgical texts that have been preserved integrally or partly in the discussed fragments.

Defended January 15, 1988, Philosophical Faculty in Ljubljana.

DODATEK
APPENDIX

Wolfgang Boetticher

Nachtrag zu dem Referat „Zu Beethovens Ansichten über Kunst und Leben“*

Man wird diese Untersuchungen von Beethovens Ansichten über Kunst und Leben dahingehend zusammenfassen können, daß — gemäß den geschilderten drei Lebensphasen — die Freundschaftsidee im Vordergrund steht, zunächst eher abstrakt durch den zeitgenössischen Josephinismus und pietetische Literaten vorgeprägt, aber in reiferen Jahren vielfältig auch in der Alltagspraxis bestätigt, bis hin zur herben Selbstkritik eigenen Fehlverhaltens. Als letzte Instanz, die ihn leite, beruft er sich oft auf eine ebenfalls spirituelle, abstrakt formulierte Allmacht, eine — wie er sagt — „Gottheit“, wobei Begriffe wie „Macht“ und „Kraft“ der Menschen demgegenüber verblassen, ein wichtiges Merkmal, deutlich im Gegensatz zu der romantischen Beethoven-Rezeption, die ein verzerrtes Bild eines „Titanen“ schuf. Auffällig oft redet Beethoven von den Armen, Schwachen, Hilfbedürftigen, wie er auch das Heroische immer in tragischer Brechung verstand. Neben der Kritik an der „Macht“ steht Beethovens Abwehr des Gewinnsüchtigen, Merkantilen, auffallend auch gegenüber seinen Geschäftspartnern, den Verlegern, geäußert.

Die in jüngster Zeit spärlich hinzugewonnenen Dokumente vertiefen dieses Bild, sie seien zur Vollständigkeit hier aufgeführt. Für Einsicht in die noch in Bearbeitung befindlichen Briefmaterialien einer künftigen Gesamtausgabe sei dem Beethovenhaus Bonn (Herrn Direktor Brandenburg) und den beiden Staatsbibliotheken in Berlin DDR und Berlin-West verbindlich gedankt. Sehr früh bestand Beethoven darauf, daß er „nicht nur handle, um Belohnung zu erhalten“, wie er in einem Brief an die Gräfin Susanne Guicciardi am 23. 1. 1802 hervorhebt. Und er fährt fort: „Freundschaft hat keinen anderen Lohn, als den, der schon selbst in ihr liegt“. Dieser Brief wurde jüngst erschlossen (A. Tyson, *Beethoven to the Countess S. Guicciardi*, in: *Beethoven Studies*, ed. von demselben, New York 1973). Die Jahreszahl ist mit „1782“ offenkundig verschrieben, der Ort „Wien“ ist richtig. Auch das andere Merkmal, daß er in seinen Verlegerbriefen bei allem Geschäftssinn klare Absprachen und Konzentration auf wenige verlässliche Partner anstrebte, ist durch weitere Zeugnisse vertieft worden. Namentlich in den Schreiben an den Berliner Verleger Adolf Martin Schlesinger, über die wir durch A. Tyson weitere Aufschlüsse verdanken (Maurice Schlesinger as a publisher of Beethoven 1822—1827, in: *Acta musicologica* XXXV, 1963, S. 182 ff.). Ein jüngst erschlossenes Mahnschreiben an Adolf Martin Schlesinger vom 28. Juni 1820 bezeugt zugleich eine auffällige Unruhe, rasch auf seine Vorschläge eine Antwort zu erhalten. Dem Leipziger Verleger Heinrich Albert Probst bemerkt er am 26. Juli, 1824,

„daß es mir angenehm sein würde, nur mit einem oder höchstens einigen Verlegern zu tun zu haben“. Beide Texte liegen jetzt durch A. Tyson, *Beethoven Studies II*, London 1977 (*New Beethoven Letters and Documents*), S. 22 und 26 ff., vor.

