

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK

MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1976

ZVEZEK-VOLUME XII

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

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

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

Izdajo zbornika je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije —
Sklad Borisa Kidriča

VSEBINA — CONTENTS

Jože Sivec: Zbirka »Florum Jessaeorum« (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja — The »Florum Jessaeorum« Collection (Nürnberg 1607) of Daniel Lagkhner	5
Bojan Bujić: An Early Croat Translation of Rinuccini's »Euridice« — Zgodnji hrvaški prevod Rinuccinijeve »Euridice«	16
Jan Racek: Die geschichtliche Periodisierung des tschechischen Musikbarocks — Zgodovinska periodizacija češkega glasbenega baroka	31
Manica Špendal: Značilnosti samospevov Kamila Maška — The Lieder of Kamilo Mašek	44
Pavle Merkù: Identiteta in otroštvo Marija Kogoja — The Identity and Infancy of Marij Kogoj	50
Ivan Klemenčič: Kogojeva suita za orkester »Če se pleše« — Kogoj's Suite for Orchestra »Če se pleše« (When Dancing)	67
Monika Kartin: Nekatere značilnosti IV. simfonije L. M. Škerjanca — Some Characteristics of L. M. Škerjanc's Fourth Symphony	89
Andrej Rijavec: Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek — Zvočne realizacije v delu Uroša Kreka	97
Magistrska dela, disertacije, habilitacije — M. A. Works, Dissertations, Habilitations	110
Imensko kazalo — Index	129

UDK 784.1"16":781.6

ZBIRKA »FLORUM JESSAEORUM« (NÜRNBERG 1607)
DANIELA LAGKHNERJA

Jože Sivec (Ljubljana)

Med glasbeniki, ki so konec 16. oziroma na začetku 17. stoletja zapustili slovensko etnično ozemlje in si poiskali zaslužek drugod, kjer so bile razmere za njihov umetniški razvoj in delo ugodnejše, je tudi Daniel Lagkhner (Lackner), ki se je rodil nekje v drugi polovici 16. stoletja v Mariboru.¹ Kdaj je odšel iz svojega rodnega mesta, ni znano, gotovo pa je bil, kot sklepa H. Federhofer², že dolgo pred letom 1600 v Loosdorfu na Nižjem Avstrijskem, kjer je služboval kot glasbenik pri baronu Losensteinu. Razen tega je bilo njegovo delo povezano še s tamošnjo protestantsko cerkvijo in ugledno latinsko šolo, ki jo je ustanovil Losenstein. Lagkhnerjevo bivanje v Loosdorfu je izpričano do leta 1607, potem pa se za njim izgubi sleherna sled. Löschejeva trditev, da je moral kot protestant v pregnanstvo, se ne zdi neutemeljena³, vendar zanjo ni nobenega dokaza.

Iz ustvarjalnosti tega bržkone precej plodovitega skladatelja so se ohranile do zadnje vojne štiri zbirke kompozicij, poleg teh pa še nekatere posamezne skladbe.⁴ Žal je del njegove kar zajetne glasbene zapuščine uničila vojna. Tako obstajata danes v celoti samo še zbirki »Soboles musica, id est Cantiones sacrae 4, 5, 6, 7 et 8 v.« (1602) in »Flores Jessaei musicus modulis & ferè tribus paribus adaptati«.⁵ Prva vsebuje 28 štiri, pet, šest, sedem in osemglasnih motetov in je v Centralni škofijski knjižnici (Bischöfliche Zentralbibliothek) v Regensburgu in Mestnem arhivu (Stad-tarchiv) v Kamenzu, druga pa 28 kratkih triglasnih duhovnih kompozicij za deški zbor in jo hrani Von Schermarsche Familienstiftung v Ulmu. Medtem ko je zbirka »Neuer teutscher Lieder 1. Theil mit 4 stimm. comp.« (1606), ki je bila v berlinski Kraljevi knjižnici (Königliche Bibliothek), pogrešana, je zbirka »Florum Jessaeorum semina vocibus quatuor per musi-

¹ Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana 1958; 217; Cvetko D., *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel—Maribor 1975, 102.

² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VIII, 71—72.

³ Lösche G., *Geschichte des Protestantismus im vormaligen und im neuen Österreich*, Wien 1930, 91 ss., 226.

⁴ Eitner R., *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Graz 1959—1960, VI, 14—15.

⁵ *Répertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, V, Kassel 1975, 200.

cos numeros disseminata» (1607) danes nepopolna. Njen edini primerek, ki ga je hranil arhiv Marijine cerkve v nekdanjem vzhodnopruskem mestu Elbingu (poljsko Elbląg), je izgubljen; ostale so le posamezne knjige glasov, raztresene po različnih hraniščih. Ta zbirka je izšla, enako kakor vse druge, v Nürnbergu, kjer je bila natisnjena pri Paulu Kauffmannu. Avtor jo je posvetil svojemu prijatelju Paulu Traunerju, glavarju Štajerske, in datiral v Loosdorfu na večer pred praznikom apostolov Petra in Pavla leta 1607. Na naslovni strani beremo, da je bil Lagkhner glasbenik barona Losensteina in doma iz Maribora na Štajerskem. Zbirka vsebuje 31 kompozicij, označenih z rimskimi številkami od I. do XXXI., ki so uglasbitve svetopisemskih izrekov v latinski prozi. Med kompozicijami so popolne le št. I.—VII., XI., XII., XIX., XX. in XXI., za vse druge manjka cantus. Od glasov se nahajajo: alt in tenor v Torunu (Biblioteka Uniwersytecka), tenor in bas v Wolfenbüttlu (Herzog-August-Bibliothek) in tenor in cantus v Växjöju (Stifts- och Landsbiblioteket). Čeprav je torej zbirka znatno okrnjena in njenega kompozicijskega stavka ne moremo v celoti podrobno analizirati, je tisto, kar je ohranjeno, dovolj, da si lahko ustvarimo o njeni stilni podobi in vrednosti že kar precej konkretno podobo.

Zbirka »Florum Jessaeorum« je komponirana za različne vokalne zasedbe in je zato razumljivo, da lega glasov po posameznih skladbah močno variira. Vrsta skladb je nedvomno namenjena mešanemu zboru oziroma ansamblu moških in deških glasov. Moserjeva trditev, da je enako kot zbirka »Flores Jessaei« tudi ta zložena ad aequales⁶, povsem ne drži. Skladbe št. XVII., XVIII., XXIX., XXX. in XXXI. namreč kažejo izrazit basovski register.

Pri tej skupini gre spodnji glas navzdol vse do G ali celo E, medtem ko sega zgoraj samo do a ali c¹. Tenor zajema nižji del male oktave, vključno ton c ali d, a se navadno ne povzpne prek c¹ oziroma d¹. Le v kompoziciji št. XXXI. je znatno višji in poje od g do g¹. Alt ostaja pretežno v tonskem prostoru med e in a¹. Povsem izjema je kompozicija št. XVIII., saj se tu alt giblje med d in c¹ in nujno zahteva zasedbo s tenorjem, tako da gre praktično za dva tenorska parta. Sorazmerno visok je part alta v kompoziciji št. XXXI. (cis¹-e²), ki je prikladnejši za sopran.

Naslednja skupina kompozicij (št. I., XVI., XIX., XXVIII.) je postavljena nekoliko višje. Tu obsega bas baritonsko območje od A oziroma B pa do d¹ ali izjemoma f¹. Tenor zavzema altovsko lego med f in a¹, je pa izvedljiv tudi za visok moški glas. Alt sega od h oziroma c¹ do d² in je dejansko drugi sopran.

Najštevilnejša skupina skladb (št. II., III., IV., V., VI., VII., VIII., IX., X., XI., XIV., XXII., XXIII., XXIV., XXV.), v kateri se giblje bas v tenorskem območju od c ali d pa do f¹ ali g¹. Tenor se zadržuje v mejah alta ali mezzosoprana od f ali a pa do g¹ oziroma tudi c² ali d² in ga je torej mogoče nekajkrat zasesti tudi z visokim moškim glasom. Izjema pri tej skupini je tenor kompozicij št. VII. in XXI., ki se razteza od d do a¹ in v nižini odločno presega ženske glasove možnosti. Ker v navedenih primerih tudi bas ne gre navzdol dlje kot do d, je razumljivo, da glasovni

⁶ Moser H. J., *Die Musik im frühevangeltischen Österreich*, Kassel 1954, 47.

območjih teh partov v znatni meri nista izdiferencirani. V skladu z višjo lego tenorja se giblje pri večini kompozicij obravnavane skupine tudi alt v obsegu drugega soprana (od h ali c^1 do f^2 ali g^2). Nekoliko izven omenjenega območja sega le alt kompozicij št. V. in XI. z obsegom od a do d^2 oziroma od e^1 do a^2 .

Končno je še nekaj skladb (št. XII., XV. in XXVII.), ki so namenjene izrazito visokim glasovom. Pri teh je bas pravzaprav alt in ima obseg od f do c^2 . Kot pri prejšnji skupini leži tenor v območju alta (od f oziroma g do c^2) ali drugega soprana (od a do d^2), medtem ko se giblje alt v visoki sopranski legi.

Kolikor je ohranjen cantus, je treba ugotoviti, da se njegov obseg skoro vselej krije z obsegom alta; v kompoziciji št. XII. je celo nižji od njega.

Močnemu variiranju lege glasov ustreza tudi raznolikost uporabe ključev. V kompozicijah nizke lege so zabeleženi alt, tenor in bas v ustreznem altovskem, tenorskem in basovskem ključu, medtem ko je za manjkajoči sopran Lagkhner uporabil, tako vsaj lahko sklepamo, sopranski ali violinski ključ. Kompozicije druge skupine imajo cantus v violinskem ali sopranskem, alt v sopranskem ali mezzosopranskem, tenor v altovskem in bas v baritonskem oziroma izjemoma v tenorskem ključu. Pri kompozicijah izrazito visoke lege notira skladatelj bas z altovskim ali mezzosopranskim, tenor z altovskim, sopranskim ali mezzosopranskim, alt in po vsej priliki tudi cantus z violinskim ključem. V vseh ostalih primerih so cantus in alt v sopranskem ali violinskem, tenor v altovskem in mezzosopranskem in bas v tenorskem ključu.

Zbirka »Florum Jessaeorum« zajema vse tonovske načine, ki so bili v renesansi in še tudi v zgodnjem baroku v rabi. Ti nastopajo v prvotni in transponirani obliki, kar pa, kot pokaže primerjava tonskega obsega posameznih skladb, ni v zvezi z glasovno lego v tem smislu, da bi bile skladbe v transponiranih tonskih načinih višje od tistih v originalnih. Med tonskimi načini vodi jonski, predstavljajo ga kompozicije št. XIII., XIV., XV. in XVI. v originalni in št. I., II., III., IV., XXVII. in XXVIII. v transponirani obliki. Jonski sledi dorska tonaliteta s kompozicijami št. VI., VII., VIII. in IX. kot transponirana in s št. XXI., XXII. in XXIV. kot originalna. Eolski in miksolidijski način predstavlja po pet skladb. Medtem ko nastopa miksolidijski le v prvotni obliki (št. XXV., XXVI., XXIX., XXX. in XXXI.), srečamo eolskega spet transponiranega (št. XIX. in XX.) ali originalnega (št. X., XI., XII.). V frigijski tonaliteti je le kompozicija št. XVII.; št. XVIII. zaključuje sicer na frigijski toniki, pripada pa eolskemu načinu, št. XXIII., ki je notirana brez nižaja kot predznaka na začetku, oscilira med dorsko in transponirano jonsko tonaliteto in se v zadnji tudi konča.

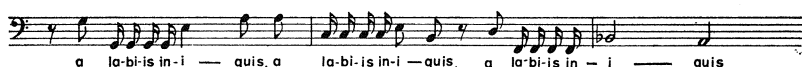
Od kromatičnih tonov srečujemo v zbirki le tiste, ki so bili dovoljeni v strogem modalnem stavku XVI. stoletja, tj. b , es , fis , cis in gis . Uvedba teh, vsaj v kompozicijah, ki jih v celoti poznamo, nikjer ne povzroča simultanegega prečja, ki spričo svoje problematičnosti nujno zahteva korekturo akcidenc. Glede višaja pred tonom h v tenorju kompozicije št. XIII. pa je povsem jasno, da ga je razumeti le kot opozorilo, da na tem mestu, tj. na vrhu melodičnega postopa, označenega tona ne smemo znižati.

Ker je harmonski stavek zbirke »Florum Jessaeorum« na splošno še močno zakoreninjen v diatoniki in tudi funkcionalna vloga akordov večinoma ne stopa izraziteje v ospredje, nekoliko preseneča, da modulacija oziroma modulacijski odklon v bolj ali manj novejšem harmonskem smislu, kot so ju uporabljali različni renesančni skladatelji, nista redak pojav. Navadno nastopa modulacija znotraj kompozicij, in to na koncu posameznih delov; največkrat v dominantno, včasih pa tudi v tonično paralelo in subdominantno. Modulacijo v dominantno najdemo v kompozicijah št. V., XIII., XIV., XXVII. (iz jonskega načina v miksolidijsko toniko), VII., VIII., IX., XXI. (iz dorskega načina v eolsko toniko) in XXXI. (iz miksolidijskega načina v dorsko toniko). Kot primer odklona v tonično paralelo omenimo zaključek prvega dela kompozicije št. VIII., katere osnovni način je transponirani dorski. Tu gre za odklon, ki bi se ga že dalo tolmačiti nekako v smislu prehoda iz naravnega g-mola v B-dur. Odklon v subdominantno zasledimo v kompozicijah št. XI. in XXXI. Končno naj opozorimo še na odklon iz jonskega v toniko eolskega načina z veliko terco v kompozicijah III. in IV.

Struktura kompozicijskega stavka obravnavane zbirke je pretežno polifonska in tako nastajajo tudi akordi v prvi vrsti kot rezultat istočasnega vodenja več melodičnih linij. V težnji za trdno in celovito zgradbo uporablja Lagkhner pogosto imitacijo, s katero navadno uvaža posamezne odseke skladb. Seveda ne manjka tudi homofonija. Vendar se ta največkrat omejuje na kratke akordske bloke ali pa nastopa v posameznih delih v zvezi s pojavljanjem tridelne menzure in večinoma daljših notnih vrednosti (brevis, semibrevis). Če so že kdaj pasusi v tridelni menzuri polifonski, pa niso imitacijski, ampak so svobodno kontrapunktski. V takšnih primerih je muzikalno gibanje večinoma vezano na krajše notne vrednosti (minime ali semiminime). Kljub odločnemu prevladovanju polifonije pa zveni glasbeni stavek dovolj polno, saj nastajajo kot rezultat sočasnega razpleta melodičnih linij popolni kvintakordi in sekstakordi. Če najdemo npr. v kompoziciji št. V. v štiriglasju na težko dobo trizvok brez terce, je to redka izjema. Tudi tu pa že takoj na drugi dobi vstopi manjkajoča terca. Pojav si v omenjenem primeru lahko razložimo le v zvezi z imitacijo, ki zajema vse glasove. Sicer povečuje masivnost stavka harmonsko kadenciranje, ki je relativno pogosto in ustvarja z vertikalnim členjenjem vtis preglednosti. To členjenje prihaja do izraza še toliko bolj, ker velikokrat vsi glasovi ob zaključku nekega odseka končujejo hkrati in je tudi začetek naslednjega oddeljen z zaznavno cezuro.

V tehničnem pogledu je kompozicijski stavek zbirke »Florum Jessaeorum« precej dognan, okornih mest in nerodnosti v vodenju glasov skoro ni. Na splošno je potek glasov gladek in kar eleganten. Vse kaže, da si je Lagkhner prizadeval kar le mogoče upoštevati glavna načela klasične polifonije. Vztrajno se je izogibal prepovedanim postopom in svobodnejši uporabi disonance, celo manjšim odklonom od stroge norme, ki so bili v tedanji kompozicijski praksi splošno razširjeni. Tudi gradnja njegovih melodij je skoro docela v skladu s pravili strogega kontrapunkta. Tu se kaže, podobno kot v večinoma močno diatonski harmoniji, skladateljeva zadržanost. Težnje za ekspresivno in afektivno poudarjeni način oblikova-

nja, ki proti koncu 16. stoletja že postopoma usmerja razvoj glasbene renesanse v barok, so mu bile še tuje. Tako nastopajo v melodiji zvečani in zmanjšani intervali, ki so bili zlasti razširjeni v madrigalu, a jih je na prehodu v 17. stoletje že drzno uporabljal tudi v motetih G. Gabrieli, le sila redko. Medtem ko se pojavu zvečane kvarte v basu (b — e¹) in sopranu (b¹ — e²) kompozicije št. III. ne dà izogniti, razen če svojevoljno znižamo e, pa lahko prepovedani postop zmanjšane kvarte (f¹ — cis¹) v tenorju kompozicije št. IV. in XXIII. eliminiramo, če interpretiramo višaj v smislu le rahlo zvišane intonacije. Vendar se ne zdi zgrešeno, da tu cis ostane, ker je bržkone vodila skladatelja v uporabi višaja težnja za poživitev harmonskega stavka (akord a-cis-e kot stranska dominanta k VI. stopnji). Od ostalih intervalov, ki jih ne dopušča strogi stavek, najdemo v zbirki še malo septimo in veliko seksto navzgor, v postopu navzdol pa malo in veliko seksto. Vendar je učinek prepovedane velike sekste oziroma male septime npr. v kompozicijah št. II. in XI. oblažen, ker je vmes pavza semiminima, ki deli eno melodično frazo od druge. Melodično gibanje je večinoma postopno in tekoče in poteka mestoma v prav širokem razponu. Tudi za bas postopno gibanje in spevnost nista redkost. Zato toliko bolj preseneča s svojo skokovitostjo in oglatostjo pasus basa v kompoziciji št. XVII. (Prim. 1). Podobno okorno učinkuje potek tenorja v kompoziciji št. VII., kjer



ta napravi po daljšem premoru skok za decimo navzdol (f¹ — d) in se nato povzpne v intervalih kvarte, kvinte in ponovno kvarte do g¹.

Za melodiko zbirke »Florum Jessaeorum« je značilna izdatna uporaba melizmov, ki se radi odvijajo v dolgih pasažah. Tako je melodična linija ponekod nemirno vzvalovana in že skoro baročno okrašena. Kaže, da je melizmatika največkrat abstraktno muzikalnega značaja. Vendar v določenih primerih ni zanikati, da služijo melizmi za izražanje radostnega afekta in ponazarjanje podob v samem kontekstu besedila. Prav lepo je Lagkhner ponazoril npr. gibanje vozov v kompoziciji št. XXII., kjer najdemo na besedo (in) curribus (= v vozovih) tekočo pasažo (Prim. 2). Go-



tovo tudi ni slučajna melizmatika v zvezi z besedo cantabo (= sem pel) v kompozicijah št. X. in XXIII. (Prim. 3).

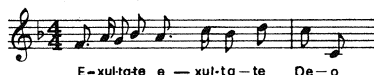


Skladbe obravnavane zbirke, ki jih je avtor imenoval cantionae, so še najbližje motetu. Takšno opredelitev utemeljuje ne glede na dosledno po-

navljanje posameznih delov njihov značaj in izrazito polifonski ustroj in pa še zlasti to, da niso zasnovane strofično. Sicer so kratkega obsega in s ponavljalnimi znaki razdeljene večinoma na tri, a včasih le na dva dela, kar torej nakazuje malo dvodelno oziroma trodelno obliko (AB, ABC). Ne glede na postavitev omenjenih znakov pa je v nekaterih primerih (št. III., VIII., XVII. in XXXI.) zaradi zaznavne razlike v tematiki, ritmu ali strukturi stavka možno govoriti o štiridelnosti (ABCD).

Čeprav je osnovna menzura dvodobna, najdemo v več kot polovici kompozicij tudi tridobno, ki pa se skoro vselej omejuje na odsek v sredi, le v kompozicijah št. XVI. in XXXI. nastopi dvakrat, na začetku oziroma v sredi in na koncu. Njeno uvajanje izhaja predvsem iz težnje po muzikalnem kontrastu in ga ne diktira mera besedila, ki je biblična latinska proza. Ponekod je uvedba tridobnosti tudi izraznega značaja in služi poudarku radostnega afekta v besedilu. Prehod v tridelno mero, ki je praviloma vezana na dolge vrednosti (brevis, semibrevis), pomeni znatno pospešitev tempa. Lagkhner ga naznačuje z znakoma 3 ali $\emptyset$ 3, med katerima pa ni pomenske razlike. V zvezi s tridobno menzuro nastopi tudi večkrat koloracija in to v kombinaciji $\blacklozenge \blacksquare$ ali izjemoma $\blacksquare \blacksquare \blacksquare$ kot hemiolia major. Medtem ko je koloracija v prvem primeru že odveč, saj je tudi brez nje jasno razvidna imperfekcija, pa naznačuje v drugem primeru tri imperfektne brevis.

Iz skupine kompletno ohranjenih kompozicij zbirke izdvojimo najprej št. IV., ki kljub kratkosti in preprostosti pritegne s svojim živim in neposrednim izrazom. Grajena je iz treh po strukturi kontrastnih delov, a deluje kot strnjena in lepo zaokrožena celota. Njeno uvodno temo, ki se zdi bolj instrumentalnega kot vokalnega značaja, karakterizira oster punktiran ritem in postopno vzpenjanje iz osnovnega tona po tercah do sekste in nato skok iz kvinte za oktavo navzdol. (Prim. 4).