Ergänzend sei ferner die Aufmerksamkeit auf jene sehr persönlichen Reflexionen Beethovens gelenkt, die in seinem Tagebuch 1812–1818 aufgezeichnet waren, dessen Original verloren ist. Es war nach Carls Tod in den Besitz der Witwe gelangt (1858). Vier Abschriften haben sich erhalten, von denen die verlässlichste, diejenige von Anton Gräffer (/Sommer 1827/, jetzt Stadtarchiv Iserlohn), jüngst eine kritische Wiedergabe gefunden hat (M. Solomon, in: *Beethoven Studies III*, Cambridge 1982, ed. A. Tyson). Sehr deutlich tritt hier das Bestreben nach Entäußerung, nach Teilnahme für die anderen, hervor. 1818 schreibt er: „Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere“. Hier auch des berühmte Wort: „O Gott, gib mir die Kraft, mich zu besiegen“. Schon ca. 1812 hält er fest: „Vieles ist auf Erden zu tun, tue es bald! Nicht mein jetziges Alltagsleben fortsetzen, die Kunst fordert auch dieses Opfer“. Und dann: „In der Zerstreung ruhn, um desto kräftiger in der Kunst zu wirken“. Um 1814: „Gegen die Menschen äußerlich nie die Verachtung merken lassen die sie verdienen, denn man kann nicht wissen, wo man sie braucht“. Doch sind solche Äußerungen wie die letztere selten. Demgegenüber beruft er sich immer wieder auf die Kunst, die ihm das Leben bewahre; um 1815: „Alles, was Leben heißt, sei dem Erhabenen geopfert und ein Heiligtum der Kunst, laß mich leben, sei es auch mit Hilfsmitteln, wenn sie sich nur finden“. Ähnlich um 1816: „Ertragung – Ergebung, so gewinnen wir noch beim Höchsten Elend und machen uns würdig, daß Gott unsere Fehler...“ (bricht ab). Um 1817: „Gott ist immateriell, deswegen geht er über jeden Begriff; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend, allgegenwärtig ist“. Merkwürdig sind neben solchen Bekenntnissen aber skeptische Sentenzen eingestreut, wie z.B. um 1817: „Nur in den seltensten Fällen anderer Menschen Rat folgen“. Natürlich spiegelt sich in diesen Zeugnissen jenes Werk wieder, das Beethoven in mittlerer Zeit aufmerksam studiert hat: Christoph Christian Sturm, *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur*, Reutlingen 1811, worauf schon Nohl, *Beethoven Brevier*, Leipzig 1870, hingewiesen hat.

Das Suchen nach einem Ausgleich und die gütige Hinwendung zu anderen sollten auch in kritischen Augenblicken nicht übersehen werden. Bezeichnend z.B. die Beziehungen zu dem Wiener Verleger Anton Steiner, die wechsellagernd sich gestalteten. Zu den kritischen Tönen ist jüngst noch ein weiteres problematisches Schreiben hinzuge treten: E. Bartlitz, *Ein aufgefunderer Beethoven-Brief*, in: *Zu Beethoven II*, ed. H. Goldschmidt, Berlin 1984, S. 10 ff. Der Brief stammt aus dem Besitz der Tochter von Mendelssohns Bruder Paul, der Fanny Freiin von Richthofen. Das Schreiben, wohl März 1826, ist durch die vielen Unterstreichungen in unwilligem Ton auffallend, seit 1823 hatten sich die Beziehungen zu Streicher verschlechtert: dennoch sind auch hier mehrmals Versuche eines Ausgleichs deutlich. In diesem Zusammenhang steht auch Beethovens Bemühen, sich ein erträgliches Domizil zu erhalten: zu sehr ist sein Bild von Dienstbotenmiseren und häuslichem Ärger verzerrt. Tatsächlich war ihm ein Ruheort zur Besinnung unverzichtbar. Zu verschiedenen Zeugnissen ist jüngst ebenfalls ein weiterer Beleg aufgetaucht, der dieses Bestreben, auch mit den Nachbarn in Frieden zu leben, abermals erkennen läßt: Wolfgang Osthoff zeigt dies in seinem Aufsatz „Ein unbekannter Beethoven-Brief in Venedig“, in: *Festschrift Kurt Dorf Müller*, Tutzing 1984, S. 245 ff. Das Schreiben stammt aus dem Besitz des Kaisers von Mexiko und wurde aus seinem Schloß bei Triest 1919 in die Biblioteca Marciana in Venedig ge-

bracht. Es ist an den Professor von Leber gerichtet, der seit 1808 Besitzer des sog. Pasqualati-Hauses war, wo Beethoven 1804–1814 wohnte. Hier beschreibt Beethoven „eine meinem individuellen Zustande angemessene Wohnung, die ich bei Ihnen beziehen könnte“, und die geeigneter sei, „als die jetzige“.

Letztlich haben jüngste Funde weitere Hinweise auf jenen merkwürdigen Optimismus geboten, der Beethoven in der letzten Phase in Zuversicht auf seine Kunst – sehr im Gegensatz zu seinem körperlichen Zerfall – erfüllt hat. Nur im Umriß bekannt war bisher, daß er bei Winterbeginn 1826 Erleichterung verspürte. Deutlicher entnehmen wir dies jenen Zeilen an den erwähnten Berliner Verleger Schlesinger vom 13. Oktober 1826, die Beethoven aus Gneisendorf absandte: „abgestreift ist sie Müdigkeit der Stadt und ich fühle mich wieder aufgelegter... Wegen der Oper bald ein Näheres. Ich fange jetzt erst an, mich zu sammeln“. Veröffentlicht von H. C. Robbins Landon, *Two New Beethoven Letters*, in: Festschrift Albi Rosenthal, ed. R. Elvers, Tutzing 1984, S. 217 ff. Es sei auch auf den jüngst vorgelegten Briefwechsel mit Schott verwiesen, der ähnliches beiträgt (Henle-München 1986). So verbleibt ein eigenartiges Positivum in der Spätphase, das durch wechselseitiges Vertrauen auf seine künstlerische Sendung und durch Neigung, anderen eine hilfreiche Hand zu bieten, gekennzeichnet ist. Auch in der oft erwähnten Grenzsituation mit dem störrischen Neffen Karl bleibt das deutlich. Als er diesem eine heftige Rüge erteilt und beklagt, „wie du tödlich mich verwundet hast und täglich verwundest“, ruft er ihn zu Frieden und Mitfühlen auf, zu dem nur die Kunst Kraft verleihe, es ist sein schon lange bekanntes Wort, das hier an den Schluß gestellt sei: „alle Morgen bringe ich mit den Musen zu und sie beglücken mich im Gehen auch“ (12. Oktober 1825).

* Natisnjeno besedilo predstavlja dopolnilo k avtorjevemu referatu, prebranemu na mednarodnem simpoziju „Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem“, ki ga je SAZU oktobra 1988 priredila v Ljubljani.