Za imitacijskim začetkom in kadenco na toniki je dosežena v kompaktnem homofonskem nadaljevanju izrazna napetost z uvedbo kromatskega zvišanja (h) oziroma z odklonom v dominantno in nato preokretom iz osnovnega, tj. transponiranega jonskega v transponirani eolski način, na čigar toniki z veliko terco krepko izzveni prvi del (A). Tudi živahnejši konsekventno homoritmični in akordski osrednji del (B) v trodelni menzuri, v katerem nastopata pogosto trizvoka a-cis-e in d-fis-a občutimo prej eolsko kot jonsko skoro vse do njegovega zaključka, kjer se spet izrazito uveljavi jonski način. Tu je ob vrnitvi v prvotno menzuro učinkovita uvedba hitro tekočih pasaž v gornje glasove, nakar prevladuje hitro gibanje v šestnajstinkah (fusah) še v kratkem sklepnem delu (C). Na ta način je Lagkhner dosegel stopnjevanje izraza radosti, ki je tudi ustrezno poudarjen z melizmi v vseh glasovih.

Vsebinsko nasprotje v besedilu je znal Lagkhner prepričljivo izraziti v kompozicijah št. XIX. in XX. V št. XIX. učinkujejo kot mračna in žalobna fasada počasni in zadržani uvodni akordi na besede »Qui seminant

in lacrymis«. Zatem se vrste svetle in vedre tonske podobe, ki jih evocira tekst, govoreč o radosti tistih, ki sejejo v solzah. Sredstva, ki se jih avtor poslužuje za poudarjanje nasprotja, so ustroj kompozicijskega stavka, tonaliteta in hitrost muzikalnega gibanja. Medtem ko so prvi takti izrazito homofonski, v daljših notnih vrednostih in v transponirani eolski tonaliteti, ki se harmonsko približuje d-molu, se izvrši z besedami »in exultatione metant« (= bodo želi v veselju) izrazni preobrat (Prim. 5). Zdaj nastopi

Qui se - mi - nant in la - cry - mis in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent
 Qui se - mi - nant in la - cry - mis in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent
 Qui se - mi - nant in la - cry - mis in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent

jonska tonaliteta, ki je nato v veljavi skoro do kraja skladbe. Razen tega se prejšnja kompaktnost stavka z imitacijo razrahlja in poživi z uporabo krajših notnih vrednosti. Sprva prevadujejo semiminime, pozneje pa so pogostejše tudi fuse in obsežne hitre kolorature na besedo exultatione.

Podobno kot v prejšnji zveni mračno in tesnobno tudi začetek kompozicije št. XX., ki prinaša klic nemočnega za odrešenjem. Kot tam je skladatelj tudi tu uporabil eolsko tonaliteto, sicer pa je zasnoval uvodne takte imitacijsko, s čimer bolj živo izstopajo ponavljajoči se klici. Tema, na katero se vežejo, je preprosta, a dovolj izrazita. Intonira jo najprej tenor in za njim povzame na spodnji kvinti v razdalji dveh četrtnih bas, ki intervalsko spremeni njen drugi del. V isti obliki jo imitira oktavo višje sopran, medtem ko prinese alt le drugi del teme v prvotni obliki. Ob besedah »et psalmos nostros cantabimus« (= in peli bomo psalme) se z nastopom preprostega homofonskega in pretežno v semiminimih potekajočega stavka atmosfera razjasni in tesnobnost sprostí. Razjasnitev pride zlasti do izraza v taktih 6—7, ki se harmonsko z zvišanjem b v h ujemata s svetlim C-durom.

Poleg kompozicije št. XIX. se ne začneta imitacijsko še št. III. in V. Čeprav je imitacijski princip v št. III. prisoten na nekaj mestih, mu ne pripada vidnejša vloga. Začetek je poziv k božji hvalnici (»Laudate Dominum«), vendar zvene uvodni akordi nekam umirjeno in zadržano. Zvočna kompaktnost se razrahlja le za hip ob besedi omnes, ko preide v tesni imitaciji kratek motiv iz soprana v bas in alt. Kot prvi se začneta homofonsko tudi drugi del, v nadaljevanju pa prinese tenor daljšo temo, ki jo v razdalji štirih dob povzame v unisonu bas, medtem ko zgornja glasova le dodajata svoboden kontrapunkt. Akordski zaključek s postopom zvečane kvarte v basu in sopranu zveni trdo in monotono in se tudi ne sklada s prejšnjim dokaj uglajenim potekom kompozicije. Konsekventno homofonsko je grajen spet obsežnejši tretji del v punktiranem tridelnem ritmu. Občutimo ga kot izraz radosti ob misli, da je božja pravičnost večna (ponavljanje besedi »et veritas Domini manet in aeternum«). Značilna je strogo simetrična gradnja iz treh pettaktih stavkov, ki kadencirajo zapored na tonični paraleli, dominantni in toniki. Sekvenčno ponavljanje jedrnate

misli, ki se tu pojavi v tretjem stavku v preprosti homofoniji, ne moti, ampak služi njenemu podčrtavanju. Ker zaključni del v dvodobni menzuri temelji na istih besedah kot prejšnji, bi pričakovali izrazno stopnjevanje, ki pa ga skladatelj z nekaj takti imitacijske obdelave kratke teme ni dosegel. Razen tega ni prezreti, da je tu melodično oblikovanje cantusa dokaj monotono in neizrazito.

Med kompozicijami zbirke, ki jih v celoti poznamo, je najbolj polifonska št. VI., ki jo označujeta trpka izraznost in skoro arhaična zvočnost. Če izvzamemo zadnje tri kontrapunktsko svobodno grajene takte, temelji vseskozi strogo na principu imitacije, pri čemer se glasovno tkivo nenehno med seboj tesno prepleta. Uvaja jo karakteristična tema soprana, ki se postopoma dviga po tonih dorskega diapenta in se na koncu vrne s kvintnim skokom v izhodiščni ton. (Prim. 6)

Cant. $\frac{4}{4}$ Vi - as tu - as, Do-mi-ne, demonstra mihi demonstra mi - hi,

Alt. $\frac{4}{4}$ Vi - as tu - as, Do-mi-ne, demonstra mi - hi

To temo imitirajo v spodnji oktavi bas, tenor in alt pa v spodnji kvarti. Še preden jo izpoje alt, prinese novo temo sopran, katero povzame alt. Neposredno sledi spet nastop prve teme, njena imitacijska obdelava in zaključek z avtentično kadenco na toniki. V drugem delu zbudi pozornost tema, ki je uporabljena v imitacijskem postopu v treh variantah in kaže hkrati sorodnost z drugo temo prejšnjega dela (Prim. 7). Ali gre pri tem

et se - mi - tas tu - as, et se - mi - tas tu - as

C1 C2 C3

et se - mi - tas tu - as, et se - mi - tas

že za proces zavestne tematske izpeljave, je seveda z gotovostjo težko pozitivno odgovoriti.

Z začetno temo te kompozicije se ujema melodično začetna tema kompozicije št. XI, ki je v eolski tonaliteti (Prim. 8). Razlika je le v tretjem

in me transi - e - runt in. me tran-si - e - runt

tonu, ki je tam mala, a tu velika terca. Odtod seveda tudi svetlejša izraznost, ki pa se ravno ne sklada najbolje z besedami: »In me transierunt irae tuae« (= Nadme je prišla tvoja jeza). Vendar nastopi že neposredno zatem stembnitev, ko se tema z istimi besedami ponovi na zgornji kvarti z malo terco. S to ponovitvijo teme, ki se zdaj giblje v okviru dorskega diapenta, pa je že razločno prisoten element dorskega načina, v katerega se stavek nedvoumno prevesi v kadenci. Sicer je pritegnilo skladateljevo pozornost predvsem oblikovanje besed »et terrores tui conturbaverunt me« (= in

tvoja jeza me je vznemirila). Sredstva, s katerimi je Lagkhner ponazoril nemir in zmedenost grešnika, so enostavna in vendar efektna: hitrejše gibanje imitacijsko razvijajočih se glasov, ki je doseženo s pogostejšo uporabo manjše notne vrednosti (semiminima), in potem še stopnjevanje z uvedbo hitrejše tridelne menzure.

Težnja za tonsko ponazoritvijo določenih besedi je bržkone tudi soodločala pri oblikovanju markantne in relativno obsežne teme, ki uvaja kompozicijo št. XII (Prim. 9). Za njen drugi del je namreč značilno postopno



dviganje, ki ga je mogoče povezovati s pomenom besed Vidi impium / super exaltatum (= Glej grešnika, visoko dvignjenega). To dviganje pride zlasti lepo do izraza v nadaljevanju v ekspresivni liniji soprana, ki se povzpne do male sekste in nato postopoma vrne prek zvišane sedme stopnje v izhodiščni ton tonike. Naj še opozorim, da je Lagkhner pri imitaciji teme njen začetni interval spremenil: v altu in tenorju ga je zmanjšal na terco, v basu pa povečal na malo seksto, ki sicer v postopu navzdol ni v skladu s pravili strogega kontrapunkta, a ni bila že v drugi polovici 16. stoletja pri mnogih skladateljih posebno redka. Vzrok za omenjene intervalske spremembe teme je iskati v upoštevanju vertikalnega principa, v težnji, da se omogoči oblikovanje toničnega kvintakorda oziroma sekstakorda.

V harmonskem pogledu zasluži pozornost najprej kompozicija št. I., ki je v transponirani jonski tonaliteti in je po zaporedju akordov skoro identična z modernim F-durom. Sicer se precej približujeta modernemu F-duru še kompoziciji št. II. in V. Kompozicija št. VII. je zanimiva zato, ker je v več tonovskih načinih. Prvi del je v transponiranem dorskem načinu in se konča z modulacijo v transponirani eolski način. V ten načinu je tudi imitacijski začetek drugega dela, ki kadencira na dominantni, nakar sledi še krajši zaključek v jonskem načinu z avtentično kadenco na toniki. Zadnji del je najprej v transponirani jonski, potem pa v izhodiščni tonaliteti.

Kljub kratki zasnovi zasluži omembo še kompozicija št. XXI., ki jo imitacijsko uvaja tema klenega izraza, s širokim melodičnim razponom in ostrim punktiranim ritmom. Sicer se odlikuje ta skladba po finem prepletanju in dopolnjevanju melodičnih linij, kar se kaže predvsem v drugem delu. Tu prineseta alt in tenor istočasno vsak svojo temo, kateri nato hkrati povzameta v tesni imitaciji še bas in sopran (Prim. 10).

Kot je iz gornjega prikaza razvidno, je sledil Lagkhner v svoji zbirki »Florum Jessaeorum« polifonski tradiciji visoke renesanse. Stilno preobrazanje, ki je vodilo predvsem italijansko glasbo v zgodnji barok, ga vsaj v teh kratkih, manj zahtevnih kompozicijah še ni zajelo. Takšna še precej konservativna orientacija pa na področju cerkvene glasbe okrog leta 1600 oziroma neposredno zatem ne preseneča, tedaj je še splošen pojav tako

na katoliški kot protestantski strani. Ne smemo pozabiti, da se je afektivno poudarjeni zgodnje baročni stil začel najprej izraziteje manifestirati na posvetnem področju in da je skladatelj kot je npr. G. Gabrieli, s svojimi moteti v tistih letih pravzaprav izjema. Sicer je novi stil odjeknil v sakralni glasbi močneje šele leta 1610 z Monteverdijem in kmalu nato na severu s Schützem in Scheinom. Razen tega se zdi, da skromen okvir kompozicij obravnavane zbirke skladatelju ni dopuščal, da bi se povsem izživel in razvidneje uporabil izrazna sredstva, ki mu jih je njegov čas že nudil. Tudi



kolikor se v tem okviru ob pretežni polifonski strukturi pojavljajo homofonija, sproščenejši oziroma lahkotnejši izraz in tonsko slikanje, pa bi v letih po 1600 težko govorili o izrazitejših ali neposrednih italijanskih vplivih, saj so ti elementi bili že dlje bolj ali manj značilnost vse tedanje evropske glasbe. Ne glede na to, da Lagkhner v prikazani zbirki ni močneje izkoristil izraznih sredstev svoje dobe, moramo priznati, da vsebuje le-ta, ki je sicer kvalitetno povsem v območju povprečnosti, vrsto tehnično spretno izpeljanih skladb, ki jim ne manjka izraznosti in tudi določene umetniške vrednosti. Že na podlagi teh nekaj kompozicij se ne zdi preuranjena sodba, da je Laghkner stilno naprednejši in tehnično doseplejši kot njegov v letih 1588 do 1591 v Ljubljani delujoči nemški sodobnik Wolfgang Striccius, čigar kompozicijski stavek je, kolikor smo ga doslej mogli spoznati, manj akordsko nasičen in blagozvočen in znatno manj razločno členjen. Seveda pa Langkhner s svojo umetniško orientacijo zaradi oddaljenosti kraja svojega delovanja na glasbeno situacijo in razvoj na Slovenskem neposredno ni mogel vplivati.

SUMMARY

From the compositional work of Daniel Lagkhner (Lackner), born in Maribor (Marburg) in Styria in the latter half of the 16th century and already before 1600 active as a musician with baron Losenstein at Loosdorf in Lower Austria, only two complete collections — »Soboles musica, id est Cantiones sacrae 4, 5, 6, 7 et 8 v.« (Nürnberg 1602) and »Flores Jessaei musicus modulis ferè tribus paribus adaptati« (Nürnberg 1606) — have survived after the last war.

The collection »Florum Jessaeorum semina vocibus quatuor per musicos numeros disseminata« (Nürnberg 1607) is no longer complete, because the only complete copy — the one from the archive of St. Mary's Church in Elbing — has

been lost. Only individual part-books remain preserved in various depositories. Among the 31 compositions dealing with biblical sentences in Latin prose only No.s I—VII, XI, XII, XIX, XX and XXI appear to be complete whereas with all the others the cantus is missing. The find-places of individual parts are as follows: alto and tenor in Torun (Biblioteka Uniwersytecka), tenor and cantus in Växjö (Stifts- och Landsbiblioteket), and tenor and bass in Wolfenbüttel (Herzog-August-Bibliothek). The collection is composed for different vocal combinations so that the position of voices varies from composition to composition. A number of compositions reflect an explicitly low register, doubtlessly intended for mixed chorus or rather ensembles of male and boys' voices, whereas others are written for higher voices and *ad aequales*.

Among the modes used we find all contemporary modes, especially the ionian, followed by the dorian, aeolian and mixolydian. One composition only is in the phrygian mode.

Considering the fact that harmonies are deeply rooted in diatonics, because of which the functional role of chords remains in the background, one is surprised by modulations or rather modulatory deviations closer to the newer harmonic style. Modulations appear usually towards the end of individual sections, mostly into the dominant, sometimes also into the parallel tonic and subdominant.

The compositional structure is predominantly polyphonic so that chords result mostly from simultaneous melodic lines. To achieve unity Lagkhner very often makes use of imitation with which he introduces individual sections of each composition. Of course, homophony is there too, but confining itself to short chordal blocks or appearing (this being a typical practice of the day) in those sections that were a result of the use of tripartite measure and longer note values. In spite of the prevailing polyphony the musical sound seems to be full enough for the simultaneous flow of melodic lines resulting mostly in chords in the fifth and in the sixth. The massiveness of texture is supported by harmonic cadencing which, relatively frequently creates the impression of formal clearness. This vertical articulation is all the more apparent for many a time all the voices of a section come to end together — so that the beginning of the following is clearly marked off by a perceivable caesura.

In respect of the compositional technique Lagkhner's works appear to be fairly perfect, for there are hardly any clumsy progressions or awkwardnesses in the flow of parts. On the whole, the progression of parts is smooth and elegant. Lagkhner seems to have striven to follow the principles of classical polyphony. Persistently he evaded unallowed progressions as well as a freer use of dissonance, keeping out of the way of even smaller deviations from strict contemporary norms. Even the modelling of melodies is in keeping with the strict rules of counterpoint. Here, similarly to the diatonic harmony, the composer's restraint comes to the fore. Expressive and affective formative trends, typical of the early baroque, were alien to him. Augmented and diminished intervals are thus rather scarce. The melodic movement is mostly gradual and flowing, and partly within a rather broad diapason. Gradual as well as singable progressions are not unusual also in the bass part. The use of long runs of melisms is also typical. The melodic line becomes thus partly agitated and disturbingly ornamented in a baroque way.

The compositions of this collection approach mostly the form of the motet. This definition is founded not only in the repetition of individual parts but especially in the character of the latter as well as in their polyphonic and non-strophic, bi- or tripartite structure.

Stylistically, Lagkhner follows the polyphonic tradition of the high renaissance. Transformations, leading Italian music into early baroque, do not seem to have infected these short, mostly unpretentious compositions. This rather conservative orientation in the field of church music around 1600 is not surprising, being rather typical of the catholic as well as of the protestant side. Affectively accentuated, early baroque style came to the fore in religious music only after 1610. It appears that the rather modest compositional framework did not allow Lagkhner to make a wider use of contemporary means of composition already at hand at his time. In spite of that it has to be concluded that the collection in question, though rather average as regards quality, comprises a number of technically well written compositions lacking neither in expressiveness nor in artistic message.

UDK 850.03—293=862

AN EARLY CROAT TRANSLATION OF RINUCCINI'S »EURIDICE«

Bojan Bujić (Reading, England)

Some time ago Dragan Plamenac drew attention to the existence of an early 17th-century translation into Croat of Ottavio Rinuccini's *Euridice*,¹ the text which served as the libretto for the first preserved opera, set to music by both Jacopo Peri and Giulio Caccini. Plamenac did not discuss the translation at any length since he rightly observed that »every attempt to fit the Slavic text to the music that went with the Italian has failed of a practicable result.«² Later the translation was briefly discussed by D. Pavlović in his study of the origins of musical theatre in Dubrovnik³ and his observations have recently been brought to light again by J. Andreis in his *Music in Croatia*.⁴ Having satisfied himself that there was no way in which Primović's Croat text could be fitted under the existing music of either Peri or Caccini, Plamenac presumably concluded, although he nowhere says so explicitly, that Primović simply translated the text of Ottavio Rinuccini's dramatic poem in the way in which a little later Ivan Gundulić, a person of much higher literary standing than Primović, translated the same author's *Arianna*. Pavlović mentions the specific musical stage directions which appear in Primović's translation and these he sees as a sure indication that the translation was used in a performance with music. Andreas too mentions these stage directions, but both authors take them simply as examples of Primović's awareness of the role of music without tracing their origins. Apart from the obvious link with Rinuccini Primović's translation thus remains unconnected with its true sources and because it is only a small episode in the cultural history of a small nation, its significance for the early history of opera is likely to remain unrecognized.

The circumstances in which Rinuccini's *Euridice* was first set to music are too well known to be discussed here and therefore only a brief sum-

¹ D. Plamenac, *Music of the 16th and 17th Centuries in Dalmatia*, Papers Read at the International Congress of Musicology Held at New York 1939, New York 1944, p. 34.

² *ibid.*

³ D. Pavlović, *Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku*, Zbornik filozofskog fakulteta, II, Belgrade 1952, p. 249.

⁴ J. Andreis, *Music in Croatia*, Zagreb 1974, p. 50.

mary will be offered.⁵ Ottavio Rinuccini wrote his dramatic poem to be set to music and performed during the wedding festivities for Maria Medici and Henry IV of France. The performance took place on October 6, 1600 and the work which was heard was a joint effort of Peri and Caccini. In order to diminish the importance of Caccini's contribution and overshadow him, Peri had his version of the complete opera published,⁶ but vain and proud Caccini not to be outdone composed his own version of *Euridice*.⁷ The contest between two rival composers is therefore responsible for the existence of two printed scores and modern musical historiography has on those grounds attached a particular importance to *Euridice*, especially Peri's version which is hailed as being a better work than Caccini's although no serious assessment of the latter's work has ever been made. The original Peri-Caccini version was not heard again, but both of the rival scores were revived several times in the following fifteen years or so, one performance in Bologna preceding only by a year Primović's Croat translation of 1617.⁸

Pasko(j) Primović is still a relatively little known poet of the Dubrovnik school whose main interest seems to have been in translating and adapting works from other languages — Š. Ljubić mentions his translations of psalms and hymn texts.⁹ His *Euridice* appeared in Venice in 1617 and although there is an indication that it is a translation, the authorship of Rinuccini is nowhere acknowledged. The full text of the title-page reads:

EURIDICE / TRAGICOMEDIA / PASCE / PRIMOVICCHIA / LATINICICCHIA / DVBROVCIANINA / Prignesena po gnemu u iesik Dubrovacki is / iesika Latinskoga. / Mnogo Svitlomu Gñu KRISTV Giliatovichiu / Potainiku Prisvitle Gospode samovladusctoga / Grada Dubrovnika. [Printer's mark.] Sctampana ù Bnezijeh Po Ivanu Salis. M.DC.XVII. / Superiorum permissu, et Priuilegijs.¹⁰

The dedicatory epistle that follows abounds in florid language and praises the dedicatee but does not throw any light on the destination of the translation or the reasons which prompted it.

⁵ For a detailed account of the first performance of »Euridice« see C. Palisca, *The First Performance of »Euridice«*, Queen's College Department of Music Twenty-fifth Anniversary Festschrift, New York 1964, p. 1.

⁶ *Le Musiche di Jacopo Peri Nobil Fiorentino Sopra l'Euridice Del Signor Ottavio Rinuccini* . . ., Florence 1600 (1601).

⁷ *L'Euridice Composta in Musica in stille rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*. Florence 1600 (1601).

⁸ M. Schild, *Die Musikdramen Ottavio Rinuccinis*, Würzburg 1933, p. 40.

⁹ S. Gliubich, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna 1856, p. 262.

¹⁰ »Euridice, a tragicomedy by Pasko Primović Latiničić of Dubrovnik. Translated by him from the Latin (Italian) language into the Dubrovnik (Croat) language. To the very illustrious Gentleman Kristo Giliatović. Secretary to the most illustrious Governors of the independent City of Dubrovnik. Printed in Venice By Ivan Salis. 1617 . . .«. I have been able to trace two surviving copies. One, known to Plamenac is in the National University Library in Zagreb. It is slightly damaged, the last three pages are missing but the text has been added by hand, presumably that of A. Barichevich, one of its early owners, whose name appears on the title-page. Another copy, in excellent condition, is in the British Library (formerly British Museum) in London.