Razvoj evropske misli kaže, da zorenje človeškega duha ni potekalo vseskozi enakomerno, brez notranjih pretresov in preskokov v novo. Nasprotno si je človek večkrat tudi krčevito iskal novih poti in možnosti, pri čemer se je razvoj v nekaterih razdobjih še posebno zgoščal, če že ne dramatično zaostroval, če naj je z naporom in prelomom stare Evrope sploh omogočil izoblikovanje njene tisočletne srednjeveške kolektivne in idealistične zavesti, glasbenoumetniško izražene v koralnem enoglasju, ali zatem spodbudil vse zahtevno snovanje ob začetku celotne epohe novoveškega individualizma, kakor se formulira in sprva ustali v polifonskem večglasju 16. stoletja. Toda ali ne prihaja po štirih stoletjih organskega razvoja in logične slogovne evolucije na začetku 20. stoletja do nove prelomnice, do novega kvalitetnega razvojnega preskoka z novim vretjem duha, ki mu še ni videti daljnosežnih posledic? Vsekakor že zdaj ne more biti dvoma, da poteka današnji razvoj atomske dobe in njene atomizirane kataklizmične glasbe z novega vidika zavedajoče se moči in sposobnosti človeka, ki je ustvaril ta svet, in hkrati prvič strahu, da ga lahko popolnoma uniči. Za dotlej nesluteni razmah ustvarjalnosti v pozitivnem in negativnem je kajpada moral razvoj evropske misli in človeške pameti sploh dozoreti iz dotedanje varnosti in vpetosti v svetu empiričnega in materialnega v prvi bistveni odmik v pojmovanje sveta kot nadčutne, dokazom ne več povsem dosegljive realitete s svojimi posebnimi zakonitostmi. V pojmovanju snovnega sveta pomeni to na začetku tega stoletja z Einsteinom in še nekaterimi fiziki prodor iz razvidnosti statičnega evklidovskega prostora v zakrivljene prostore četrte dimenzije ali v prej nevidna prostranstva atoma. V človekovem notranjem svetu ustreza to s Freudom odkritju iracionalnosti, neoprijemljivosti podzavesti. Samo mišljenje prinaša prva korenita prevrednotenja starih nazorov meščanskega pozitivizma, morale in krščanstva z Nietzschejem ter nove sanje o socialno pravičnejšem svetu. Umetnost reflektira te novosti še posebej v preskoku iz otipljivosti predmetnega v abstrakcijo nepredmetnega sveta, kar pomeni v glasbi isto kot nemimesis atonalnosti že od 1908. Ne more biti dvoma, v začetnih desetletjih našega stoletja je najnaprednejši človeški in posebej evropski duh dozorel v revolucioniranje temeljnih kategorij sveta, družbe, človeka in umetnosti. Poleg poskusov političnega prihaja tako razvidno tudi do estetskega revolucioniranja duha, ki se mu naj podreja umetnost in ob možnih vplivih tudi tu do avtonomne nove idealne projekcije sveta.¹ Takšno revolucioniranje v slogovnih smerih futurizma, ekspresionizma, dadaizma, nadrealizma idr. terja kajpada tudi posebne oblike uveljavljanja; prelomnost ali celo šokantnost novega, pogosto namerno stopnjevana v agresivni izziv, se najlaže predstavlja skozi združbe in lahko prav bojevita gibanja umetnikov, ki navzemajo programatično in umetniško avantgardno vlogo.

* Pričujoče besedilo je pri natisu Muzikološkega zbornika XXII/1986 pomotoma izostalo. Gre za začetni odstavek, medtem ko je bila opomba št. 1 na ustreznem mestu že objavljena.

IMENSKO KAZALO

INDEX

Adamič, Emil	90, 94
Adler, Guido	36
Adorno, Theodor W.	44, 88, 89, 92
Ajlec, Rafael	93
Aleši, Andrija	22
Antico, Andrea	22
Apel, Willi	13
Apollinaire, Guillaume	89
Aretino, Pietro	25
Ariosto, Ludovico	24
Arnič, Blaž	74, 82, 94
Asafjev, Boris	100
Attali, Jacques	87
Babić, Benedikt	22
Babnik, Matija	69
Bach, Johann Sebastian	64
Baird, Tadeusz	80
Bajt, Drago	93
Baromić, Blaž	22
Bartlitz, E.	112
Bartók, Béla	74, 75
Batušić, Nikola	23, 24, 25, 27
Baumgarten, Alexander G.	41
Becker, Heinz	64, 65
Bedina, Katarina	81
Beethoven, Ludwig van	42, 47, 48, 50, 52, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 65, 66, 69, 84, 111, 112, 113
Benetović, Martin	23
Berelson, B.	98
Berg, Alban	75, 80, 93
Bertali, Antonio	29
Binchois, Gilles	5, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20
Bockholdt, Rudolf	67
Bogothitius, Michael gl. Bogotić, Mihovil	
Bogotić, Mihovil	22
Boninis, Boninus de	22
Bonino iz Milana	22
Bosanac, Franjo	22
Bossinensis, Franciscus gl. Bosanac, Franjo	
Božič, Darijan	77, 83, 84
Brahms, Johannes	57, 62
Brassart, Johannes	13
Bravničar, Matija	72
Brent, B.	98