In common with other Dalmatian translators or adaptors of Latin and Italian plays Primović gives some of the characters more homely Slavonic names so that compared with Rinuccini's original, Primović's list of characters looks as follows:

La Tragedia	(Omitted)
Euridice	Euridice
Orfeo	Orfeo
Arcetro	Radmio
Tirsi	Selenko
Aminta	Gliubmir
Dafne, nuntia	Dorka Vila Naviesniza
Venere	Venere
Coro di Ninfe e Pastori	Kor od pastira i od Vila
Plutone	Pluton
Proserpina	Proserpina
Radamanto	Radamanto
Caronte	Karonte
Coro di Ombre e Deita d'Inferno	Kor od pastira i od Vila

It is the main protagonists who retain their names, the names of Arcadian shepherds and shepherdesses well established in the pastoral tradition of the sixteenth century are changed presumably in order to suggest more strongly the fanciful identification by Dubrovnik authors of the surroundings of their city with Arcadia.¹¹

Primović completely omits *La Tragedia* and her prologue which figures so prominently in Rinuccini's original. This seems to suggest that Primović had in mind a possible performance in Dubrovnik and that the translation was not only a literary exercise. The Prologue, though it aspires to represent the universal role of tragedy is a truly occasional piece which has to be understood against the background of the royal wedding for which the opera was written and performed.¹² Words like:

Lungi via, lungi pur da regi tetti
Simolacri funesti, ombre d'affanni
Ecco i mesti coturni e i foschi panni
Cangio, e desto ne i cor più dolci affetti.¹³

¹¹ This was made possible by the fortuitous fact that the name Dubrovnik is derived from *dubrava* — a wood. To be sure, at several points Primović renders the word *bosco* as *Dubrava* and prints it with a capital letter.

¹² The implications of this have been recently discussed by Barbara Russano Hanning, *Apologia pro Ottavio Rinuccini*, *Journal of the American Musicological Society*, XXVI, 1973, p. 240.

¹³ It may be convenient here to bring to light an early nineteenth-century translation into English:

Far, far be banish'd from the royal sight
Funereal forms and shadows of distress!
Lo! now the tragic buskin, mournful dress,
I change, and in the mind awake delight.

(Joseph Cooper Walker, *Memoirs of Alessandro Tassoni . . . also an Appendix Containing Biographical Sketches of Ottavio Rinuccini, . . . and an Inedited Poem of Torquato Tasso . . .*, London 1815, p. 225.)

and the reference to the »royal Seine« would have meant very little in Dubrovnik where there were no royal heads or hereditary rulers and where it was not customary to address the Rector, who was elected by the aristocratic parliament, by any glowing terms of praise. To be meaningful and acceptable within the conventions in Dubrovnik the prologue would have had to be reshaped so much that it would have been rendered virtually meaningless and Primović must have realized the futility of such an undertaking.

In Rinuccini's printed libretto as well as in the scores of Peri and Caccini the division into acts is implied and is indicated through directions for the change of scene but the word »act« is not used anywhere. Primović differs from all these sources in that he clearly marks the beginning of each act and refers to each with the Croatized word *At*. Stage directions are most frequent in the first act, and the whole text is laid out clearly and with ample spacing, the name of the character appears in the middle of the page, above the appropriate lines, like this:

Vila od Kora poiuchi.
Cin da bude danas vecchia
Trikrat Sunze tvoia sviechia;
Progli draghi danak ovij
Da nad sviem iniema dostoino slovi. (p. 3)¹⁴

In the rest of the text (acts 2—5) the names of the characters are printed in smaller type and in abbreviated form, next to the first line to which they refer, similar to the way in which they were printed in the first edition of the original libretto of 1600:

Rad. Blascena Gluibav bud, i gne stril tai slati
Cemerni ka tvoi trud, ù rados obrati (p. 14)

This may have been done in order to save space and reduce the number of pages. References to music are also less frequent after the first act.

It is these references to music, especially in the first act, that have intrigued Plamenac, Pavlović and Andreis. Where did Primović get them from? Certainly not from Rinuccini's libretto where not a single reference to music appears. Also, in the published version of the libretto Rinuccini follows the logical flow of the text and thus avoids repetitions which are inevitable if an operatic ensemble scene has to be fashioned out of a single line of text once the libretto is set to music. Compared to the original, Primović's version reads quite convincingly as an accurate record of the action as it develops in sung form. A sentence once spoken by one character is repeated by another, then again by the original one, then the same words are given to the choir. Such deployment makes no sense in a spoken play but makes perfect sense if the words are sung. It is therefore natural to refer to one of the early settings of *Euridice* and the better known Peri's version is the obvious first choice. At the start of his first act Peri closely

¹⁴ Primović's original spelling has been retained throughout. The only exceptions are the intervocalic *u* which has been changed into *v*, and in some cases the incipient *v* followed by a consonant, which has been changed into *u* (e.g. Svarsciue — Svarscivie; Vsdarscite — Usdarscite).

follows Rinuccini's original where the sequence of speakers is: *Coro* (which in this case means »the leader of the choir«), *Ninf(a)*, *Past(ore)*, *Ninf(a)*. This second time Nymph sings the following words:

Vaghe Ninfe amorose,
Inghirlandate 'l crin d'alme viole,
Dite liete e festose:
»Non vede un simil par d'amanti 'l sole.« (50—53)¹⁵

It is at this point, when Rinuccini, following the habit of so many Italian Petrarchist, pays homage to Petrarch by quoting him,¹⁶ that Peri constructs the first ensemble scene of the opera: Petrarch's line is repeated first by a *Pastore del Coro*, then by Arcetro and then sung by five-part choir. Primović follows this order, in outline at least, and it may appear that he took Peri as a model and introduced two minor changes: instead of Arcetro it is again the Nymph who repeats Petrarch's line and the choir is described as singing in four parts (*Kor ù cetiri glasa*) instead of Peri's five. However, a simple comparison with Caccini's *Euridice* clearly reveals Primović's source: it is there that the Nymph sings the line given by Peri to Arcetro, and the choir at the end is, indeed, in four parts.¹⁷ This is an exciting detail for not only does it make Primović's *Euridice* the earliest translation of an operatic libretto from Italian into another language, but also seems to indicate that the translation was done from the score of Caccini rather than from Rinuccini's libretto as has hitherto been assumed. The whole of Primović's first act can be easily related to Caccini's score. True, the very first reference to music at the beginning of the translation: *Pastir od Kora Parvi poiucchi ù sam glas* (»The first shepherd from the choir singing alone«) is Primović's addition which does not appear in any of the Italian sources but describes what actually happens in a performance. After the first ensemble scene where the link between Primović and Caccini is obvious there follows a short dialogue between a shepherd and Euridice, followed in turn by the final ensemble in which the solos of Nymphs and shepherds are punctuated by the ritornello *Al canto al ballo* sung by the choir. At this point Peri's score reads simply: *Partesi Euridice, e Dafne con altre Ninfe del Coro*. Caccini's score gives a more precise indication: *Coro Primo a V e si replica al fine d'ogni stanza. Al canto al ballo*, to which closely corresponds Primović's *Kor parvi ù pet glasa. Na tanze na pjesni*. Rather than simply indicating that the ritornello should be repeated after each stanza as is done by Caccini, Primović prints the repetition in full, presenting an account of what happens when the score is sung.

It is quite natural to expect that the rest of Primović's translation conforms with Caccini in the same manner. Unfortunately this is not the case

¹⁵ Numbers in brackets after quotations from Rinuccini refer to the lines as marked in the edition by Angelo Solerti, *Gli arbori del melodrama*, Milan 1904—5, Vol. II, pp. 105—152.

¹⁶ *Non vede un simil par d'amanti 'l sole* is the ninth line of Petrarch's sonnet *Due rose fresche e colte in paradiso* (*Rerum vulgarium fragmenta*, CCXLV) and the whole scene of Rinuccini may be seen as a gloss on the pastoral connotation of the sonnet.

¹⁷ See Appendix for the full comparison of the three versions.

and the question of Primović's sources for the rest of the libretto becomes a puzzling one. This can be illustrated by comparing Primović's layout and stage directions with those in the two scores.

Second act

1. The first stage direction in act two: *Selenko ishodij slijrom, ter poie* and *Isti Priblisciavascise k'Orfeu sliedi poiuchi* (p. 16) may have been modelled on Peri's *Tirsi viene in scena sonando la presente Zinfonia con un trisflauto, e canta la seguente stanza: salutando Orfeo di poi s'accompagna con gli altri del Coro, e con tale stromento fu sonata*. (preceding Rinuccini 144). At this point Caccini's score has no stage direction at all.

2. Primović's stage direction *Kor od Vila vrachiase skladienza* is closer to Peri's *Ninfa del coro. Qui tornano le compagne di Euridice con Aminta*, than to Caccini's *Ninfa del coro*, although Primović does not follow Peri's subsequent slight alterations of Rinuccini's text.¹⁸

Third act

One of Rinuccini's rare stage directions occurs at the end of the act: *Qui il Coro parte, e la scena si tramuta*. Caccini alters this only slightly: *E qui il Coro si parte, e si tramuta la scena*, whereas there is a connection between Peri's *Coro si parte, e la Scena si muta in Inferno* and Primović's *Promieniuiese Scena; i Kasciuse Strane paklene* (p. 34).

Fourth act

1. Having led Orfeo into the underworld Venus disappears. Primović's *Veneremu gine s'ociu, a on ostaie sam ter us lijru poie* (p. 36) corresponds to Peri's *Venere si parte, e lascia Orfeo nell'Inferno*, whereas Caccini has no stage direction at this point.

2. At the beginning of the closing scene Primović's *Kor od Boscianstva Paklenieh Parvi* is closer to both Rinuccini's *Coro di Ombre e Deità d'Inferno* (preceding 554) and Peri's *Dietà d'Inferno. Primo coro a 4*, than it is to Caccini's *Coro Quarto a 4. Primo coro*.

There are no stage directions in Primović's fifth act and the closing text of the choir is given in straight form as it appears in Rinuccini, without any reflection of the repetitions occasioned by the setting.

The supposition that Primović used Caccini's version for the first act and Peri's for the remaining four must be discounted straight away. Peri does not follow the libretto literally but at a number of points deviates from it either by giving Rinuccini's original words to persons other than those marked in the libretto, or inserts fragments which do not appear in Rinuccini. In all such cases Primović, like Caccini, closely follows Rinuccini's version.

Peri's insertions are not uninteresting in themselves. Between lines 172 and 173 (Arceto, followed by Orfeo) we find:

¹⁸ Wherever in this section Peri deviates from Rinuccini, Primović follows Rinuccini. If Caccini alters Rinuccini Primović follows Caccini. Thus at 265 original libretto and Peri read: *Choro. Cruda morte . . .* Caccini: *Ninfa del Coro, e comincia il coro 2. Cruda morte . . .* whom Primović follows with *Vila od Kora. Dali moscesc huda smarti . . .*

Dafne: O giorno pien d'angoscia e pien di guai.
and between lines 604 and 605 (Choro followed by Aminta), he gives additional words to Amita:

Se de tranquilli petti
Il seren peturbò nuntia dolente,
Messagierro ridente
La torbida tempesta
E i fosch'orrori
Ecco disgombro e rasserenò i cori.

It is possible that these insertions are by Peri himself. The first one has a certain Petrarchan flavour and it is perhaps not too fanciful to suggest that the words are modelled on the last line of Sonnet CCXLV: *o felice eloquentia, a lieto giorno!* This is the very same sonnet from which Rinuccini had already quoted. By reversing the meaning Peri demonstrates that the state of joy, earlier connected with the quotation from Petrarch is now transformed into a tragic situation, and also provides a point of reference which the public versed in refined poetic allusions would have been able to recognize. Similarly, Aminta later announces that the tragedy is over and sees himself as a joyous counterpart to the tragic messenger, Dafne. Also, it is not difficult to observe a connection between Aminta's words and the third stanza of the Prologue.¹⁹

In the absence of any libretto which would combine the features of Peri's and Caccini's version of the opera in the way in which it was done in our translation, Primović's source remains obscure. The connection between Caccini's and Primović's is too close to be ascribed to a mere coincidence and the insertion of stage directions which cannot be found in Rinuccini indicates that he could not have relied only on the original libretto for those acts. He may have started to translate from Caccini's score, but having found that impractical switched to a libretto, now lost, based on Rinuccini's original and prepared, with stage directions for the Bologna performance of Peri's version in 1616. This is seemingly the only way in which Primović's inconsistencies and the change of layout between the first act and the rest of the text could be explained. To the best of our knowledge there is no record of a libretto issued for the Bologna performance. Also, it is not known whether Primović was indeed in Bologna in that year but his translation bears a strong mark of an eyewitness account. At the opening of his translation he states that the First Shepherd sings alone. Later he refers to Selenko (Tirsi) as »coming out with a lyre« (*Selenko ishodij slijrom* . . . , p. 16) and to Orfeo »accompanying himself on a lyre« (*ter us lijru poie*, p. 36), both precise descriptions not found in any other source, which could have been prompted by his recollection of an actual staging.

It is tempting to speculate how aware Primović was of the significance of various cultural forces which determined the ideology of the Camerata. Florentine Neoplatonism, symbolic tradition of the intermedi, Mannerism, and the Aristotelianism of Girolamo Mei each of which exerted

¹⁹ See above p. 18.

some influence on the early opera were not so strongly in evidence in the culture of Dubrovnik from which he stemmed. Now it is true that Petrarchism profoundly influenced Dalmatian and Dubrovnik poetry of the sixteenth century, but the poetic diction which emerged there was not the diction of slavish and uninventive imitators. Dalmatian authors succeeded in blending standard Petrarchan elements with patterns and conventions of the popular poetic tradition. In the process the density and richness of Petrarchan language were somewhat diluted to bring it closer to the eloquence and certain narrative quality which characterizes folk poetry. Fifteenth and sixteenth-century translators of Petrarch such as Šiško Menčetić or the Zadar poet Petar Zoranić regularly lengthened Petrarch's line and hardly ever kept to the prescribed number of lines in a sonnet — in their hands sonnets became poems of sixteen lines. Primović inherited this technique from the sixteenth-century Petrarchists and applied it to Rinuccini's verses. Although at a number of places he shortens Rinuccini's text by omitting odd lines, his general tendency is to lengthen. Examples such as the following, where in a longer fragment the number of lines in the translation corresponds to that of the original are rare and the correspondence is usually achieved through condensing the text of the original:

Rinuccini (162—169)

Dafne:

Lassa! che di spavento e di pietate
Gelami il cor nel seno!
Miserabil beltate,
Come in un punto, ohimè! venisti meno.
Ahi! che lampo o baleno
In notturno seren ben ratto fugge,
Ma più rapida l'ale
Affretta umana vita al dì fatale.

Primović (p. 17)

Dorka Vila Naviesniza:

Iaoh, od straha, i scialosti
Sarzesie me sledilo;
Svitlo Sunze od liposti
Dalis u cias potamnilo?
Vai, kom nočno mugna sijne
Naghlò utece, i poghine;
Ali gliudzki scivot prece
Ksughienomu dnevi tece.

Rinuccini's poem is written predominantly in lines of seven and eleven syllables, as was the case with a great deal of *poesia per musica* of that time, and these Primović in most cases attempts to render into octosyllabic lines often forming a rhyming couplet:

Rinuccini (189)

Orfeo:

Ah! non sospender più l'alma dubbiosa.

Primović (p. 19)

Orfeo:

Rezi Vilo, rezi sctoie
Ier trepti, i cesne sve sarze moie.

Such renderings often sound simple and naive but are examples of a clear tendency to bring Rinuccini's text firmly into the Dalmatian poetic tradition. Alexandrian lines form another part of that tradition and indeed, Primović from time to time unexpectedly changes from octosyllabic lines to the dodecasyllabic ones:

Rinuccini (716—718)

Orfeo:

La bella Dea d'Amore,
Non so per qual sentiero,
Scorsemi di Pluton nel vasto impero.

Primović (p. 59)

Orfeo:

Slavname odvede, Matti od Gliubavi
Tere me povede, ù pakao, i stavi.

No special musical significance should be sought in such instance. It is true that in mid-seventeenth-century Venetian libretti, like those by Giovanni Faustini written for Cavalli, different lengths of lines were beginning to indicate the emerging difference between the recitative and aria but this could hardly be expected at the time of Primović's translation. He was simply following the native tradition and made his *Euridice* almost a compendium of devices and patterns cultivated by Dalmatian authors.

Versification was not the only problem involving two cultures with which Primović had to deal. Behind Rinuccini's text stands the weight of tradition and convention which had accumulated over decades of intense activity in devising textual *contrapposti*, in staging the intermedi, in inventing symbolic images in which the power of music would be illustrated through references to the celestial spheres and the influence of celestial music on human character and behaviour. Audiences expected these things and the audience of Rinuccini's *Euridice* contained enough refined and cultivated people for, among other things, subtle references to Petrarch not to be wasted. Primović by comparison had little to what to relate in the theatrical tradition of Dubrovnik. True, the tradition of pastoral play had been strong there but it did not include the learned and the symbolic elements. It is not surprising, therefore, to find that in a particular place where Rinuccini alludes to the symbolic implications of celestial harmony, Primović's translation omits the allusion and changes the tone of the passage:

Rinuccini (384—389)

Al rotar del ciel superno
Non pur l'aer e 'l foco intorno,
Ma si volve il tutto in giro:
Non è il ben nè 'l pianto eterno;
Come or sorge, or cade il giorno,
Regna qui gioia o martiro.

Primović (p. 33)

Nisctor nie viekovito,
Minuchiesu stvari svijme;
Sad nesrečno, sad cestito
Na svituse traie brime,
Sctose rodiš sve umira.

Sunze istece, pak sapade,
Svitlos dnevi noch vasima;
Na tem svitu (vai) nikade
Nitko stavna dobra neima;
Srechie ovdi prave nie.²⁰

Primović thus gives his version a stronger moralistic stamp. Of course there are moralistic overtones throughout Rinuccini's poem, but introduced in such a way as not to detract from the flow and the flavour of the drama. Primović, however, attaches some importance to such places and, as in the above examples, lengthens the text in translation to secure the impact. It is not only the difference of the two traditions: the few years that divide Rinuccini, with his firm roots in the sixteenth century, from the translation saw a marked increase in the prominence given to the moralistic tendencies of the Counter-Reformation and these Primović's work exhibits more consciously. In Primović's version Christian terminology sometimes substi-

²⁰ Nothing is eternal, / Everything has its time / Now tragic now good / Time passes in this world / whatever is born dies in the end. / The sun rises and sets, / Night takes away the light of day: / In this world (alas) nobody knows / of constant good; / Here there is no happiness.

tutes what had in the original still been terminology appropriate for a pagan religion. *Benigno don de gl'immortali Dei* (298) becomes *Darov saisto Priviscgnega* (p. 26), *Priviscgni* being an expression for the Almighty. *Quando al tempio andaste* (639) is rendered as *K svetoisi ter Zarkvi...* (p. 53). The »holy church« thus significantly reinforces the neutral *tempio* of the original.

On the basis of the given examples it should not be assumed that Primović is quite insensitive to the implications of Rinuccini's text. In a number of other instances his translation is faithful and accurate in detail, the changes he introduces are only the matter of stress and not of a thorough alternation of Rinuccini. One of the very important aspects of Rinuccini's work is preserved by Primović and confirms that he was aware of an element of large-scale construction which modern readers of the libretto, or listeners to the operas, divorced from the intellectual climate in which the works were created, are likely to overlook.

An important element of the early opera was the desire, not unconnected with the Mannerist preoccupation with the idea of time and change as constructive elements, to represent human passion and suffering through music, but not in a descriptive form as had been done in the madrigal but in actual sense — to make the audience aware of the passage of time during which the protagonists of the opera experience through music their passion, suffering and redemption.²¹ One structural device used in order to bring this more forcefully to the attention of the audience was Peri's insertion of the antithesis to the quotation from Petrarch and later explicit statement of Aminta in which the audience is reminded that the tragic story, having run its full course, brings us back to the state of bliss. That state of bliss is reached through the magic power of Orfeo's music and its attainment is, as we shall see, also coupled with an ingenious device borrowed again from the Mannariest repertoire.

Orfeo is a demigod (*semideo*) associated with music and love, and it is Venus who is especially invoked by the chorus at the end of the first scene:

Rinuccini (93—96)

Bella Madre d'Amor, da l'alto coro
Scendi a' nostri diletta,
E co' bei pargoletti
Fendi le nubi e 'l ciel con l'ali d'oro

Primović (p. 10)

Slavna mati od Gliubavi,
Kas raiskoga punna uresa
Sijdi knami, ter ostavi
Tvoi stan tretieh varh nebesa;
Svitla krijla tva rasciri,
Stavnò siedin' i samiri
Ugliubavi po sve vike
Ove slavne gliubovnike.

It is she who again comes to Orfeo's rescue, as Aminta tells us in the third scene. Without ever mentioning her name he gives an attribute of Venus — chariot pulled by doves:

²¹ See R. E. Wolf, *The Aesthetic Problem of the »Renaissance«*, *Revue Belge de Musicologie*, IX, 1955, p. 83.

Rinuccini (345—353)

Allor gli occhi repente
Rivolse al folgorar del nuovo lume,
E, sovr'uman costume,
Entro bel carro di zaffir lucente
Donna vidi celeste, al cui sembiante
Si coloriva il ciel di luce e d'oro;
Avvinte al carro avanti
Spargean le penne candidette e snelle
Due colombe gemelle,

Primović (p. 30)

Satiemmise vijd otvori;
Tui samierih gdi oholla
Raiska lipos sijde sgori
Varh svietluscitih ciudnieh kolla.
Vidieh slavna tad ciudesa
Gdi nebesko ono lize,
Svit resiasce, i nebesa
Ili Vile, il Boscize.
Svitla kolla dvie ptize
Bieglie sniega potesahu;
A toi biehu golubize;
Bielochiomse ke diciahu.

Venus then leads Orfeo towards the underworld and tells him to proceed further alone in order to try and influence Pluto to release Euridice:

Rinuccini (415—418)

Prega, sospira e plora:
Forse avverà che quel soave pianto
Che mosso ha il Ciel, pieghi l'Inferno ancora.

Primović (p. 36)

Placi, usdisci, zvili, moli;
Ier kad nebo ktiete ciuti,
Ter natvoi plac sijde doli
I Pakao chiesc moch prighnuti.

At the end of the play the Chorus (Aminta) confirms that indeed Orfeo was able to do this through the power of his lyre:

Rinuccini (731—742)

Felice Semideo, ben degna prole
Di lui che se ne l'alto
Per celeste sentier rivolge il sole,
Rompersi d'ogni pietra il duro smalto
Vidi a' tuoi dolci accenti,
E 'l corso rallentar fiumi e torrenti,
E per udir vicini
Scender da gli alti monti abeti e pini;
Ma vie più degno vanto oggi s'ammira
De la famosa lira,
Vanto di pregio eterno,
Mover gli Dei del ciel, piegar l'Inferno.

Primović (p. 60)

Tij nai srechnij, i cestitij
Moscse svati sam saistinu
O Sunciani pravij sinu,
Vriedni, ciasni, plemeniti.
Na glas tvoijeh skladnieh piesni
Vidieh stvar ia velike,
Ustavgliatse barse rike
Skrachiatise sle boliesni:
Raspuzatse tvardi kami
Koriepit se dubia, i lele,
Ali ciuda vechia vele
Danas kase kasciu nami.
Ter koiasu toi ciudesa?
Romon slatke tvoie lijre,
Kij se slavno svud prostire,
Prighnut pakao, i nebesa.

Mannerist art in general, and literature in particular, relies on the effective and often unexpected unity of opposites, mostly expressed in a very concentrated form. Petrarch is often taken as a model and his *piangendo rido* may be considered a classical example of such unity, which since it implies putting together diverse and contradictory words, visual representations or shapes, was aptly named *contrapposto*.²² The whole text of Rinuccini, if viewed from this angle may be now seen as a giant *contrapposto* but stretched out across so large a time-scale to be almost ineffective. Orfeo, the musician in whose art is reflected the harmony of the celestial spheres wins as his ally Venus, »the daughter of the third heaven« as Pri-

²² For a discussion of the characteristic Mannerist forms see John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1963, p. 81 f.

mović tells us,²³ and then regains for himself Euridice who had been claimed by the underworld; he manages to bring together two opposites: Heaven and Hades and Rinuccini's words *piegar d'Inferno* forcefully illustrate in terms of an image the deed which Orfeo accomplishes.

It is not uncommon to find that towards the closing stages of a stylistic period dimensions of works of art grow, the final flourish is often a display of abundance and complexity and it could be argued that Rinuccini's *Euridice* stands as one of the last examples of a literary tradition rooted in the Mannerist phase of the Italian Renaissance. By projecting a *contrapposto* on such a large canvas Rinuccini weakened its effect and made it almost disappear. It is nevertheless there as a reminder of yet another Mannerist attitude, that of *difficultà*, a deliberate complexity, difficulty, which a work of art has to possess in order to be judged as worthy and successful. The involvement of the audience through surmounting the *difficultà* becomes that way more intense and the listener is drawn more closely into a situation where he himself may experience the purifying effect of the tragic situation and its final happy turn.²⁴ It is a credit to Primović that he faithfully translated precisely these structurally important sections thus showing that he may have been aware of the less obvious implications of the original. We may never be able to discover whether his translation was set to music and performed — in itself it is a fascinating document of the interaction of the two cultures on the two sides of the Adriatic.

²³ At this point Primović perhaps echoes Boccaccio: »De secunda Venere Caeli septima filia et madre Cupidinis. Venerem secundam plures Caeli volunt fuisse filiam: . . .« (*Genealogia deorum gentilium*, Lib. III, Cap. XXIII).

²⁴ On *difficultà* and its connection with *virtù* see Shearman, *ibid.*, p. 21.

Appendix

Rinuccini: *Euridice* (29—54)*Peri*

Ninfe, ch'i bei crin d'oro

Pastore del Coro.
 Sciogliete liete a lo scherzar de' venti,
 E voi, ch'algo tesoro
 Dentro chiudete a' bei rubini ardenti,
 E voi, ch'a l'alba in ciel togliete i vanti,
 Tutte venite, o pastorelle amanti;
 E per queste fiorite alme contrade
 Risuomin liete voci e lieti canti.
 Oggi a somma beltade
 Giunge sommo valor santo Imeneo.
 Avventuroso Orfeo,
 Fortunata Euridice,
 Pur vi congiunse il cielo: o di felice!

Caccini

Pastore del Coro. Coro

Ninfe, ...

Primović

Kor od Pastira i od Vila.
 Pastir od Kora poiucchi u sam glas.

Liepe Vile, i ghisdave
 Koje vasce prame slate
 Prema bludniem sred dubrave
 Vitri, giubko rasviate,
 Kiemse ohollo ponosite,
 Ier gnim sarza sanosite.
 I vij Krasne svè Gospoie
 Utociscte od gliuvenieh;
 Neismerno blago Koie
 Po sred usti svegh rumenieh
 Usdarscite u gliubavi,
 Koju vas svit hvali, i slavi.
 I vij millee Pastierize,
 Kę bielochiu draghe zore
 Dobivate, i Danize
 Svitlos, Kada po varh gore
 Dicechise nad svisdarni
 Bielu zoru vodij namj;
 Spravitese u gliuvesni
 Sadruscene u gliubavi
 Slatkiem glasom spivat piesni
 Pò ovoi slavnoï sad Dubravi;
 Vesegliese Kasci svudi;
 Koie sceli svak, i sciudi.
 Hvali, ciasti, slavi, slusci
 Svak Slavnoga Hymenea,
 Kojj danas giubko sdrusci
 EURIDICIU, I ORFEA;
 Kij siedini raisku lipos,
 I samernu u svem Kripos.

Peri

Ninfa del Coro.
Raddoppia e fiamme e lumi
Al memorabil giorno,
Febo, ch' il carro d'or rivolgi intorno.

Pastore del Coro.
E voi, celesti Numi,
Per l'alto ciel con certo moto erranti,
Rivolgete sereni
Di pace e d'amor pieni
A le bell'alme i lucidi sembianti.

Ninfa del Coro.
Vaghe Ninfe amorose,
Inghirlandate 'l crin d'alme viole,
Dite liete e festose:
— Non vede un simil par d'amanti 'l sole!

Pastore del Coro.
Non vede un simil par d'amanti 'l sole!
Arcetro.
Non vede un simil par d'amanti 'l sole!
Replica a 5 tutto il coro.
Non vede un simil par d'amanti 'l sole!

Caccini

Ninfa del Coro.
Raddoppia e fiamme...

Pastore del Coro.
E voi, celesti Numi,...

Ninfa del Coro.
Vaghe Ninfe amorose,...

Pastore del Coro.
Non vede...
Ninfa del Coro.
Non vede...
Replica a 4 tutto il Coro.
Non vede un simil par d'amanti...

Primović

Mocse Orfeo cestit svati,
Euridice srečna dosti;
Nebesa vas saedno stati
Iur cinisce svom Kriposti:
Budi ovij dan sciughieni
Slavni, cestit, i blasцени.
Vila od Kora poiuchi.
Cin da bude danas vecchiá
Trikrat Sunze tvoia svechia;
Prodgli draghi danak ovij
Da nad sviem inema dostoino slovi.

Pastir od Kora.
I vij svitle iasne svijsde,
Kote siauceh varh nebesi,
Sve Kriposne punne ghijsde
Kiemse vlada sviet, i resi,
Mieran poghled svaka spravi,
Oviem dviema ù glubavi.
Vila od Kora.

O Gospoghie prighisdave
Sbielom rusciom venze svijte;
Kê stavivsci na varh glave,
Svè iedinò sad rezite,
Sunze vidijl nie ù vike
Toli slavne gliubovnike.
Pastir od Kora odpieva.
Sunze vidil nie ù vike
Toli slavne gliubovnike.
Vila od Kora ponavgla.
Sunze vidil nie ù vike
Toli slavne gliubovnike.
Kor ù cetiri glasa.
Sunze vidil nie ù vike
Toli slavne gliubovnike.

POVZETEK

Že pred nekaj časa je Dragan Plamenac opozoril na prevod Rinuccinijeve *Euridice*, libreta prve v celoti ohranjene opere Jacopa Perija in Giulijs Caccinija. Prevod, ki je bil objavljen v Benetkah leta 1617 z naslovom *Euridice Tragicomedia Pasce Primovicchia Latinicchia Dubrovcanina Prignesena po gnemu u iesik Dubrovacki iz iesika Latinskog*, vsebuje številna scenska navodila, med katerimi se omenja tudi glasba. Zato pojmujejo zgodovinarji gledališča in glasbe (D. Pavlović, J. Andreis) ta navodila kot indikacijo, da je bil Primovićev prevod namenjen za izvedbo z glasbo. Prevod ne sledi neprekinjenemu toku Rinuccinijeve pesnitve, ampak prinaša zlasti v ansambelskih prizorih dosti tekstovnih ponovitev, ki izgube smisel, če tekst beremo ali igramo brez glasbe, a ga seveda obdržijo pri petju. Primerjava z dvema verzijama opere, s Perijevo in Caccinijevo, pokaže, da Primović ni vzel originalnega Rinuccijevega besedila, ampak besedilo partiture ene in druge opere. Najbolj verjetno je, da je Caccinijeva verzija služila Primoviću za celotno prvo dejanje opere, medtem ko vsebujejo ostala štiri dejanja elemente obeh verzij.

Primović si prizadeva prilagoditi Rinuccinijevo verzifikacijo poetski tradiciji, ki se je formirala v dalmatinski književnosti v 16. stoletju. Dalmatinski prevajalci Petrarke in italijanske lirike 16. stoletja opuščajo koncentrirano bogastvo Petrarkovega izraza v korist bolj narativnega stila, ki vsebuje elemente popularne in ljudske poezije. Tako Primović, razen tega da oblikuje svoj prevod v osmercih in dvanajstercih, ki so značilni za hrvaško poezijo, tudi pogosto razvija in razširja besedilo Rinuccinijevega izvirnika. Moralistične tendence protireformacije so očitne v Primovićevem tekstu. Izrazi in fraze, karakteristične za takšno arkadijsko pogansko religijo, kot jo je pojmovala italijanska renesansa 16. stoletja, so v prevodu spremenjeni in tako občasno čutimo približevanje krščanski simboliki. To pa je povsem razumljivo, če vemo, da so Rinuccinijeve duhovne korenine v italijanskem 16. stoletju, medtem ko se je v sedemnajstih letih, ki dele Primovićev prevod od izvirnika, protireformacijsko gibanje v Dalmaciji močno okrepilo. Seveda pa se ne sme misliti, da Primović ni imel občutka za nekatere rafinirane manieristične efekte, ki jih je Rinuccini hotel doseči v besedilu svoje *Euridice*. Ob naslonitvi na manieristične težnje izkoriščanja efekta imenovanega *contraposto*, pri katerem prihajajo v neposredno zvezo na videz nezdružljiva nasprotja, postane Rinuccinijev Orfeo simbolična figura, ki z močjo svoje glasbe združuje nebesa in podzemeljski svet. Da bi usmeril poslušalčevo pozornost na ta efekt, poudarja Rinuccini od časa do časa v libretu nekatere od njegovih sestavnih delov, Primovićev prevod pa na niti enem od teh izrazitih mest ne odstopa od jasnosti originala.

Celoten Primovićev tekst je daljši od izvirnika in kot je že ugotovil Plamenac, v nobenem primeru ni mogel biti uporabljen za prvotno glasbo. Vendar ostaja neznano, ali je bilo to besedilo kdaj izvedeno s kakšno drugo glasbo. V vsakem primeru je to najstarejši prevod ne le nekega libreta, ampak tudi operne partiture iz italijanščine v drug jezik in mu zato gre tudi glede na to izjemno mesto v zgodnji zgodovini opere.

UDK 78(437.1)''16/17''

DIE GESCHICHTLICHE PERIODISIERUNG DES TSCHECHISCHEN MUSIKBAROCKS

Jan R a c e k (Brno)

Die Frage der entwicklungsstilistischen Periodisierung des tschechischen Musikbarocks hängt vornehmlich und aufs innigste mit dessen Entstehung und stilistischer Weiterentwicklung zusammen. Diese Periodisierung hat ihren spezifischen, von der periodischen Gliederung des europäischen, vornehmlich italienischen und deutschen, Musikbarocks etwas abweichenden Charakter.¹

Es soll uns hier vor allem um eine historisch und stilistisch begründete Periodisierung gehen, deren wesentlichen Bewertungskriterien die sogenannten einigenden Stilprinzipien der musikalischen Strukturen sein sollen.²

¹ Mit kunstgeschichtlichen und entwicklungsgeschichtlichen Problemen des tschechischen und slawischen Musikbarocks beschäftigte ich mich in den folgenden monographischen Arbeiten und Studien: *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Stilistische und ideelle Elemente der Barockmusik), Brno 1934; *Duch českého hudebního baroku* (Der Geist des tschechischen Musikbarocks), Brno 1940; *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (Die italienische Monodie aus der Zeit des Frühbarocks in Böhmen), Olomouc 1945; *Origines et débuts de la musique baroque en Bohême*, in *Musique des nations*, Praha 1948; *Grundlinien tschechischer Musikentwicklung*, in: *Musica* XI, Kassel 1957; *Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praga*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Philosophischen Fakultät der Brünner Universität VII*, Brno 1958; 5 ff.; *Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*, Praha 1965 und *The Baroque in Slav Music*, in: *Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967*, Bärenreiter, University of Ljubljana, 1970, 310 ff.

² In der musikologischen Weltliteratur versuchten sich um eine Periodisierung der europäischen Barockmusik H. J. Moser in dem Vortrag *Die Zeitgrenzen des musikalischen Barocks* (ZfMw. IV, 1922, 353 ff.) und in dem Buch *Geschichte der deutschen Musik II*. (Stuttgart u. Berlin 1923, 5, 1930), A. O. Lorenz. *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (Berlin 2 1928), ders., *Periodizität in der Musikgeschichte* (Die Musik 21, 1928—29, 644 ff.), ferner H. E. Engel in seiner Betrachtung *Periodisierung in der Musikwissenschaft* (Geistige Arbeit VII, 1940, Nr. 6, 5 ff.), vor kurzem M. Bukofzer in dem Werk *Music in the Baroque Era* (New York 1947) und S. Clercx in ihrer Arbeit *La Baroque et la musique. Essai d'esthétique musicale* (Bruxelles 1948, 19 ff.) und H. L. Clarke, *Toward a Musical Periodisation of Music* (Journal of the American Musicological Society IX, 1956, 25 ff.).

Von den tschechischen Musikhistorikern befaßte sich mit der dynamischen Entwicklungsperiodisierung der europäischen Musik vor allem V. Helfert in seiner tiefgründigen Studie *Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudeb-*

Ihre gesetzmäßige Logik und ihr kinetischer Rhythmus bezeichnen denn auch die einzelnen Phasen und Perioden der Musikentwicklung. Also nicht etwa eine mechanische, statische, auf bloßen chronologischen Aspekten und genau festgesetzten Daten beruhende Periodisierung, sondern eine fließende, dynamische, nicht abgegrenzte Periodisation, aufgebaut auf der Basis des Entwicklungsprozesses des inneren Kompositionsgefüges, seiner Formen und stilistischen Ausdruckselemente, und zwar in ständiger konfrontierender Fühlungnahme mit der europäischen Musik und dem Lebensstil des 17. und 18. Jahrhunderts. Heute ist es bereits unerlässlich, die stilistischen Entwicklungsperioden der tschechischen Musik im Zusammenhang mit den Entwicklungsepochen der europäischen Musik zu sehen, wenn man sich nicht der Gefahr einer einseitig verflachten Blickrichtung aussetzen will und damit freilich auch einer unkritischen Einstellung gegenüber dem Ideengehalt und der kompositionstechnischen Formstruktur der tschechischen Musik im Kontext mit der europäischen Musik. Lediglich durch diesen methodischen Vorgang erreichen wir eine wenigstens relativ objektive Bewertungskonfrontation und Hierarchie der sich wechselseitig durchdringenden Stilepochen der musikalischen Strukturen und Kulturen. In unserem Fall geht es um eine Stilkonfrontation der Musikrenaissance mit dem Barock und im Endstadium wieder um eine solche des Barocks mit dem Klassizismus. Insbesondere die tschechische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts ruft geradezu nach einer derartigen europäischen periodischen Gegenüberstellung, abgesehen davon, daß wir durch diesen Konfrontationsprozeß die tschechische Barockmusik aus ihrer bloßen territorialen, regionalen Isolierung auf eine höhere Ebene des europäischen Musikgeschehens bringen.

Vor allem müssen wir uns dessen bewußt sein, daß sich der tschechische musikalische Barockstil mit einer bedeutenden Verspätung nach dem europäischen Musikbarock — vornehmlich dem des italienischen Südens und des deutschen Nordens — herauskristallisiert und konstituiert hat, das in seiner frühen Entwicklungsphase namentlich in Italien etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufzutauchen beginnt. Seine Anfänge können wir deutlich bereits in der Chromatik und im Tonkolorismus der italienischen Polyphoniker der Spätrenaissance, in der Bi- und Polychoralität der Venezianischen Schule und schließlich in der Camerata fiorentina verfolgen. Das tschechische musikalische Frühbarock hingegen stabilisiert

niho vyvoje (Periodisierung der Musikgeschichte. Ein Beitrag zur Frage der Logik der Musikentwicklung), Musikologie I, Praha—Brno 1938, 7 ff. Periodisierungsprobleme der europäischen und tschechischen Barockmusik erläutert J. Racek in den Buchpublikationen *Úvod do studia hudební vědy* (Einführung in das Studium der Musikwissenschaft), Praha 1949, 39 ff.); *Česká hudba* (Die tschechische Musik), Praha 1958, 89 ff. und schließlich in den Studien *Entwicklungsgeschichtliche und kunstgeschichtliche Probleme des tschechischen Musikbarocks* (Sammelband Bydgoszcz 1966, Kongreß Musica Antiqua Europae Orientalis); *Zum Problem der Periodisierung des tschechischen Musikbarocks im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Philosophischen Fakultät der Brünner Universität XVI, 1967, H 2, 71 ff. Die Periodisierungsprobleme des tschechischen Musikbarocks berührt auch T. Volek in seiner Studie *Czech Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* in: Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz 1966. Acta scientifica congressus I. Editor Zofia Lissa.

sich in seiner typischen Form allmählich erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In der tschechischen Musik fehlt beispielsweise gänzlich das stilistisch so wichtige Übergangsstadium von der Hochrenaissance zum Frühbarock, das sich in der italienischen Musik seit Mitte des 16. Jahrhunderts bis etwa 1600 herausgebildet hat und das von der Kunsthistorikern als *Manierismus* bezeichnet wird.³

Die entwicklungsgemäße Verspätung der Konstitution des tschechischen musikalischen Barockstils wurde nicht allein durch spezifische kulturhistorische und kunststilistische Faktoren verursacht, sondern vor allem durch soziale und politisch-ökonomische Momente während des Dreißigjährigen Krieges und in der kritischen Entwicklungsphase durch den völligen Mangel an großen schöpferischen Persönlichkeiten. Gerade zu einer Zeit, wo in der europäischen Musik eine wichtige Entwicklungsetappe des organischen Stilübergangs von der Hochrenaissance zum Frühbarock anhebt, fehlt es in den böhmischen Ländern an ausgereiften Komponisten-Individualitäten. Das bedeutete allerdings eine Störung der organischen Entwicklung, die von der vorwiegend universalistischen gotisch-mittelalterlichen und neuzeitlich renaissancemäßigen Stilperiode welche einem sich immer schärfer abzeichnenden Barocksubjektivismus und zugleich auch dem ausdrucksmäßig potenzierten sogenannten Personalstil zustrebte, wenn man zu dieser Zeit allerdings schon von einem Personalstil in modernem Sinne des Wortes sprechen kann.

Die Zäsur in der Entwicklung der tschechischen Musik offenbarte sich namentlich in einem langen Aus- und Nachklingen des polymelodischen und polyphonen Prinzips der niederländischen Schule, insbesondere der einheimischen tschechischen kontrapunktischen Vokaltradition. Dieses Phänomen läßt sich im Schaffen der tschechischen Polyphoniker, vor allem in dem der damaligen repräsentativen Persönlichkeiten wie Jan Trojan Turnovský, Jiří Rychnovský u.a. beobachten. Ein recht anschauliches Beispiel für die periodische Stilverschiebung der tschechischen Renaissancepolymelodie und -polyphonie bis ins 17. Jahrhundert hinein bietet uns die in ihrem Stil anachronistische und gewissermaßen konservative Persönlichkeit des namhaften tschechischen Polyphonikers Kryštof Harant von Polžice und Bezdružice (1564—1621), dessen im gipfelnden niederländischen polyphonen Stil geschriebene Kompositionen (Orlando di Lasso) erst in den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstanden, während in Italien bereits zum Ausgang des 16. Jahrhunderts ein konsequenter und ästhetisch gerechtfertigter Kampf gegen das niederländische polyphone Musikdenken entbrannt war.⁴ Wir können sogar erklären, daß die tschechische Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts logisch und orga-

³ Auf diese Tatsache hat L. Bessler in seiner bedeutsamen und gedanklich eindringlichen Studie *Das Renaissanceproblem in der Musik* (AfMw. XXIII, 1966, Heft 1, 1 ff) sehr überzeugend und mit Nachdruck hingewiesen. Siehe auch zwei folgende Studien: J. Racek, *Zum Problem des Manierismus in der europäischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts unter Berücksichtigung der tschechischen Musikkultur*, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europae*, Brno 1972, International Musical Festival 1970 und ders., *Il problema del manierismo nella musica europaea del XVI e XVII secolo*, in: *Memorie e contributi alla musica dal medioevo alla età moderna offerti a Federico Ghisi*, Bologna 1973, 365 ff.

nisch weder an die Ausdrucksweisen der europäischen und tschechischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts noch an die stilistischen Anregungen des italienischen musikalischen Frühbarocks anknüpft. Damit wurde die Kontinuität des tschechischen Musiklebens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewaltsam unterbrochen und durch die verhängnisvollen Ereignisse nach der Schlacht am Weißen Berg gehemmt, ja buchstäblich in eine Isolation und Passivität getrieben.