Brugnoli, Secundo	22
Bryden, John R.	11
Bürger, Peter	90
Bunić, Miho	25
Cankar, Izidor	90
Carse, Adam	64, 65
Ceram, C. W.	98
Chopin, Frédéric	61
Ciglič, Zvonimir	94
Clement, Franz	57
Clovio Croata, Giulio gl. Klović, Julije	
Cvetko, Dragotin	39, 62, 81, 89, 90, 94
Čulinović, Juraj	22
Dahlhaus, Carl	67, 103
Dalmatinac, Juraj	22
Demović, Miho	23, 24, 26, 27
Deutsch, Otto Erich	63
Ditters von Dittersdorf, Karl	44
Dolar, Janez Krstnik	29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 38
Dolar, Mladen	88
Dorf Müller, Kurt	112
Doubravová, Jarmila	98
Držić, Marin	24, 25, 26, 27
Du Change, Charles D. F.	11
Dufay, Guillaume	12
Dusík, František Benedikt	39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 69
Eco, Umberto	42
Einstein, Albert	114
Elvers, Rudolf	113
Engelman, Leon	75
Enzensberger, Hans	87
Faganel, Tomaž	64
Fallows, David	12, 15, 16
Ficker, Rudolf von	15
Flaker, Aleksander	92
Franc I., avstrijski cesar	58, 62
François I. gl. Franc I., avstrijski cesar	
Franičević, Miran	23, 27
Freiin, Fanny	112
Freud, Sigmund	114

Galeazzi, Francesco	66
Gardano, Antonio	22
Gaudentius, Nikola	22
Goldschmidt, Harry	112
Golob, Jani	80, 83, 85
Gossec, François-Joseph	44
Gozze, Nicolò Vito di gl. Gučetić Vitov, Nikola	
Gräffer, Anton	112
Gregorc, Jurij	83
Grgur iz Senja	22
Griesinger, Georg A.	43
Grisogno, Federicus	22
Groebming, Adolf	94
Grout, Donald J.	16
Gučetić Vitov, Nikola	22, 26
Guicciardi, Susanna	111
Haas, Robert	33
Hába, Alois	73, 88
Haller, Klaus	64
Hamm, Charles	12
Haydn, Joseph	40, 41, 43, 44, 45, 52, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 70
Hegel, Georg W.	44, 45, 46
Hektorović, Petar	22
Hindemith, Paul	74
Hladnik, Ignacij	81
Hlebnjikov, Vladimir	91
Höfler, Janez	29, 39, 62, 64
Hoffmeister, Franz A.	49, 58
Hrovatin, Radoslav	74, 82, 94
Hughes, David G.	11
Hummel, Johann N.	57, 58
Isaac, Henricus	13
Janowitz, M.	98
Jarnović, Ivan Mane	44
Joachim, Joseph	57
Juvanec, Ferdo	74, 78, 83, 85
Kant, Immanuel	42, 45
Kantušer, Božidar	75, 77, 79, 84, 85
Karbusický, Vladimír	98, 99
Karnarutić, Brne	22
Kenda, Josip	74, 82
Khol, J.	98
Klemenčić, Ivan	72, 73, 75, 90, 95