Ein tieferes Studium der musikalischen Entwicklungsprobleme des tschechischen Musikbarocks muß unbedingt auch die spezifischen territorialen Entwicklungseigentümlichkeiten in Betracht ziehen, wie sie sich vornehmlich im 17. Jahrhundert in Böhmen und Mähren herausgebildet haben. In den böhmischen Ländern verlief die Entwicklung der Barockmusik in einer einprägsamen, den gegebenen spezifischen politisch-kulturellen Bedingungen entsprechenden Differenzierung. Während die musikstilistische Entwicklung in Böhmen schon gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts von der höfischen, stilistisch typisch ausgeprägten Musikkultur der kaiserlichen Residenz Rudolf II. zu Prag bestimmt worden war, kam es in Mähren erst in der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Milieu der Schloßresidenzen des spätbarocken mährischen Adels zu einer ersten größeren Entfaltung der musikalischen Barockkultur.

Das Endstadium der Entwicklung des tschechischen Musikbarocks festzustellen dürfte wohl bei weitem schwieriger sein, als dessen Anfangsstadium. Die Stilelemente der tschechischen Barockmusik haben nicht nur in der Periode des musikalischen Rokoko, Vorklassizismus und Klassizismus des 18. Jahrhunderts einen langen Aus- und Nachklang aufzuweisen, sondern das auch noch im Anfangsstadium der tschechischen Frühromantik der Wiedergeburtzeit, wenn sich hier auch schon eine erste organisierte Auflehnung gegen die stilistische Wesenheit und den ideologischen Gedankengehalt des Barocks erhebt. Diese Erscheinung können wir z.B. in der tschechischen Literatur, vor allem in der Dichtung, wahrnehmen, wo wir noch gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts archaische Barockelemente und ein typisches barockes, pastoral-bukolisches Ausklingen des Barocks in der tschechischen bildenden Kunst feststellen können, und das vornehmlich in der Architektur, die einen vorwiegend universalistischen Charakter hatte. Es wäre gewiß eine Vulgarisierung, wollten wir sie mit einem nichtadäquaten und anachronistischen Nationalbegriff bezeichnen. Dieser Begriff hatte nämlich im tschechischen bildenden Barock eine andere Bedeutung und bekundete sich zudem in einer anderen Weise, als z.B. in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Die tschechische Barockmusik und Barockliteratur kann man hingegen unter dem Einfluß folkloristischen Elemente in einem bestimmten Sinne bereits als national bezeichnen, vor allem im Sinne einer ideellen Opposition gegen die Sieger

⁴ Mit der Frage des musikalischen Stilanachronismus in der tschechischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts befaße ich mich eingehend in meiner umfangreichen Arbeit *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba* (Kryštof Harant von Polžice und seine Zeit. I.—III. Band), Brno 1970, 1972 und 1973. Siehe auch mein Buch *Česká hudba* (Die tschechische Musik), Praha 1958, 73 ff.

am Weißen Berge und gegen die Ideologie nach dem Weißen Berg, da sich in dieser Kunst, wie nicht nur aus dem Werk des großen Reformators J. A. Komenský (1592—1670), sondern auch aus dem schöpferischen Vermächtnis der tschechischen Barockschriftsteller und -dichter wie Bedřich Bridel (1619—1680) oder Bohuslav Balbín (1621—1688) zu ersehen ist, die nationale Volkskraft konzentriert und gespeichert hat.

Die spezifischen tschechischen Entwicklungsaspekte und -momente, hervorgerufen durch einheimische gesellschaftlich-politische und ökonomische Faktoren, hatten, wie man sieht, einen tiefen gestalterischen Einfluß auf die stilistische Eigenart, die künstlerische Qualität sowie auf die entwicklungsgemäße Zeitfolge der tschechischen Musik unter Berücksichtigung der großen europäischen Stilepochen, vorzugsweise des italienischen Musikbarocks. Dabei sei hervorgehoben, daß der Einfluß dieser Musik auf die tschechische Musikkultur des 17. und 18. Jahrhunderts, ungeachtet der zeitlichen Verspätung des tschechischen Musikbarocks nach der musikalischen Entwicklung der europäischen Musik, beträchtlich, wenn auch nicht in allen Bereichen von gleicher Natur, gewesen ist.

Im engen Zusammenhang mit den Periodisierungsproblemen der tschechischen Barockmusik erscheint es notwendig, ihre hierarchische Beziehung zur tschechischen Volksmusik und umgekehrt wieder die Beziehung der Volksmusik zu der, sg. Kunstmusik festzulegen.⁵ Die Promiskuität der

⁵ Ich bin mir dessen wohl bewußt, daß man den Begriff der sogen. »hohen Kunst« terminologisch und sachlich nicht gut begründen und von dem der Volkskunst abheben kann, und zwar sowohl in der Musik als auch in den übrigen Künsten überhaupt, da diese begriffliche Formulierung noch immer nicht genau und treffsicher ist. Ungeachtet dessen existieren diese beiden Kunstkategorien, wenn auch nicht isoliert und voneinander getrennt, sondern in ständiger Symbiose und Promiskuität. In unserem Falle kann man nicht einmal von zwei voneinander isolierten Musikkulturen sprechen. Umso weniger können wir von der »hohen Kunst« als einer »Herrenkunst« sprechen, wie dies in letzter Zeit manche tschechische Musikhistoriker (z. B. T. Volek in der oben zit. Studie) tun und sie von der Volkskunst scheiden. Ich kenne diese Disjunktion speziell in der tschechischen und slawischen Musik nicht, weil hier die krassen Unterschiede zwischen volkstümlicher, und künstlicher, so man will künstlerischer, Musik verwischt sind. Zu einer besonders anschaulichen Promiskuität zwischen diesen beiden Kunstkategorien kam es im tschechischen Musikbarock und Musikklassizismus, wo fast das gesamte damalige Kulturleben von der Volksmusik durchdrungen war. Diese Promiskuität ist freilich nicht nur für die tschechische Musik des 17. und 18. Jh. bezeichnend, sondern auch für die ältesten und älteren Entwicklungsperioden der tschechischen und slawischen Musikkultur überhaupt. Auf diese Symbiose der Volksmusik mit der Kunstmusik habe ich in meiner Studie *Sur la question de la genèse du plus ancien chant liturgique Hospodine, pomiluj ny* im Sammelband *Magna Moravia* (Praha 1965, 435 ff.), hingewiesen. Sie ist zur Zeit des tschechischen Musikklassizismus und der Musikromantik besonders lebendig, ja auch heute noch kommt es zu einer dynamisch stilbildenden Geltendmachung dieser beiden Musikkulturen. Eine andere Frage ist es freilich, ob diese Promiskuität der Sache selbst dienlich ist oder nicht. Die falsch verstandene Disjunktion zwischen Kunst- und Volksmusik führt des öftern zu falschen und sachlich unhaltbaren Schlußfolgerungen. Auch die konventionelle und heute schon ganz und gar afunktionelle Teilung des Volksliedes in einen tschechischen und mährischen, bzw. slowakischen vokalen und instrumental Typ ist nach den neuen musikfolkloristischen und musikethnologischen Forschungen der Brüner und Preßburger Forscher gänzlich antiquiert. Auch in diesem Falle liegt doch eine strukturelle und ausdrucksmäßige Promiskuität der einzelnen musik-

Kunst- und Volksmusik tritt namentlich in der tschechischen Musikkultur der Renaissance und des Barocks besonders anschaulich zutage, wovon der große Aufschwung des Volksliederschaffens und der reichen tschechischen Kanzionalliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts sowie ihre enge Beziehung zur damaligen Kunstmusik Zeugnis ablegen. Es ist zwar richtig, daß sich die tschechische Musikkultur des Barocks auf einen reifen, aus verschiedenen Teilen des europäischen Kontinents in die böhmischen Länder importierten Musikprofessionalismus stützt, aber die tschechische Musikkultur dieser Jahrhunderte ist einfach undenkbar ohne die befruchtende Einwirkung des tschechischen Volksschaffens. Der Einfluß der romanischen, französisch-italienischen, später dann germanischen, niederländisch-deutschen Musikkultur auf die Entwicklung des kompositionstechnischen Gefüges der tschechischen Musik war ungemein fruchtbar, wenn auch um den Preis einer teilweisen Italianisierung und Germanisierung, wie wir sie beispielsweise in der zweiten und dritten Entwicklungsperiode des tschechischen Musikbarocks beobachten können. Wie ein wirksamer und eigenartiger, die Gefahr eines Musikepigonentums aufhebender Katalysator wirkte auf die tschechische Kunstmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts die einheimische Musikfolklore, die im Verein mit dem tschechischen autochtonen Musikdenken das herausgebildet hat, was an dieser Musik originell und eigenständig ist.

Aus unserer Erkenntnis der wechselseitigen Wirkungskraft und Symbiose der Kunstmusik mit der Volksmusik folgt der völlig logische Schluß vom Parallelismus und von der Kontinuität zwischen den einzelnen einigenden Stilprinzipien der Kunstmusik und den schöpferischen Prinzipien der Volksmusik. Ein solches kontinuierliches Einigungsprinzip der Volksmusik mit der Kunstmusik bildet die Diatonik, deren natürliche Tonart die Entwicklung des europäischen musikalischen Denkens schlechthin wechselseitig beeinflußt hat. Dabei müssen wir allerdings dessen eingedenk sein, daß trotz der seit den ältesten Zeiten der Musikentwicklung bestehenden Korrelation zwischen den beiden Musikkulturen die Entwicklung der Kompositionsstrukturen und Prinzipien der Kunstmusik immerhin einen weit komplizierteren Verlauf gehabt hat, als die Entwicklung der Volksmusik, die lediglich auf die Prinzipien der melodischen, stark von mesologischen

folkloristischen Dialekte vor, die man heute kurz als Liedgebilde westlicher und östlicher Provenienz oder als Typen älterer und jüngerer Folkloreschichten bezeichnen kann. Siehe die Studie von J. Racek und K. Vetterl, in *Musikologie IV*, 1955, 174 ff. u. 181 ff. Siehe auch die Studie von J. Racek, *Das tschechische Volkslied und die italienische Barockmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Symbolae historiae musicae*. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag, Mainz, Schotts Söhne, 1971, 126 ff.) Mit Fragen der Periodisierungsgliederung der Musikfolklore beschäftigt sich J. Fukač in seiner Studie *K problému periodizace evropského hudebního folklóru (Zum Problem der Periodisierung der europäischen Musikfolklore)*, in: *Strážnice 1946—1965*, Brno 1966, 329, ff. Er vertritt hier die Ansicht, daß der wissenschaftlichen Periodisierung der europäischen Musikfolklore für die Erörterung ihrer historischen und entwicklungsmäßigen Zusammenhänge unter den einzelnen Äußerungen der volkstümlichen Musikkultur beinahe die gleiche methodologische Bedeutung zukommt, wie man sie der Periodisierung der Kunstmusik in der Musikgeschichte zuerkennt. Diese gewiß anregende und sehr kühne Ansicht und Hypothese wird allerdings erst noch durch ein eingehendes Detailstudium dieses interessanten Problems begründet werden müssen.

Faktoren beeinflussten Variabilität beschränkt war, abgesehen davon, daß der Volksmusik im Vergleich zur Kunstmusik neben einer stilisierenden schöpferischen Potenz keine bewußte stilbildende Kraft innewohnt. Aus dem Grunde machte die tschechische Barockmusik in bezug auf das Periodisierungsproblem einen weit komplizierteren Entwicklungsprozeß durch, als die Volksmusik dieser Stilepoche.

Mit dem oben erwähnten kritischen Vorbehalt kann man sagen, daß das tschechische Musikbarock eine relativ einheitliche Stilepoche gebildet hat, die der Ausdruck des Lebens- und Kunststils dieser Zeit war. Diese Epoche entwickelte sich in dem Zeitraum etwa von Beginn des 17. bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts, also in der Zeit der Rekatholisierung der böhmischen Länder, in der Blütezeit des Jesuitenbarocks und der unerbittlichen Gegenreformation. Wir unterscheiden im tschechischen, ähnlich wie im europäischen Musikbarock, drei sich markant abzeichnende Entwicklungsperioden:

1. das Frühbarock — umfaßt in der tschechischen Musik die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts von etwa 1600 bis 1650
2. das Hochbarock — entfaltet sich in der 2. Hälfte des 17. und im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von etwa 1650 bis 1730
3. das Spätbarock — dessen stilistische Potenz vom Ende des 1. Drittels bis zum Beginn des 3. Drittels des 18. Jahrhunderts zur Geltung gelangt, entfaltet sich von etwa 1730 bis 1770, wo es sich als eigenständiger Stil bereits vollständig überlebt.⁶

Betrachten wir auf Grund dieser Dreiteilung die einzelnen Perioden des tschechischen Musikbarock etwas genauer, so erhalten wir annähernd folgendes Gesamtbild seiner stilistischen Entwicklung.

In der ersten Entwicklungsperiode vom Beginn bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts kann man noch kaum von einem ausgeprägt bodenständigen tschechischen barocken Musikdenken sprechen, da die damalige tschechische Musik noch gänzlich unter dem Einfluß der importierten und vermittelten niederländischen und italienischen polyphonen Kultur stand. Die große Entfaltung der niederländischen und italienischen polyphonen Musik, die am Prager kaiserlichen Hof Rudolfs II. vor sich ging, war mehr oder weniger auf die Umwelt des Hofes beschränkt und berührte das tschechische Musikdenken nur sehr unbedeutend. Das Studium des Noten- und des Aktematerials, das heute im Staatlichen Zentralarchiv von Prag aufbewahrt ist, zeugt nicht nur von der Wirksamkeit der niederländischen Polyphonie in der Prager Umwelt, sondern wir finden darin bereits auch die ersten Einflußspuren der italienischen Barockmusik, die in dem kurzen Zeitabschnitt vor der Schlacht am Weißen Berg im Milieu der Prager ka-

⁶ Für die Gliederung des tschechischen Musikbarocks in drei Entwicklungsperioden habe ich ein heute in der musikwissenschaftlichen Literatur bereits eingebürgertes Modell verwendet. So teilt z. B. H. J. Moser den europäischen musikalischen Barockstil in *Frühbarock*, *Mittelbarock* und *Hochbarock*, E. Schenk in *Frühbarock*, *Mittelbarock* und *Spätbarock*, S. Clercx in *Baroque primitif*, *Plein baroque* und *Baroque tardif* und M. Bukofzer jüngst in *Early Baroque*, *Middle Baroque* und *Late Baroque*. Die Gliederung nach dem Modell der Suzanne Clercx halte ich für die beste.

iserlichen Residenz auftauchten. Schon zum Ausgang des 16. Jahrhunderts kommen in Prag Stefano Felis (um 1550 bis nach 1603), Francesco Milleville (Lebensdaten unbekannt) und Agostino Agazzari (1578—1640), einer von den Angehörigen des römischen Opernstils, mit ihren Kompositionen zur Geltung. Um das Jahr 1603 gelangt der venezianische Stil mit den Kompositionen des Francesco Stivori (Mitte des 16. Jahrhunderts) nach Prag, der die damals modernen Verse der pastoralen Lyrik des Jacopo Sannazaro und Ottavio Rinuccini in Musik setzt. Die italienische begleitete Monodie dringt erst im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Prag ein. In der Universitätsbibliothek ist eine sehr wertvolle Quelle erhalten, ein Sammelwerk von Drucken der italienischen Monodie, das sich im Jahre 1612 der kaiserliche Rat Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth anschaffen ließ und in dem gleichsam der ganze Entwicklungsprozeß der italienischen Monodie erfaßt ist. Sein musikgeschichtlicher Wert ist umso größer, als es einige Unikatdrucke enthält, die man nicht einmal in den führenden europäischen Musikbibliotheken findet.⁷ Das handschriftliche Sammelwerk von italienischen Liedern aus der ehemaligen Bibliothek der Lobkowitz in Roudnice, *Ariette in musica da diversi autori*, das auch Monodien aus dem 1. Drittel des 17. Jahrhunderts enthält, kann für uns hingegen keinesfalls ausschlaggebend sein, weil es wohl erst viel später nach Böhmen gelangt sein dürfte, allem Anschein nach aus Spanien, wo ein Teil der Raudnitzer Musikaliensammlung erworben wurde.⁸

Die italienische Musik drang in Prag vor allem durch Verdienst des italienischen Adels ein, der aus Italien nicht nur die damaligen neuesten Komponisten, sondern auch ausübende Musiker mitgebracht hat. Auf sein Betreiben hin wurde in Prag auch das italienische Madrigal sowie das historische, allegorische und mythologische Ballet gepflegt. Aber auch dies sollte eine bloße Episode bleiben, ohne tieferen stilbildenden Einfluß auf die Entstehung des tschechischen Barockstils und beschränkt auf einen engen Kreis des kaiserlichen Hofes und des damaligen Prager und italienischen Adels. Doch wegen dieser Isolation konnten alle diese günstigen Entwicklungsanregungen und -voraussetzungen als integraler Bestandteil des eigenständigen tschechischen Musikdenkens nicht zur Geltung kommen. Seine natürliche Kontinuität wurde durch die unerfreulichen politischen Verhältnisse gewaltsam unterbrochen. Diese Verhältnisse zwangen der tschechischen Kultur für lange Zeit das romanische, vornehmlich italienisch-spanische, Kulturklima auf. Der Entwicklungsverlauf des damaligen

⁷ S. Racek J., *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (Die italienische Monodie aus der Zeit des Frühbarocks in Böhmen), Olomouc 1945; ders., *Origines et débuts de la musique baroque en Bohême. Contribution à l'histoire de la chanson à une voix*, in: *Musique des nations*, Praha 1948, 157 ff.; ders., *Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praga. Contributo alla storia della monodia italiana in Boemia*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Philosophischen Fakultät der Brünner Universität VII*, Brno 1958, 5 ff.; ders., *Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes* (Praha 1965).

⁸ Zur Raudnitzer Sammlung s. Nettl P., *Über ein handschriftliches Sammelwerk von Gesängen italienischer Frühmonodie*, in: *ZfMw. II*, 1919—20, 83 ff.; ders., *Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung*, in: *StzMw. VII*, 1920, 143 ff.; ders., *Musik-Barock in Böhmen und Mähren* (Brno 1927).

tschechischen Volksschaffens war dagegen nicht in dem Maße gestört, wie die Entwicklung der tschechischen Kunstmusik, da es organisch an die reiche Überlieferung der tschechischen geistlichen und weltlichen Musikfolklore des 15. und 16. Jahrhunderts anknüpfen konnte, was vor allem in der katholischen Kanzionalliteratur des 17. Jahrhunderts zum Ausdruck kam. In Verbindung mit der tschechischen Kunstmusik schuf die Volksmusik neue Möglichkeiten für eine Weiterentwicklung der tschechischen Musik des 17. Jahrhunderts. Deshalb tauchte selbst in dieser anscheinend sterilen Zeit, wenn auch etwas zaghaft und schüchtern, dennoch ein neuer Kompositionsstil auf, und zwar knapp vor der Katastrophe am Weißen Berg. Das läßt sich gewissermaßen ablesen an den geistlichen Kompositionen des Jiří Altmontanus (+ 1608), des Magisters Jan Campanus Vodňanský (1572–1622), und denen von Václav Piscenus Falco (Anfang des 17. Jahrhunderts), Jan Bufler (+ 1655), Jakub Krýštof Rybnický (um 1600–1639), ebenso in der Kanzionalliteratur bei Jiří Třanovský (1592–1637), sowie in dem Amsterdamer Kanzional (1659) von Jan Amos Komenský (1592–1670). Neue Stiltendenzen machten sich insbesondere im Schaffen des Jan Sixt von Lerchenfels (um 1570–1629) geltend, der 1584 an der Hofkapelle Kaiser Rudolf II. als Sänger tätig war.

Wir vermögen daher nur gemeinhin zu konstatieren, daß es bei den meisten der obengenannten Komponisten zu einem wechselseitigen Einwirken zwischen der tschechischen Musikfolklore und Kunstmusik kam, und zugleich zur Schaffung einer Grundlage für eine neue tschechische Volksmelodik; das läßt sich sehr anschaulich in der zweiten Periode des tschechischen Musikbarocks nachweisen.