Klović, Julije	22
Koch, Heinrich Christoph	40, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 64, 66
Kogoj, Marij	72, 88, 89, 90, 91, 94
Koporc, Srečko	71, 72, 75, 81, 82, 84
Korun, Fran	70, 81
Kos, Božidar	79, 83, 85
Kos, Janko	79
Kos, Milko	14, 16, 17
Kosovel, Srečko	89
Kotruljić, Benedikt	22
Kozina, Marjan	94
Kralj, France	90
Kralj, Tone	90
Krek, Gojmir	70, 90, 94
Krek, Uroš	63, 78, 83, 85, 94
Kreutzer, Konrad	57, 58
Krleža, Miroslav	93
Krummacher, Friedhelm	48, 67
Kuhn, T. S.	100, 102
Kušar, Peter	77
Ladislav, neapeljski kralj	21
Lajovic, Aleksander	94
Lajovic, Anton	89, 90, 94
Landon, H. C. Robbins	113
Lebič, Lojze	79, 83, 85
Lipar, Peter	74, 82
Lipovšek, Marijan	72, 78, 82, 83, 85, 91
Liszt, Franz	61
Loparnik, Borut	81, 88, 89, 91
Lovec, Vladimir	78, 83, 85
Lucić, Hanibal	23
Lutosławski, Witold	76, 80
Majakovski, Vladimir	92
Marulić, Marko	22
Marulus, Marcus gl. Marulić, Marko	
Mašek, Gašpar	69
Mašek, Kamilo	69
Matičič, Janez	74, 83, 94
Mattheson, Johann	40, 42
Medić, Antun	22
Medo, Antonius gl. Medić, Antun	
Medulić, Andrija	22
Meldola Schiavone, Andrea gl. Medulić, Andrija	
Mendelssohn, Felix	47, 61

Mendelssohn, Paul	112
Merkù, Pavle	74, 78, 80, 83, 84, 85
Messiaen, Olivier	75
Metzger, Heinz-Klaus	41
Micalia, Jacobus gl. Mikalja, Jakov	
Mihelčič, Slavko	74, 82
Mikalja, Jakov	26, 27
Mirk, Vasilij	70, 81
Monaldi, Michele gl. Monaldi, Miho	
Monaldi, Miho	22
Moos, Karl	69, 84
Moser, Hans Joachim	47
Mozart, Wolfgang Amadeus	39, 40, 43, 44, 45, 52, 61, 62, 64, 65
Nalješković, Nikola	22, 24, 25, 26, 27
Nicolò iz Firenc	22
Nietzsche, Friedrich	114
Novak, Janez Krstnik	69
Novak, Viktor	14
Ocvirk, Ivan	74, 82
Odolis de Brixì, Antonio	24
O'Loughlin, Niall	77
Osolsobě, I.	98
Osterc, Marta	73
Osterc, Slavko	71, 72, 73, 74, 76, 81, 82, 84, 88, 91, 92, 93, 94
Osthoff, Wolfgang	112
Pahor, Karol	72, 73, 82, 84, 91, 94
Paltašič, Andrija	22
Parma, Viktor	71, 81
Pasquier, Étienne	87
Patrizi da Cherso, Andrea gl. Petris, Andrija	
Pelegriновиć, Mikša	23
Penderecki, Krzysztof	76
Petrarca, Francesco	22
Petrić, Ivo	74, 77, 78, 80, 84, 85
Petris, Andrija	22
Piccard, Gerhard	6
Pirnik, Makso	74, 82
Pleyel, Ignaz Joseph	57
Podbevšek, Anton	88, 90
Poggioli, Renato	89
Pohanka, Jaroslav	29, 36
Pokorn, Danilo	62, 81
Polič, Mirko	71

Prek, Stanko	83
Premrl, Stanko	70, 81
Prešeren, France	61
Prevoršek, Uroš	63, 74, 82
Priboevus, Vincentius gl. Pribojević, Vinko	22
Pribojević, Vinko	22
Probst, Heinrich Albert	111
Ramovš, Primož	74, 77, 78, 81, 82, 83, 84
Ranjina, Dinko	26
Ravnik, Janko	91
Reimann, Margarete	40
Reimer, Erich	44
Rešetar, Milan	24, 27
Reti, Rudolph	66
Riegel, J.	100
Riemann, Hugo	30, 47
Riepel, Joseph	40, 46
Rijavec, Andrej	70, 71, 72, 73, 77, 81, 91, 92
Rojko, Uroš	79, 83, 85
Rosen, Charles	42, 66
Rosenthal, Albi	113
Rupel, Dimitrij	89
Sasin, Antun Bratosaljić	24, 25, 27
Savin, Risto	81
Schiavetto, Giulio gl. Skjavetić, Julije	
Schiavone, Giorgio gl. Čulinović, Juraj	
Schildbach, Martin	15
Schilling, Gustav	63
Schlesinger, Adolf Martin	111, 113
Schlesinger, Maurice	111
Schmalzriedt, Siegfried	66
Schönberg, Arnold	73, 90, 92
Schubart, Christian F. D.	63, 66
Schubert, Franz	52, 57, 58, 59, 61, 62
Schumann, Robert	80
Schuppanzigh, Ignacij	69, 84
Schwerdt, Leopold Ferdinand	47, 48, 49, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69
Scotto, Gerolamo	22
Sigismund, nemški cesar	21
Silbermann, Alphons	99
Sisgoreo, Georgius gl. Šižgorić, Juraj	
Skjavetić, Julije	22

Smrekar, Jožef	16
Spohr, Louis	57, 58
Srebotnjak, Alojz	83
Stahelin, Martin	13
Stalin, Josip Visarionovič	94, 97
Steiner, Anton	112
Stelè, France	14
Stopar, Marko	83
Stravinski, Igor	71, 72, 84
Strehovec, Janez	90
Strmčnik, Maks	78, 83, 85
Sturm, Christoph Christian	112
Suk, Josef	72, 73
Sulzer, Johann Georg	40, 41, 42
Šantel, Saša	70, 81, 82
Šedlbauer, Čenda	83
Ševčík, Otakar	70
Šišić, Ferdo	21, 27
Šivic, Pavel	72, 73, 80, 82, 84, 85, 91
Šižgorić, Juraj	22
Škerjanc, Lucijan Marija	71, 72, 74, 75, 81, 82, 83, 84, 90
Šonc, Viktor	83
Šostakovič, Dmitrij	74, 75
Štuhec, Igor	74, 83
Šturm, Franc	72, 73, 74, 75, 81, 82, 84, 91
Švara, Danilo	73, 82, 84, 91, 94
Terencij, P. A.	24
Thannabaur, Peter Joseph	15
Therstappen, Hans Joachim	43
Tilmouth, Michael	80
Tod, Carls	112
Tollar gl. Dolar, Janez Krstnik	
Tomc, Matija	74, 82
Tuksar, Stanislav	26, 27
Turel, Bor	78, 83
Tyson, Alan Walker	111, 112
Ukmar, Vilko	72, 73, 75, 82, 83, 84, 94
Unger, Maks	74, 82
Unglerth, Simon	62
Vejvanovski, Pavel Joseph	29
Verantius, Faustus gl. Vrančić, Faust	
Vetranović Čavčić, Mavro	24, 25, 26, 27
Vidmar, Josip	88

Vilhar, Fran Serafin	70, 71
Vodnik, Valentin	61
Vohnik, St.	98
Volek, J.	98
Vrančić, Faust	22
Vrečko, Janez	89, 90, 93
Vremšak, Samo	78, 83
Vurnik, Stanko	71
Wagner, Richard	61
Weber, Carl Maria von	61, 65
Weber-Bockholdt, Petra	67
Wiora, Walter	39
Wohlfahrt, Frank	65
Zhdanov, gl.	
Ždanov, Andrej A.	
Zlatarić, Dominko	25
Ždanov, Andrej A.	100
Žebre, Demetrij	72, 73, 82, 91
Župan, F.	27
Županović, Lovro	25, 27

Muzikološki zbornik
XXIV — Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani —
Razmnoževanje Pleško,
Rožna dolina, C. IV/36,
Ljubljana
Ljubljana 1988