In der zweiten Entwicklungsperiode, die den Zeitraum von der 2. Hälfte des 17. bis in die dreißiger Jahre des darauffolgenden Jahrhunderts umspannt, bildet sich bereits der tschechische musikalische Barockstil heraus und erreicht zugleich auch seinen Höhepunkt. In dieser Periode von kaum 80 Jahren erlebte das tschechische Musikschaffen und der tschechische Musikgenius einen neuen schöpferischen Aufschwung. Damals entstanden nämlich auf dem Gebiet der Kunstmusik Werke von bleibendem Kunstwert und außerordentlicher Bedeutung für die künftige Weiterentwicklung. In dieser Zeitspanne können wir schon auf Grund verlässlicher Quellendokumente (Kompositionen und Musikalieninventare) mit Sicherheit ihre stilistische Grundorientierung und ihren künstlerischen Beitrag maßgeblicher auswerten und zwar nicht allein für die tschechische, sondern in einem gewissen Maße auch schon für die europäische Musikkultur.⁹

Es handelt sich hier vorwiegend um vokale Kirchen- und zum Teil auch weltliche Instrumentalmusik, die sich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts unter starkem Einfluß der aus Italien, Wien und Deutschland

⁹ Sehr wertvolles Quellenmaterial bieten der Forschung die Musikinventare der Kirchenchöre, Klöster, Ordenskollegien und Schloßresidenzen. Vgl. hierzu Racek J., *Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání* (Die Musikinventare und ihre Bedeutung für die musikhistorische Forschung), in: *Časopis Moravského musea* XLVII, 1962, 135 ff.

importierten Vokal- und Instrumentalmusik entwickelt hat. Einer der bedeutendsten der Komponisten, die sich auf dem Gebiet der Kirchenmusik ein großes Verdienst erworben haben, war Vincenzo Albrici (1631—1696), der zur Zeit seines größten Schaffensaufschwungs in Prag gelebt hat, wo er gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine ungemein fruchtbare kompositorische und organisatorische Tätigkeit entwickelte. Von da an erscheinen in der tschechischen barocken Kirchen- und Instrumentalmusik dieser Periode melodische, kompositorische und stilistische Elemente, die dem italienisch-deutschen, insbesondere Wiener-neapolitanischen Stil nahestehen, wie ihn Arcangelo Corelli, Ales. Scarlatti, Ant. Caldara, Nicola Porpora, Ant. Vivaldi, Leon. Vinci, Fr. Bart. Conti, Ant. Draghi, Tommaso Albinoni, Joh. Seb. Bach und Georg Friedr. Händel repräsentieren, wenn auch der Einfluß des Letzgenannten auf die tschechische Barockmusik nur sporadisch zur Geltung und zum Ausdruck kam.¹⁰

Der italienische, der Wiener und teilweise auch der deutsche vokalinstrumentale Stil machte sich besonders gegen Ende des 17. und im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts im Repertoire der Adelskapellen bedeutender böhmisch-mährischer Schloßresidenzen geltend, die wichtige Zentren der Barockmusik waren. Von ihnen seien wenigstens die bedeutendsten Schloßkapellen in Prag, Roudnice, Český Krumlov, Kuks, Lysá, Tovačov, Kroměříž, Brtnice, Holešov, Jaroměřice a.d. Rokytná und Vyškov genannt. Wichtige Zentren der tschechischen geistlichen Vokalmusik waren die Kirchenchöre und Klöster, wo die Formen der Messe, Kantate, des Oratoriums und die für die tschechischen Verhältnisse besonders charakteristische Form des Sepolcro eine besondere Pflege erfuhren. Das Sepolcro drang aus dem Wiener Kreis und aus Italien zu uns, entwickelte sich hier aber zu einem eigenständigen tschechischen musikdramatischen Gebilde, das sich vom deutschen oder italienischen Prototyp durch seinen tschechischen Volkscharakter unterschied. Die Oper war das ganze 17. Jahrhundert hindurch in den böhmischen Ländern fast unbekannt und tauchte erst später in ihrem Wiener-neapolitanischen und venezianischen Typ auf den einheimischen

¹⁰ Mit dieser Stilorientierung beschäftigt sich ausführlich V. Helfert in seinem Buch *Hudba na jaroměřickém zámku* (Die Musik auf Schloß Jaroměřice), Praha 1924, und in den folgenden weiteren Studien: *Die Jesuitenkollegien der böhmischen Provinz zur Zeit des jungen Gluck*, in: Festschrift für Johannes Wolf, Berlin 1929; *Hudba barokní* (Barockmusik), in: *Sustovy dějiny lidstva*, Bd. VI, Praha 1939, und *Průkopnický význam české hudby v 18. století* (Die bahnbrechende Bedeutung der tschechischen Musik im 18. Jh.), in: *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (Was unsere Länder Europa und der Menschheit gaben), Praha 1939. Um die Erforschung der tschechischen Barockmusik unter diesem Gesichtspunkt hat sich E. Troida in seinen zahlreichen monographischen Studien verdient gemacht. Ein Verzeichnis seiner Studien hat A. Buchner in der Publikation *Hudební sbírka E. Troidy* (E. Troidas Musikaliensammlung), Praha 1954 abgedruckt; diese Bibliographie enthält auch einen thematischen Katalog von 250 Spartationen Troidas, von denen die meisten stilgemäß der Barockperiode der tschechischen Musik angehören. Vgl. weiter O. Kampers Buch *Hudební Praha v 18. věku* (Das musikalische Prag im 18. Jh.), Praha 1936, sowie die Studien von B. Štědroň *Společenské úkoly hudby v 18. století* (Die gesellschaftlichen Aufgaben der Musik im 18. Jh.), in: *Časopis Matice moravské* LXIX, 1950, 300 ff.) und *Zemští trubači a tympanisté v Brně* (Die Landestrompeter und Tympanisten in Brunn), in: *Vlastivědný věstník moravský* VII, 1952, Nr. 3, 122 ff.

sehen Schloßbühnen auf. Wenn dies auch ohne Teilnahme der tschechischen Komponisten geschah, so waren sie dennoch durchschlagend richtungweisend für die Stilentwicklung des tschechischen musikdramatischen Schaffens. Erst im 18. Jahrhundert, besonders aber nach der Prager Aufführung der Oper *Costanza e fortezza* (1723) von Joh. Jos. Fux, kommen die ersten tschechischen musikdramatischen Versuche in Sicht, vor allem volkstümliche Singspiele, musikalische Kloster- und Schuldramen, die wegen ihrer primitiven kompositionellen und stilistischen Faktur schon dem tschechischen musikalischen Vorklassizismus und Klassizismus angehören.

Typisch für die zweite Periode der tschechischen Barockmusik ist die Tatsache, daß in dieser Zeitspanne reife repräsentative Komponisten-Persönlichkeiten zur Geltung gelangen, die kraft ihrer selbständigen schöpferischen Potenz und ihres urwüchsigen melodischen und harmonischen Vorstellungsvermögens dieser Periode ihr stilistisches Gepräge geben. Die tschechische vokale Kirchenmusik der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts wird durch das inventionsreiche Werk des Adam Václav Michna von Otradovice (1600—1676) repräsentiert, insbesondere durch seine meisterhafte *Missa Sancti Venceslai*, durch die Sammlung von Kirchenkompositionen *Sacra et Litaniae* (gedruckt 1654), und durch ein monumentales *Magnificat*.¹¹ Die weltliche Instrumentalmusik dieses Jahrhunderts hatte ihren namhaften Vertreter in Pavel Josef Vejvanovský (um 1640—1693), der in selbständiger Weise an den venezianischen polychoralen Stil der Kanzonensonaten anknüpfte.¹² Eine Synthese von Hochbarockstil mit klassizistischen Tendenzen offenbarte sich im Schaffen des Josef Antonín Plánický (etwa von 1691—1732), der sich in seinem schwungvollen barocken Pathos und rezitativartigen Arioso-Stil in der tschechischen Musik als Vorläufer der Bach-Händelschen Diktion ausweist. Die Gipfelphase dieser Stilperiode, die man bereits als Übergangsstadium zur dritten Periode ansprechen kann, ist durch das stilistisch beachtenswert ausgewogene Instrumentalwerk des Jan Dismas Zelenka (1697—1745), sowie durch das seinem Ausmaße nach nicht besonders große schöpferische Vermächtnis des Minoriten Bohuslav Matěj Černohorský (1684—1742) vertreten.¹³ Černohorský vollendet mit seinem Kompositionsstil in dem er sich auf

¹¹ Michnas *Missa S. Venceslai* erschien im Druck in der kritischen Ausgabe von J. Sehnal, in: *Musica Antiqua Bohemica* (MAB), Bd. 1, Serie 2, Praha 1966. Vgl. Bužga J., *Der tschechische Barockkomponist Adam Michna z Otradovic*, in: Festschrift für Heinrich Bessler, Leipzig 1961, 305 ff.

¹² P. Vejvanovskýs Orchesterkompositionen erschienen in der von J. Pohanka besorgten Gesamtausgabe in MAB, Bd. 36 (Praha 1958) und Bd. 47—49 (Praha 1960—61). S. Petráš O., *Suitové orchestrální skladby Pavla Josefa Vejvanovského* (P. J. Vejvanovskýs Orchesterkompositionen in Suitform, Diss. Brno 1948, Maschinenschrift).

¹³ Die Kompositionen des J. D. Zelenka und B. M. Černohorský wurden ebenfalls in MAB herausgegeben, Bd. 3 (Praha-Brno 1937, 1949, Revis. Fr. Michálek) und Bd. 61 (Praha 1963, Revis. C. Schoenbaum). Siehe auch Šafařík J., *K otázce vokálního nástrojového stylu B. M. Černohorského* (Zur Frage des Vokal- und Instrumentalstils des B. M. Černohorský), Diplomarbeit Brno 1960, Maschinenschrift.

das italienische und süddeutsche konzertante Orgelprinzip stützt, die tschechische vokal-instrumentale polyphone Tradition.¹⁴

In den Werken dieser Komponisten vollzog sich auch eine stilistische Emanzipation vom europäischen musikalischen Barockstandart, bedingt nicht nur durch einen subjektiv ausgeprägten kompositorischen Ausdruck, sondern auch durch einen neuen beträchtlichen Eingriff der einheimischen Musikfolklore, der dann auch das tschechische musikalische Hochbarock befähigte, mit seinen eigenen schöpferischen Werten dem europäischen musikalischen Vorklassizismus etliche, wenn auch untergeordnete Impulse zu geben.

In der dritten Periode des tschechischen Musikbarocks, die von den dreißiger Jahren bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts reicht, zerfällt das tschechische musikalische Barockdenken als selbständiger Stilfaktor in kleinere ornamentale, melodische Rokokogebilde. Diese verhältnismäßig kurze stilistische Zwischenzeit ist ein wichtiges Übergangsstadium zum tschechischen musikalischen Vorklassizismus und Klassizismus. Einer der markantesten Repräsentanten dieser Stilperiode ist der Komponist Jan Z a c h (1699—1773), der in seinem Vokal- und Instrumentalwerk das spätbarocke Pathos mit dem frühen vorklassizistischen Musikausdruck verbindet. Die gleiche stilistische Synthese weist das Schaffen von Frant. Václav M í č a (1694—1744), Fr. Ign. T ů m a (1704—1774), Fr. Václav H a b e r m a n n (1706—1783), Jos. Antonín S e h l i n g (1710—1756), Jos. Ferd. Norbert S e g e r (1716—1782) und von vielen Ordenskomponisten dieser Zeit auf. Das Stilprinzip der dritten Periode der tschechischen Barockmusik erreichte seinen Höhepunkt ohne Zweifel in dem Schaffen des Prager Organisten und Komponisten Frant. Xaver B r i x i (1732—1771), in dessen umfangreichem Kirchen- und Orchesterwerk sich das melodische Volkselement mit dem ausklingenden Barockpathos und dem frühklassischen Musikausdruck vermengt.¹⁵

Das tschechische Barock erlosch erst zur Zeit des tschechischen aufgeklärten Rationalismus, der im Grunde genommen antibarock war. Die tschechische nationale Wiedergeburt sagte dem Barock und den Barocktendenzen den Kampf an, ohne dieselben als barock zu bezeichnen. Dieser Kampf gegen das Barock wurde im Geiste der Philosophie von Descartes,

¹⁴ Außer diesen führenden Erscheinungen macht sich in der Zeitspanne noch eine ganze Gruppe von Ordenskomponisten mit ihrem Kompositionswerk geltend, von denen wenigstens Jan Pecelius (2. Hälfte des 17. Jh.), Jiří Meltzelius (1624—93) und Mikuláš Fr. Xaver Wentzely (um 1643—1722), Kapellmeister des St. Veitsdom in Prag, genannt seien.

¹⁵ Tůmas *Stabat Mater* gab J. Plavec heraus (Praha 1959), Segers Kompositionen erschienen i.d. Revision von V. Bělský in MAB, Bd. 51 und 56 (Praha 1961—62) und die Ausgabe der Kompositionen von Bixi besorgten J. Reinberger, V. J. Sýkora und V. Bělský, gleichfalls in MAB, Bd. 12, 14, 26 und 2 (Serie II, Praha 1953, 1964 und 1967). Siehe auch die nachstehende wichtigste Literatur: Komma K. M., *J. Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jh.* (Kassel 1938, mit einem thematischen Katalog der Zachschen Kompositionen), Vogt H., *Fr. Tuma als Instrumentalkomponist* (Diss. Wien 1951, Maschinenschrift) und Kamper O., *Fr. X. Bixi* (Praha 1926). Eine erschöpfende Monographie über Miča schrieb V. Helfert in seinem Buch *Hudba na jaroměřickém zámku* (Die Musik auf Schloß Jaroměřice), Praha 1924.

Leibniz und der Wolffschen Popularphilosophie geführt und zwar sowohl gegen den Aristotelismus in der Konzeption des Suarez und Ariago, wie ihn die Jesuitenschulen bei uns verdolmetscht haben, als auch gegen die Scholastik eines Duns Scotus.

Abschließend möchte ich noch hervorheben, daß ich mir der Unvollständigkeit meiner periodischen Gliederung (Periodisierung) der tschechischen Barockmusik, vornehmlich in ihren klassifizierenden und wertenden Urteilen über die einzelnen Komponisten-Persönlichkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, ganz und gar bewußt bin. Sicherlich werden neue, eingehendere Forschungen in unseren Ländern sowie im Ausland so manches an dieser meiner Periodisierung berichtigen. Ungeachtet dessen bin ich aber davon überzeugt, daß es in der Tat nur Details sein werden, die im Grunde kaum Wesentliches an der gesamten Entwicklungskonzeption und -linie des tschechischen Musikbarocks ändern können, wie sie von mir hier in aller Knappheit und Gedrängtheit entworfen wurde.

POVZETEK

Studija obsega dva dela. V prvem obravnava avtor splošna načela dinamične glasbene periodizacije. Glavni metodološki kriterij zgodovinsko in stilno utemeljene periodizacije so zanj skupni stilni principi glasbenih struktur, njihova zakonita logika in ritem gibanja. Drugi, posebni del je posvečen periodizaciji češkega glasbenega baroka v neposredni povezavi s periodizacijo evropske baročne glasbe. Primerjava pokaže, da se je češki glasbeni barok izoblikoval z zamudo glede na razvojne faze evropske glasbe. To zakasnitev pa niso povzročili le specifični kulturno zgodovinski in umetnostni, ampak predvsem družbeni, politični in gospodarski dejavniki obdobja pred in po bitki na Beli gori.

V češkem glasbenem baroku se odraža prekinitev razvoja predvsem v počasnem ugašanju nizozemskih polifonih principov pozne renesanse in domače kontrapunktske vokalne tradicije. Češki glasbeni barok se je oblikoval kot relativno enovito obdobje šele od začetka 17. pa do prve tretjine 18. stoletja. Zato razlikujemo v češkem glasbenem baroku tri razločno začrtane razvojne faze. Zgodnji barok se je razvijal v prvi polovici 17. stoletja, približno od leta 1600 pa do 1650. Srednji barok sega prek druge polovice 17. še v prvo tretjino 18. stoletja, torej približno od 1650 do 1730. Pozni barok, čigar stilna potencia je prišla do veljave od konca prve tretjine 18. do začetka 19. stoletja, se razvija od leta 1730 do 1770, predno ugasne kot samostojen umetnostni stil.

Lahko rečemo, da se je češki glasbeni barok izoblikoval šele v drugi polovici 17. stoletja, in to sorazmerno hitro po zaslugi nekaj izrazitih skladateljskih osebnosti, ki so v svojih značilnih delih znale navezati na začasno prekinjeno evropsko in domačo glasbeno tradicijo.

UDK 784.3(497.12) Mašek K.

ZNAČILNOSTI SAMOSPEVOV KAMILA MAŠKA

Manica Špendal (Maribor)

Samospevi so najpomembnejše in tudi eno najboljše ustvarjalnih področij Kamila Maška.¹ Pisal jih je ves čas svojega skladateljskega delovanja, od leta 1845, potem ko je komaj petnajstleten objavil v listu *Illyrisches Blatt* samospev v nemškem jeziku *An die Sterne* na tekst H. E. Coste, pa do svoje smrti leta 1859; takrat je v petem in šestem zvezku Slovenske gerlice izšel njegov Venec slovenskih pesem Doktorja Franceta Prešerna.² V samospevih je dobro razvidna Maškova razvojna pot od klasicizma k romantiki. Samospevi *Od železne ceste*, *V spominj Valentina Vodnika*, *Pod oknam* (a in b), *Soldaška* (a in b), *Prošnja*, *Strunam*, *V spominj Andreja Smoleta* in *Dekletam* so po fakturi še izrazito klasicistični, z redkimi elementi romantike. Oblikovno so napisani kitično, v glavnem v mali enodelni, razen v dveh primerih, ki sta v dvodelni pesemski obliki. Melodična

¹ Za biografske podatke glej D. Cvetko, Kaspar in Camillo Mašek, MGG, VIII, 1754, 1755 in J. Mantuani, Mašek Gašpar in Mašek Kamilo, SBL, V, 69.

² Viri o nastanku samospevov so pomanjkljivi. O času, ko so samospevi nastajali, lahko le približno sklepamo iz redkih oznak opusov, iz letnic izdaj skladb, ki so izšle v tisku oziroma iz podatkov o izdajah in posameznih izvedbah njegovih del. Prvi objavljeni Maškov samospev *An die Sterne* na nemški tekst H. E. Coste, ki je izšel 26. julija 1848 v listu *Illyrisches Blatt* ter bil izveden na proslavi v počastitev spomina V. Vodnika 15. februarja 1849 v Stanovskem gledališču v Ljubljani, ni ohranjen. Na isti prireditvi je bil med glasbenimi točkami na sporedu tudi samospev *Ukazi*. 15. februarja 1850. je v sporedu koncerta Filharmonične družbe naveden samospev za tenor in klavir L'Oeferl (*Gedicht vom Klesheim, für Tenor von Camillo Maschek*). 19. junija 1850. so med slovenskima igrama *Ključec* je od smerti vstal in *Vdova in vdovec*, ki sta ju uprizorili igralci Slovenskega društva v »Ljubljanskem gledališču«, izvedli tudi dvospev *Ločitva*. Skladba *Strunam*, ki je izšla v petem zvezku Slovenske gerlice leta 1859 kot samospev, je izšla kot četverspev s klavirsko spremljavo že v tretjem zvezku iste revije 1852. Izvedli so jo povsej verjetnosti že prej na besedi Slovenskega društva v ljubljanskem Stanovskem gledališču 10. septembra 1848 in pozneje na Rožniku pri Ljubljani 18. julija 1849, torej štiri oziroma tri leta prej kot je bila objavljena v tretjem zvezku Slovenske gerlice. Samospev *An ihrem Namensfeste* je Mašek napisal verjetno že pred letom 1854, ker je v rokopisu označen kot 14tes Werk, pri samospevih *Winter in Toscanische Barcarole*, ki sta izšla leta 1854 pri Glögglu na Dunaju, pa oznaka 30tes Werk. Novembra 1854 je bila na koncertnem sporedu Filharmonične družbe skladba *Des Ritters treuer Tod — Gedicht von Theodor Körner für eine Tenorstimme, Componiert von Camillo Maschek*. 7. aprila 1856 so izvedli samospev *Vög'lein, mein Bote — Lied für eine Tenorstimme von Camillo Maschek*. Isti samospev so

kot tudi harmonska struktura je zelo enostavna (kvintakordi glavnih stopenj in dominantni septakord): v glavnem se giblje v okviru diatonike z redkimi kromatičnimi postopi in modulacijami. Dinamične in agogične označbe so redke. Tudi vloga klavirja je skromna, večinoma je omejena na spremljavo pevskega glasu, ki je še vključen v klavirski stavek.

Drugi samospevi iz omenjenega Venca (K slovesu, Mornar, Nezakonska mati, Sila spominja, Ukazi, Zapušena in Zgubljena vera z izjemo skladbe Kam in samospeva na nemški tekst An ihrem Namensfeste) so v osnovi sicer še klasicistični, v izrazu pa že romantično občuteni. Iz njih je razvidna težnja skladatelja, da se čimbolj poglobi v vsebinski pomen teksta. Kažejo že bogatejšo melodično invencijo, pa tudi pestrejšo harmonsko strukturo (alterirani akordi, zmanjšani kvintakordi in septakordi). Oblikovno prevladuje trodelnost a b a z izjemo Mornarja in Zapušene, pri katerih se kaže približevanje k prekomponiranemu tipu samospeva.³

Pevski glas je razen dveh izjem sicer še vedno vključen v klavirski stavek, vendar pa je pri omenjeni skupini samospevov klavirju dan večji pomen v obliki prediger, mediger in poiger. V predigrah nastopa navadno že tematika pevskega dela. Večji poudarek izrazu daje tudi bogatejši razpon dinamičnih in agogičnih označb.

Najzanimivejši so štirje samospevi: Kam, Je to iskreno, Toskanska barokola in Winter, pri katerih je Mašek že prišel k prekomponirani obliki.

Samospev Kam je bil objavljen v petem zvezku Slovenske gerlice v letu 1859. Je prvi prekomponirani samospev na slovenski tekst, in to na Prešernovo pesnitev Kam?:⁴ je za visoki glas in klavir. Oblika je trodelna A

izvajali še 27. februarja 1857; na programu je kot avtor teksta naveden E. Seidl. Na tem koncertu so peli tudi samospev O schneller mein Ross, Gedicht von Geibel. Leta 1859 so izšli v petem zvezku Slovenske gerlice samospevi: Strunam, Dekletam, Pod oknom a), Pod oknom b), Prošnja, Kam, Ukazi, K slovesu, Sila spominja. V šestem zvezku Slovenske gerlice pa so istega leta objavljeni samospevi: Zgubljena vera, Mornar, Soldaška a), Soldaška b), V spominj Valentina Vodnika, V spominj Andreja Smoleta, Od železne ceste, Zapušena in Nezakonska mati. Prim. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, III, 37, 38, 39, 42, 44, 50; F. Rakuša, Slovensko petje v preteklih dobah, Ljubljana 1890, 97; A. Trstenjak, Slovensko gledališče, Ljubljana 1892, 39; Koncertni programi Filharmonične družbe, NUK, Ms.

³ V samospevu Nezakonska mati so npr. prve tri kitice prekomponirane, četrta, peta in šesta pa so ponovitve prvih treh kitic. V Zgubljeni veri je četrta kitica napisana posebej, prva, druga, tretja in peta pa imajo isti napev. V samospevu An ihrem Namensfeste, ki ima trodelno obliko a b a, je pri zadnjem a menjana tonaliteta.

⁴ Prešernova pesnitev Kam? je prvič izšla v Ilirskem listu 30. aprila 1836 vzporedno z nemškim prevodom, pod katerim je bila opomba »Aus dem noch ungedruckten V. Hefte der Krainischen Bienen«. Pesnitev se v prvotnem zapisu ni ohranila. Prva objava se od natisa v Poezijah, ki ga je uporabil tudi Mašek, loči samo po pravopisnih malenkostih. Pri prvi objavi pesem še ni bila razdeljena v kitice. Objava v Poezijah se popolnoma sklada z zapisi v R I in R II. F. Kidrič tolmači nastanek pesnitve tako: »Prešernova tipična kitica je sonet. Edina izjema je Kam? z dvostišji iz štiristopnih jamskih vrstic. V tem obupnem kriku, kakršnih svetovna zgodovina malo pozna, je zahteval pesnik tudi od oblike pomoč, ki mu jo sonet ni mogel dati: prva štiri dvostišja z zamolklimi a-ji v rimi utegnejo ponazarjati vso temno obupno perspektivo, zadnji dve z e-jem v rimi moreta označevati bolešno ječanje iz zavesti, da ne sme pred edine oči, pred katere si želi. Po tej izjemni obliki pa je prišel do veljave zopet sonet, ki je ostal tako spojen s Prešer-

B A. Najprej je osem taktov klavirskega uvoda v h-molu s kadenco. V 7. taktu je očitna tiskovna napaka, namesto G mora biti Fis. Po štiriktaktnem A sledi tritaktni klavirski prehod k B delu, ki ima 16 taktov. V 11. taktu uporabi skladatelj alteracijo akorda na dvojni dominantni v okviru diatonike. V 12. taktu je dvojna dominantna kot terckvartakord z nižano kvinto, ki jo lahko pojmuje kot nižan fis. V 13. taktu je dominantna h-mola, ki je tretirana kot dominantna H-dura ter preide v srednji del B dela v H-duru. 16. takt (začetek B dela) v H-duru je melodično razgiban, smisel teksta je poudarjen tudi s pestrejšo harmonsko strukturo, ki začenja v prvih štirih taktih na pedalnem tonu. V 2. taktu B dela uporabi skladatelj na zadnji osminki alterirano dominantno k E-duru, ki se ga v naslednjem taktu le bežno dotakne; v drugi polovici istega takta nastopi v pevske glasovne his, ki tvori skupaj z akordom v klavirskem partu akord na III. st. cis-mola; ta se razveže v toniko cis-mola, kar ima v tem primeru funkcijo VI. st. v E-duru, s katero preide v subdominantno H-dura; na zadnji osminki takta je navidezna molova subdominantna, ki ji preko dominantnega kvintsektakorda in septakorda sledi vrnitev v H-dur. V 24. taktu uporabi Mašek dvojno dominantno B-dura z nono kot zadržkom, ki vodi v 25. taktu v D-dur. V tem taktu je očitna napaka v pevske glasovne manjke namreč razveznik pred tonom ais. 26. in 27. takt skladatelj harmonsko in melodično ponovi, v 28. taktu sledi dominantni kvintsektakord v Fis-duru in razvez v toniko Fis-dura. 30. takt je alterirana dominantna v Fis-duru, in sicer kot terckvartakord, nakar v naslednjem akordu nekoliko svobodno nastopi ton g. V 33. taktu se B del zaključi v Fis-duru, kar pa lahko smatramo kot dominantno h-mola, ki ga uvede v 34. taktu kot sektakord. Sledi ponovitev A dela z enakimi značilnostmi in zaključki.

Samospev Kam je dovolj enovit, formalno jasen, pa tudi harmonsko in melodično tehtno napisan. Prehajanje iz h-mola v Fis-dur in modulacije v srednjem delu so logične in ustrezajo enotnemu stilu kot tudi smislu teksta.

Samospev Je to iskreno je napisan za visoki glas in klavir, in sicer v izvirniku na nemški tekst O. Prechtlerja. Ohranjen je le v prevodu M. Klopčiča.⁵ Oblikovno gre za prekomponirano obliko s formalno shemo A B A, pri čemer so posamezni deli različno dolgi (A 26, B 10, A 15 taktov). Uvod sestavljajo štirje takti v F-duru z alteriranim tonom v prvem taktu. Z njim nakaže skladatelj nadaljnji potek melodije. V 10. taktu se dotakne tonične paralele, d-mola na toniki; ta akord že predstavlja modulatorski akord II. st. v C-duru, ki mu sledi v 11. taktu dominantna v C-duru, v 12. taktu pa tonika C-dura. Nadaljnji takti do 19. takta so v C-durovi tonaliteti, 19. takt je v As-duru, ki je pripravljen s predhodnim akordom tj. dominantnim terckvartakordom. Kakor v drugih samospevih Mašek tudi tu

novi ljubeznijo do Julije, da je izgubil zanj privlačnost, ko je ta ljubezen bila premagana; slovenskega ni spesnil po 1838 nobenega več, a nemška samo še dva, izmed katerih pa ni noben ljubezenska izpoved.« Prim. A. Slodnjak, Poezije I, Ljubljana 1971, 277; F. Kidrič, Prešeren II, 1800–1838, Življenje pesnika in pesmi, Ljubljana 1938, 379; J. Kos, Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev; France Prešeren, Zbrano delo, prva knjiga, Poezije, Ljubljana 1965, 225, 226.

⁵ Prim. Zbornik slovenskih samospevov, Ljubljana 1953.

uporablja v melodiji alterirane tone. Iz As-dura prehaja ponovno v 25. taktu v dominantno C-dura oziroma v 26. taktu v toniko omenjene tonalitete. Zanimivo je melodično in harmonsko stopnjevanje: 23. takt as, 25. takt a. V 30. taktu nastopi zopet As-dur, nakar se v 32. in 33. taktu približa f-molu ter se nato z alterirano VII. st. C-dura ponovno vrne v 35. taktu v C-dur. V 47. taktu preide v F-dur, v 43. taktu se dotakne tonične paralele, tj. d-mola, nakar podpre melodijo — v smislu označbe *cresc. e accel.* — tudi harmonsko z alteriranimi akordi v padajoči liniji in s tem doseže učinkovit zaključek. Zadnji A del ponovi Mašek v obliki, ki spominja na izpeljavo. Samospev Je to iskreno je v vsakem pogledu izvrsten. Kaže na skladateljevo invencijo in tehnično znanje. Odlikujejo ga čiste melodične linije in muzikalna enovitost. Uporaba alteriranih akordov je logična, modulacije so učinkovite. Nosilec harmonije je dosledno in muzikalno logično izpeljana melodija, melodična linija pa narekuje harmonijo, kar je nakazano že v uvodu. Kvartsektakordi so uporabljeni nedosledno, kar zasledimo tudi pri drugih Maškovih samospevih. Po izrazu je ta samospev romantičen in pomeni vrh Maškovega ustvarjanja na področju samospeva. V njem so prvič bogatejše rabljene tudi dinamične in agogične označbe: npr. v zadnjem A delu, v 44. taktu prvič *accelerando*, v 40. taktu so v pevskem glasu prvič tudi okraski (*gruppetto*), ki so tudi v klavirski spremljavi v 50. taktu (dvoložek).

Samospeva Winter in Toskanska barkarola op. 30, št. 1, 2 sta izšla v tisku v izdaji *Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-forte* pri F. Glögglu na Dunaju leta 1854.⁶ S harmonskega vidika je zanimivejši samospev Winter, ki je na nemški tekst Elise Bochini.⁷ Začetni štirje takti pri samospevu Winter so v g-molu, v 3. taktu je zvišana subdominanta; melodični korak, ki ga skladatelj pri tem uporablja, spominja na napolitanski sekstakord. Omenjeni štirje takti obenem naznačujejo začetek pevskega dela. Sledi osem taktov klavirskega uvoda, ki začne s 5. taktom na VI. st. g-mola, ki jo v naslednjem taktu razveže v dominantno g-mola. V 7. in 8. taktu sta kromatično znižana sestakorda v sekvenčnem redu: sekstakord v Des-duru in sekstakord v C-duru; v 9. taktu je spet akord z zvišano subdominanto v obliki zvečanega sekstakorda, ki pa v 10. taktu ni razvezan dovolj prepričljivo, namreč v tonični kvartsektakord. Med 9. in 10. taktom manjka dominantna g-mola. V 11. taktu je spet tonični kvartsektakord, ki ga lahko razumemo kot zadržek pred dominantno g-mola v 12. taktu. Tu začne pevski glas z melodično in harmonsko strukturo, ki je bila nakazana v prvih štirih taktih: zvišana subdominanta v g-molu in s tem v zvezi melodični korak zmanjšane terce. Začetna pevska linija traja osem taktov z že označeno harmonsko strukturo. Harmonski postopek se odvija ostinantnem basu. Že v uvodu in z nastopno linijo pevskega glasu nakazuje skladatelj oblikovno shemo, ki ji skoraj dosledno sledi: v smislu klasične

⁶ Toskanska barkarola op. 30, št. 2, v izvirniku *Toscanische Barcarole*, je napisana na nemški tekst S. Kapperja; v Zborniku samospevov (1953) je izšla v prevodu M. Klopčiča. V rokopisu, ki ga hrani NUK, je v A-duru, v Zborniku pa v E-duru.

⁷ Prim. F. Rakuša, ib., 90. Rokopis ni ohranjen, ohranjena je prva izdaja iz leta 1854 v NUK. Skladba je bila izvedena 2. januarja 1857. Prim. Koncertni programi Filharmonične družbe, NUK, Ms.

gradnje 8 + 8 ali 8 + 4 itd. Nadaljevanje pevske linije obsega nadaljnjih osem taktov (od 21. do 28. takta), ki so napisani v glavnem v g-molu, začnejo pa z dominantno funkcijo, to je na VII. st. (a — c — es) g-mola. Od 21. do 24. takta uporablja skladatelj zadržke, katerih razvez pa je že naprej realiziran v basu, kar zmanjšuje njihovo učinkovitost. V 25. taktu nastopi napolitanski sekstakord (c — es — as), ki ga avtor ne razveže v dominantno, temveč v toniko, in to v kvartsekstakord, kar pa oboje ne prispeva učinkovitosti. V 27. taktu sledi ponovno akord z zvišano subdominanto, in sicer kot kvintsekstakord: ta je v 28. taktu razvezan v dominantno g-mola, ki predstavlja modulacijski akord — toniko v D-duru. V 29. taktu začne nova osemtaktna linija v D-duru, ki začne z dominantno D-dura; v 30. taktu ji sledi tonika D-dura. V naslednjih dveh taktih nastopata izmenoma dominantna in tonika D-dura. Teh osem taktov tudi konča v 36. taktu v D-duru. S predtaktom v 36. taktu začenja nadaljnjih osem taktov, in sicer z dominantno funkcijo g-mola, tj. s sekstakordom II. st. Vmes uporablja skladatelj menjalne, prehajalne note in zadržke, npr. v 40. taktu zadržek sekunde pred primo in kvarte pred terco. V 41. taktu uvaja zadnje štiri takte, spet s sekstakordom II. st. g-mola v dominantni funkciji, razveže ga ponovno v tonični kvartsekstakord, kadenco pa še enkrat utrdi v 44. taktu. Naslednji trije takti (44.—47. takt) v klavirju so repriza uvoda, prav tako tudi naslednjih osem taktov, ki so melodična in harmonska repriza začetnih osem taktov pevske linije z že omenjenimi značilnostmi (zvišana subdominanta v g-molu in melodični korak zmanjšane terce po načinu napolitanskega sekstakorda). Takti, ki nato sledijo (56.—63. takt), so spet v D-duru. Prva polovica 59. takta prinese zmanjšani septakord (eis — gis — h — d) v obliki sekundakorda; ta je v tem primeru nekaka alterirana dominantna, ki pelje v drugi polovici takta v D-dur. Vrstijo se dominantna in tonika D-dura, obenem pa se nadaljuje fraza, tako da formalno in po besedilu teh osem taktov ne moremo izolirati od nadaljnjega poteka, ki sega do 77. takta; v razponu od 56. do 77. takta predstavljajo nekako celoto. Skladatelj je na tem mestu poskušal obdržati formalno shemo 8 + 8, kar pa mu ni uspelo. Muzikalno bi lahko ta del razumeli kot nekakšno izpeljavo, kar dokazujejo harmonski premiki, pa tudi uvedba novih ritmov v spremljavi. Od 66. do 77. takta prevladuje D-dur, torej dominantna osnovne tonalitete. V omenjenih taktih uporablja skladatelj ponekod kromatično nanizane prehajalne tone ali akorde. Sledi šest taktov klavirske medigre, ki začenja v D-duru. Prihod iz 80. v 81. takt je izrazita kadenca v D-duru, ki predstavlja v 81. taktu modulacijski akord — dominantno G-dura. V 38. taktu preide skladatelj v G-dur, torej v istoimensko tonaliteto. V naslednjih šestnajstih taktih (od 83. do 98. takta) prevladuje v glavnem G-dur z nekaterimi izmiki: npr. v taktih 93 in 94 se dotakne tonične paralele v e-molu. V 95. taktu nastopi sekstakord (c — es — a) kot dominantna k G-duru, v 98. pa zvišana subdominanta v G-duru, ki je v nadaljnjem poteku pravilno razvezana v dominantni septakord in toniko G-dura. V 100. taktu je alteriran prehajalni akord, ki preide v subdominantno G-dura, ki ji sledi II. st. in kadenčni kvartsekstakord, in sicer v 103. taktu, nakar nastopi dominantni septakord in v 105. taktu tonika G-dura. Nadaljnjih osem taktov je sklep v istoimenskem duru. Skoraj identičen je z začetkom in vsebuje iste harmonske značilnosti, seveda v durovi

tonaliteti: zvišano subdominanto in v 110. taktu zmanjšano terco tonike v obliki zmanjšane kvintsektakorda s tem, da prinese zadnji ais v 110. taktu določeno napetost pred zaključkom v G-duru.

Samospev Winter je formalno in harmonsko pregledno grajen, njegov koncept je tudi v harmonskem oziru dovolj trden. Vprašljivi so le nekateri nedosledni razvezi in svobodnejša uporaba kvartsektakordov. V oblikovnem pogledu se samospev približuje pravi prekomponirani shemi: trodelnost v smislu A B A je zabrisana, skladbo sestavlja vrsta osemtakt-nih period. Vsak del začenja sicer z isto periodo, tej pa sledijo vedno nove. Posamezne dele povezujejo klavirske medigre.

V Kam kakor tudi v Toskanski barkaroli in samospevu Winter nastopa pedalni ton; v samospevu Je to iskreno le-tega ni. Iz vseh štirih samospe-vov je razvidna težnja k alteracijam, h kromatičnemu stavku, ki pa je v bistvu vendar diatoničen. Kot posebnost v samospevih Winter in Je to iskreno je omeniti tudi rabo akordov z zvišano subdominanto in melo-dični korak zmanjšane terce, ki je za omenjene akorde značilna ter spo-minja na napolitanski sektakord v melodiji.

S svojimi samospevi, posebno z zadnjimi štirimi, ki so v prekomponi-rani obliki, se je Kamilo Mašek usmeril v romantiko. Te njegove skladbe so po izrazu in umetniški vrednosti znatno kvalitetnejše od samospevov njegovih slovenskih sodobnikov in so vreden prispevek predromantiki, pa tudi začetku romantičnega obdobja slovenske glasbe.

SUMMARY

Lieder represent the most important creative field of Kamilo Mašek. They reflect the composer's development from classicism to romanticism. Published in the collection Wreath of Slovene Songs of Doctor Francè Prešern in vol. V and VI of »Slovenska gerlica« (The Slovene Turtle-Dove), 1859, they are as regards their texture mostly classicist with rare elements of romanticism. Being strophic, they are mostly written in a simple tripartite forme; the melodic and harmonic structure is uncomplicated and moves within diatonics; the role of the piano is modest, restricted mostly to accompanying the vocal sequence which is already incorporated in the piano part. Some lieder from this collection, though fundam-entally classicist, appear to be already expressively romantic. Reflecting the composer's tendency to deepen the textual expressiveness they approach the »durch komponiert«-form. In four cases (Where, Toscanische Barcarole, Winter, and Is that Sincere), Mašek made already use of the latter form. It is in these lieder that the composer revealed an explicit romantic orientation. Regarding their expres-siveness and artistic quality, they appear to surpass their Slovene contemporaries, being thus a worthy contribution to the beginning of the romantic era in Slovene music.

UDK 92 Kogoj

IDENTITETA IN OTROŠTVO MARIJA KOGOJA

Pavle Merku (Trst)

Že Ivan Grbec, pri katerem sem se v prvih povojnih letih učil harmonije in kontrapunkta, mi je govoril o vprašanju identitete Marija Kogoja. Pozneje mi je skladateljeva sestra Ana Kogoj Bratos, povedala, da se je Marij dobro spominjal — in je to zaupal svojcem in prijateljem — kako so mu v prvih otroških letih doma pravili *Giulio* in ne *Mario* (mati je bila Italijanka in doma so očitno govorili italijansko). Končno mi je to nedavno spet omenil Josip Vidmar, ki je v začetku dvajsetih let tesneje sodeloval s Kogojem. Ko me je ljubljanska Radiotelevizija lanskega avgusta povabila, naj sodelujem pri ciklusu oddaj, s katerimi je hotela počastiti osemdesetletnico skladatelja, sem se namenil osvetliti prav to vprašanje z raziskovanjem arhivskih dokumentov. Po večmesečnem brskanju po tržaških arhivih je zaživela pred mano bridka zgodba o Štefanu Kogoj in njegovih otrocih: štirinajst let iz življenja slovenskega kmečkega fanta, ki ga je požrl Trst, ta »moloh slovenske krvi,« kakor ga je imenoval Alojz Rebula.

Skladatelj oče Štefan Kogoj se je rodil 14. oktobra 1864 v Kanalu ob Soči: tako pravi rojstni list, ki ga je Štefan priložil ostalim dokumentom za poroko in ga hrani župnijski arhiv sv. Antona padovanskega (danes: sv. Antona Čudodelnika, ljudsko: sv. Antona novega, odslej ŽASA) (gl. seznam virov, dokument št. 1/i). Njegov oče Janez je bil *artifex*, rokodelec, verjetno kolar: to je namreč poklic, ki ga je Štefan prijavljal v prvih časih po prihodu v Trst.

V drugi polovici preteklega stoletja je Trst privabljal ogromne množice ljudi: prosta luka je privabljala predvsem trgovce z Bližnjega vzhoda in z južnega Balkana ter mornarje iz Dalmacije in Istre. Mesto se je naglo večalo in širilo, blagostanje je povzročilo mnogo investicij v privatnem in javnem sektorju. Za številna javna dela in zasebne pobude je bila potrebna delovna sila, ki so jo zagotavljali predvsem furlanski in slovenski težaki. Dvajsetletnega Štefana Kogoja je očitno tudi zamikalo blagostanje, ki ga je obetalo bogato mesto. Kot specializiran rokodelec se je lahko nadejal celo boljše bodočnosti kakor lačni težaki, ki jim je bilo usojeno postati tržaški proletariat. Poročni list v ŽASA v samem mestnem središču nam pripoveduje, da je bil *faber curruum*, to je kolar, da je živel v Trstu že 4 leta, ko se je 5. avgusta 1888. poročil s petnajstletno Angelo Antonio Filippini,

rojeno v Trstu, hčerjo brivca Santeja Filippinija in rajne Angele Cechet. (Viri, št. 1; gl. tudi sliko št. 2)

O Filippinijevih ne hrani tržaška občina nikakih podatkov, čeprav so bili Tržačani. Priimki pa kažejo, da so bili Angelini starši po poreklu Bezjaki iz krajev med furlanskim Tržičem (Monfalcone) in Krminom (Cormòns). Tudi oni so bili torej po vsej priliki lačna delovna sila, furlanska ali bezjaška, ki jo je tržaški moloh požrl. O njih nisem mogel izvedeti nič gotovega mimo dejstva, da je Angeli, skladateljvi materi, mati umrla, preden se je petnajstletna poročila; njen oče se je med tem časom spet poročil. (Viri, št. 1 in 1/č) Mogoče je prav to dejstvo vplivalo na njeno usodo.

Prvi sin se je Štefanu Kogoju in njegovi petnajstletni ženi Angeli rodil niti ne dva meseca po poroki: 3. oktobra istega 1888. leta. Ime mu je bilo *Angelus Ioannes Stefanus*, o njem vem le, da je živel v Trstu, da se ni nikoli imel za Slovence, da je pel v nekem uglednem pevskem zboru in da je umrl brez otrok pred približno dvajsetimi leti. V njegovem krstnem listu (Viri, št. 2) je oče Štefan naveden kot *carpentarius*, tesar. Že ta podatek nam daje slutiti, da je začel poklicno propadati, saj je generično tesarsko delo gotovo manj cenjeno in manj rentabilno od specializacije, kar nedvomno predstavlja poklic kolarja. Tudi krstni listi naslednjih otrok izpričujejo isti generični poklic tesarja, pokažejo nam pa tudi socialni ambient, v katerem so Kogojevi živeli: hči *Anna Justina Francisca*, rojena l. 1890 (Viri, št. 3), naslednji sin *Julius Dante Aloysius*, rojen l. 1892 (Viri, št. 4; slika št. 3), sin *Marius Franciscus Ioannes*, rojen 27. aprila 1895 (ne maja, kakor navajajo nekatere zgodovine ter enciklopedije, — Viri, št. 6; slika št. 4) in hči *Anna Valentina Maria*, rojena l. 1897 (Viri, št. 8) nosijo po tri imena: pri prvem sinu sta dve imeni dejansko imeni staršev, pri naslednjih štirih otrocih sta dve imeni vedno enaki imenom krstnih botrov. Ko bi bil socialni ambient, v katerem so Kogojevi živeli, za spoznanje boljši, bi smeli morebiti sklepati o kaki modi. Ker so bili očitno — kakor se bomo z lahkoto prepričali — lačni, lahko razberemo v samih imenih prošnjo za skromno življenjsko pomoč sicer gotovo revnim krstnim botrom. Berimo imena in poklic krstnih botrov Kogojevih otrok: Antonius Kogoj krojač; Margaritha (sic!) Kogoj samska; Franciscus Sovranus in Augustinus Sovranus kovača; Aloysius Viezzi kmet; Julius Sullich nosač ali grobar (*bajulus* lahko pomeni oboje); Ioannes Stanic kočijaž; Franciscus Vattovaz vrtnar; Valentinus Zaratini tudi kočijaž; Anna Mayer je označena le kot *nubilis*, *samska*. (Viri, št. 2, 3, 4, 6, 8; sliki št. 3 in 4.) Iz teh krstnih listov razberemo le še naslov družine: ko se je rodil Angelo, so stanovali na ulici Istituto; ko se je rodila prva Ana, so stanovali na ulici San Maurizio; pozneje vedno na Barriera Vecchia, št. 28 v Marijevem krstnem listu je očitna pomota. (gl. sliko št. 1).

Drugi otrok, hči Anna Justina Francisca, je kmalu umrla. Knjiga mrtvih v ŽASA nam spet pojasnjuje marsikaj novega. Stara tri leta in pol je hči umrla doma zaradi bronhitisa. Oče je naveden kot kočijaž. Pogrebni razred: četrti. (Viri, št. 5) V nekaj letih naletimo torej že na tretji očetov poklic, kar tolmačimo kot znamenje, da je bil njegov dejanski poklic zelo nestalen in zaslužek zelo boren. Vendar je moral biti zaslužek v tem času vsaj tolikšen, da so otroku privoščili najnižjo kategorijo plačanega pogreba. Ko je dve leti pozneje umrl sin Marij, mu niso mogli starši prirediti

niti tako skromnega pogreba: pokopan je bil brezplačno s pogrebom revežev. V Marijevem smrtnem listu je oče naveden z drugačnim poklicem: *ephippiarius*, to je sedlar. (Viri, št. 7; slika št. 5)

Tudi četrti otrok Kogojevih je umrl. Marij Kogoj je umrl 31. januarja 1896, 8 mesecev star, zaradi meningitisa. Toliko v župnijskem arhivu. Tržaška občina hrani še tehtnejši dokument: izjavo občinskega zdravnika, ki je pregledoval trupelce, ugotovil vzrok smrti in izdal dovoljenje za pogreb. Podpis tega zdravnika je nečitljiv in nas tudi ne zanima. Na uradnem papirju piše dobesedno, da je leta 1896, meseca januarja, dne 31. ob petih popoldne umrl Marij, sin Štefana Kogoja in Angele Filippini, rojen v Trstu 1. 1895. Oče je po poklicu sedlar. Stanujejo na ulici Barriera Vecchia št. 18 v podstrešju in otrok je tu umrl zaradi meningitisa. Pokopan ima biti v 48 urah. Za otroke, ki umrejo v prvem letu življenja, je treba navesti tudi način dojitve in zato izvemo, da ga je dojila mati. Izvemo tudi za ime zdravnika, ki ga je — vsaj uradno — zdravil: pisal se je Dr. A. Merli. Pod nečitljivim podpisom občinskega zdravnika, ki je sestavil ta dokument, mora biti podpis osebe, ki je povedala vse osebne podatke rajnega; podpis z okorno pisavo je jasen: Maria Filippini, očitno materina sorodnica, menda njena mačeha. (prim. Viri, št. 1/č; opisan dokument v Virih pri št. 10; slika št. 6)

O Mariju Kogoju vemo torej danes vse, kar se vedeti da: a nas ne zanima več. Zakaj ni bil slovenski skladatelj, ki je s tem imenom znan.

Skladatelj je očitno bil *Julius Dante Aloysius Kogoj*, rojen 30. septembra 1892 v podstrešju na Barrieri Vecchii št. 18. Ugotovitev daje prav Grbčevi izjavi, da je bil skladatelj Marij Kogoj videti starejši, kakor so v resnici pričali njegovi dokumenti, saj danes vemo, da je imel dokumente po tri leta mlajšem bratu Mariju.

Za Julijem ni ne v ŽASA ne v župnijskem arhivu tržaške glavne bolnišnice smrtnih podatkov. Da sem se o tem prepričal, sem preverjal v obeh uradih po 15 let knjig mrtvih. Pa tudi na anagrafskem uradu tržaške občine (odslej ATO) so na družinskem listu Štefana Kogoja prvotno vpisali Marijev smrtni datum, dosti let pozneje so ga prečrtali in vpisali pripombo: *l. 1917 gojenec Glasbene Akademije na Dunaju* in so k Juliju vpisali *Vse kaže, da je umrl 31. 1. 1896*. S temi pripombami je legenda že prekrila resnico. (Viri, št. 11; sliki št. 7 in 8) Po mojih letošnjih ugotovitvah (1975) v ŽASA in ATO ob neovrgljivi priči smrtne ugotovitve občinskega zdravnika (Viri, št. 10) so, kakor je razvidno po sliki št. 7, v anagrafskem uradu tržaške občine ta dokument (št. 11) uradno popravili.

Da lažje razumemo usodo in glasbo skladatelja Marija Kogoja, moramo torej skušati rekonstruirati življenjsko pot drugega otroka Štefana Kogoja, sina Julija Danteja Alojzija. Prvi podatek po krstu, na katerega naletimo, je vznemirljiv: Kanalsko županstvo v Goriškem okraju javlja tržaški občini, da je potrdilo o pristojnosti Kogojevih h kanalski občini poslalo 8. marca 1895 mestni bolnišnici c.k. okrajnega kapitanata v Gorici v zadevi sina Julija. Iz tega dopisa, ki ni ohranjen, ampak je izpričan po vpisu na dokumentu št. 11 (gl. sliko št. 8), smemo sklepati, da je bil triletni Julij nekaj časa v goriški bolnišnici. Zakaj? To bo nemogoče dokumentirati: arhiv goriške mestne bolnišnice je bil z bolniki vred med prvo svetovno vojno,

ko je bila Gorica sredi operacijskega ozemlja, poslan v Trst; vsa povpraševanja in pregledi po tržaških arhivih so pa bila doslej negativna: nihče mi ni vedel pojasniti usodo tega arhiva. Vendar lahko sklepamo, da je moral biti vzrok za to Julijevo prisotnost v goriški bolnišnici resen, saj vemo, da so sicer otroci v družini Štefana Kogoj umirali v istem podstrešju, v katerem so se bili rodili, tudi s hudimi boleznimi. Zato smemo domnevati za bolezen ali travmo v tretjem letu starosti, ki bi lahko vsaj delno pojasnila poznejšo skladateljevo umsko bolezen.

Ko je naslednje leto umrl Marij, je bil Julij vsekakor doma: star je štiri leta in mu nenadoma umre osem mesecev star bratec; odslej so ga doma klicali z imenom mrtvega. Dovolj je bil star, da si vse to zapomni. To je psihična travma, ki ga je spremljala vse življenje, saj je to grozljivo storijsko pripovedoval vsem bližjim.

Naslednji usodni udarec ga je doletel dve leti pozneje. Leta 1898, meseca januarja, dne 8., ob pol štirih zjutraj je v glavni tržaški bolnišnici umrl Štefan Kogoj rajnega Janeza in rajne Lucije iz goriškega Kanala. Star je bil 33 let. Bolezen ali vzrok smrti: jetika. Toliko v knjigi mrtvih tržaške bolnišnice. (Viri, št. 9) Vemo, da je doma pustil tri otroke: osemletnega Angela, šestletnega Julija-Marija in enoletno Ano. Dva otroka sta umrla pred njim: prva Ana in Marij. Zapustil je tudi petindvajsetletno vdovo. Podatki se skladajo z onimi, ki jih hrani ATO. Lahko dodamo nekaj ugotovitev, ki se nam vsiljujejo po branju vseh teh dokumentov. Dvajsetletni specializirani rokodelec, ki je prišel iskat sreče in boljšega življenja v mesto trgovine in obilja, je počasi propadal, verjetno ni imel stalnega poklica in zaslužka in se je občasno lotil vsakega dela, s katerim je skušal družino ščititi pred lakoto in razsulom: bil je kolar in tesar, kočijaž in sedlar. A verjetno tudi brezposeln. Kakšne socialne in zdravstvene posledice je imelo to propadanje, lahko le slutimo. Njegova zgodnja smrt nam jih potrjuje.

V tržaških arhivih nisem mogel doslej dokumentirati z uradnim akti usode vdove in otrok. V dokumentih ATO je Angela Filippini prisotna do leta 1898, to je do leta moževe smrti. Potem ne vemo o nji nič več do leta 1919. Hči Ana mi je pred leti pripovedovala, da je mati imela zelo lep sopranski glas in da je izginila iz Trsta z neko operetno družino. Tega se ni mogla Ana spominjati drugače kakor iz pripovedovanja ljudi, saj je bila stara eno leto, ko je oče umrl in mati izginila. Taki glasovi od povsod in od nikoder pripovedujejo, da je mati šla v Egipt ali v Brazilijo. V ATO se pojavlja le še enkrat: dne 4. aprila 1919 je dokumentirana njena prisotnost v Trstu, njeno bivališče je Via dei Cavazzeni, št. 6 (Viri, št. 11; slike št. 1 in 8): to je tesna, smrdljiva uličica v starem mestu. Potem ne vemo o nji prav nič več.

Enako nisem mogel dokumentirati, kdo je poslal dva otroka: Julija, ki so ga že vsi imeli za Marija, in Ano v Kanal kot vaški siroti, ki jih je imela občina rediti.

Marij Kogoj, krščen za Julija, je tedaj bil šest let star. Dovolj, da je nosil v sebi številne kali in vzroke za svojo usodo. Lahko slutimo nekaj genetičnih lastnosti, podedovanih po očetu in po materi. Vemo pa za tri travme, ki niso mogle biti brez posledic: bolezen v starosti treh let, pre-

imenovanje z imenom mrtvega bratca eno leto pozneje, v šestem letu starosti očetova smrt, materin beg in izgon iz rojstnega Trsta, da ga je redila doslej neznana slovenska vas. S tem v zvezi lahko vsaj hipotiziramo novo travmo: prehod iz italijanskega mestnega proletarskega ambienta v slovenski vaški kmečki ambient. Da ni bilo tako, bi ne imeli slovenskega skladatelja Marija Kogoj.

VIRI

Seznam dokumentov v župnijskem arhivu sv. Antona Padovanskega v Trstu:

1. XIV *Liber Copulatorum civitatis Theresianae*, 1888–1892, str. 10, št. 282: po-ročni list Štefana Kogoj in Angele Filippini, gl. sliko št. 2. S številko 353 v zadnjem stolpcu tega dokumenta je označen fascikel, v katerem hranijo dokumente, ki sta jih Štefan Kogoj in Angela Filippini vložila, in sicer:

a) *Razsodek o odmeri vojaške takse* za leto 1887. Slovenska tiskovina, izpolnje-na s črnilom. Izhaja, da so bili Štefanovi starši revni.

b) *Confessio Paschalis* ..., potrdilo, da sta bili novoporočenca pri velikonočni spovedi.

c) Latinska tiskovina, izpričevalo, da sta opravila nauk za poročence.

č) Italijansko rokopisno potrdilo o bivališču za A. Filippini na papirju z inte-stacijo Dr. Gioacchino Coen / *Avvocato* / Trieste. Datum: 21. 6. 1888. Izvirni tekst:

Certifico che Angelina Filippini figlia di Santo Filippini e della defunta Angelina abita al quinto piano della mia Realtà No 727/34 in Via dell'Acquedotto in uno al suddetto di lei padre ed alla matrigna Marietta Filippini nata Mattusti.

Gioacchino Coen

Iz tega izvemo le, da se je Sante Filippini vdružil poročil in da so stanovali v petem, menda zadnjem nadstropju.

d) Italijansko rokopisno potrdilo o bivališču Š. Kogoj. Datum: 12. 7. 1888. Izvirnik:

Certificato che Stefano Kogoj figlio di Giovanni Kogoj e della Lucia nata Stanich abita al secondo Piano N 12 Via Chiozza della mia Realtà in uno al suddetto di lui padre ed alla madre Kogoj nata Stanich.

Sebastiano Viola

Štefan je torej stanoval v drugem nadstropju na ulici Chiozza 12 skupaj s star-ši. So bili ti v Trstu zaradi sinove poroke ali so stanovali delj časa v Trstu? Hišni lastnik Sebastiano Viola je bil priča pri Štefanovi poroki in je v njegovem poroč-nem listu naveden kot kovač (*faber ferrarius*). Morebiti je bil Štefanov delodajalec, saj je Štefan v prvih dokumentih naveden kot *faber curruum*, to je kolar.

e) Italijansko rokopisno privoljenje Santeja Filippinija, da se sme mladoletna hči omožiti.

f) Rojstni list Angele Filippini. Edini novi podatek v njem je, da se je rodila na ulici Amalia, št. 20.

g) Dovoljenje

Jaz Janez Kogoj, oče Štefana iz Kanala h. št. 41 dovoljujem, da se imenovani moj sin Štefan sme oženiti.

Kanal, dne 15. junija 1888

Janez Kogoj
p. m. Fr. Vidic (Vidiz?) priča
Andrej Drašček
priča

Od začetka do Vidičevega podpisa in naslednje besede »priča« je pisava ista, očitno Vidičeva. Drašček pa se je podpisal sam. Kaže torej, da je bil Janez Kogoj slabo pismen ali nepismen. Vidic je bil kanalski župnik.

h) *Testimonium status liberi*, latinska tiskovina izpolnjena ročno, datirana Kanal, die 15. Junii 1888, podpisana Fr. Vidiz Par.

i) Rojstni list Štefana Kogoj. Izvirnik:

Fides Nativitatis et Baptismi

Anno Domini millesimo octingentesimo sexagesimo quarto mense Octobris die decimaquarta i.e. 14. Octobris 1864 natus est et die eadem in hac Ecclesia parochiali B. M. V. Assumptae ritu catholico baptizatus fuit
Infantis Nomen et Cognomen: Staphanus Kogoj
Locus natalis et N. us D. us: Canale 41
Pater: Joannes Kogoj artfiex filius Antonii et Mariannae
Mater: Lucia nata Stanič e Canale filia Michaelis et Catharinae
Patrini: Stefano Kralj bandažo et Maria Stanič
Sacerdos qui baptizavit: Staphanus Breščak I. Coop.
Archivio conservato ... (omissis) ...

24. 8. 1886

Valentinus Bresaunig I. Coop.

2. XXII *Liber Baptizatorum in ecclesia S. Antonii Patavini Tergesti*, 188—91, str. 185: rojstni list prvega otroka, po imenu *Angelus Ioannes Stefanus*, rojen 3. oktobra 1888, stanujoč Via Istituto 12. Oče je naveden kot *carpentarius*, to je tesar. Botra sta *Antonius Kogoj sarte* (?) in *Margaretha Kogoj nubil(is)*.

3. ibidem, str. 602: rojstni list drugega otroka, po imenu *Anna Justina Francisca*, rojena 3. septembra 1890, stanujoča na ul. Maurizio 2. Oče je spet naveden kot *carpentarius*. Botra sta *Franciscus Sovrano faber ferr.* in *Augustinus Macorini faber ferr.*

4. 23. *Liber Baptizatorum in ecclesia S. Antonii Patavini Tergesti*, 1891—93, str. 340; št. 1241: rojstni list tretjega otroka, po imenu *Julius Dante Aloysius*, gl. sliko št. 3.

5. XIV *Liber Defunctorum Parochiae S. ti Antonii Patavini Tergesti*, 1892—97, str. 229: smrtni list drugega otroka *Anna filia Stephani Cogoj auriga de Goritia*, stanujoča na *Barriera 18*. Umrla je 16. marca 1894, stara 3 leta in 6 mesecev, od bronhitisa. *Exequiar 18. Classe funerum: 4.*

6. 24. *Liber Baptizatorum in ecclesia S. Antonii Patavini Tergesti*, 1894—95, str. 286, št. 721: rojstni list četrtega otroka, po imenu *Marius Franciscus Ioannes*, gl. sliko št. 4.

7. XIV *Liber Defunctorum Parochiae S. ti Antonii Patavini Tergesti*, 1892-97, str. 419, št. 88: smrtni list četrtega otroka *Marius*, gl. sliko št. 5.

8. 25. *Liber Baptizatorum in ecclesia S. Antonii Patavini Tergesti*, str. 21: rojstni list petega otroka, po imenu *Anna Valentina Maria*, rojena 12. januarja 1897, stanujoča na *Via Barriera Vecchia 18*, oče je naveden kot *carpentarius*. Botra sta *Valentinus Zaratini rhedarius* in *Anna Mayer nubilis*.

Ana Kogoj por. Bratos je umrla v Trstu 3. marca 1969.

Dokument v župnijskem arhivu tržaške glavne bolnišnice:

9. XXI *Liber Defunctorum* str. 5: smrtni list Štefana Kogoj. *Cogoi Stephanus e Canale* je umrl 8. januarja 1898 ob pol štirih zjutraj. *Numerus progressivus 41*. Poklic: *caruccar*. Starost: 33. Vzrok smrti: *tuberc*.

Dokumenta v arhivu anagrafskega urada tržaške občine:

10. Civico Ufficio statistico anagrafico: *Biglietto di constatazione di morte*, gl. sliko št. 6.

11. Kartotečni list s podatki za družino Kogoj.

POJASNILA K TEKSTU IN VIROM

1. Izsek iz topografske karte mesta Trst iz l. 1883, priložene k vodiču »Illustrierter Führer durch Triest und Umgebungen«, Hartleben's Verlag, Wien, 1883.

Via Amalia, 20 (danes *Via Giuseppe Gatteri*, 24), rojstna hiša Angele Filip-pini, Kogojeve matere.

Via Aquedotto, 34 (danes *Viale XX Settembre*, 32): tu je Angela Filip-pini stanovala zadnje leto pred poroko.

Via Chiozza, 12 (danes *Via Francesco Crispi*, 12): tu je stanoval Štefan Kogoj, skladatelj oče, zadnja štiri leta pred poroko.

Cerkev sv. Antona padovanskega (danes sv. Antona Čudodelnika, ljudsko sv. Antona novega): tu so se 5. 8. 1888 poročili Kogojevi starši, tu so bili krščeni vsi njihovi otroci.

Via Istituto, 12 (danes *Via Giovanni Pascoli*, 14): tu so Kogojevi stanovali, ko se je 3. 10. 1888 rodil prvi otrok Angelus Joannes Stephanus.

Via San Maurizio, 2: tu so Kogojevi stanovali, ko se je 3. 9. 1890 rodil drugi otrok Anna Justina Francisca.

Via Barriera Vecchia, 18 (hiša je bila v tridesetih letih porušena, stala je v zahodnem delu današnjega *Largo Barriera Vecchia*, približno tam, kjer je danes avtobusna postaja): to so nadalje stanovali Kogojevi do Štefanove smrti; v podstrešju so se tu rodili trije otroci, dva pa sta umrla:

20. 9. 1892 se je rodil Julius Dante Aloysius (skladatelj Marij Kogoj);

16. 3. 1894 je umrla Anna Justina Francisca;

27. 4. 1895 se je rodil, 31. 1. 1896 je umrl Marius Franciscus Joannes;

12. 1. 1897 se je rodila Anna Valentina Maria.

Mestna bolnišnica: tu je 8. 1. 1898 umrl od tuberkuloze Štefan Kogoj.

Via dei Cavazzeni, 6: tu je stanovala Angela Filippini, vd. Kogoj, 4. 4. 1919.

Bivališče *Via Rigutti* 21, kjer so Kogojevi stanovali 1. 1891, leži pri Sv. Jakobu.

2. Poročni list Kogojevih staršev v *XIV Liber Copulatorum civitatis Theresinae*, 1888–1892, str. 10, št. 282, v župnijskem arhivu sv. Antona Padovanskega v Trstu v terezijanski četrti. Beremo, da se je 5. avgusta 1888 *Stephanus Kogoj faber curruum* (iz) *Canalis*, stanujoč na *Via Chiozza* 12 že 4 leta, katoliške veroizpovedi, rojen 14. 10. 1864 in zato 23 let star, očeta *Ioannes Kogoj artifex* in matere *Lucia r. Stanič*, poročil z *Angelo Antonio Filippini privata*, rojeno v Trstu, stanujočo že 1 leto v *Via Acquedottis* 34, katoličanko, rojeno 7. 5. 1873 in zato 15 let staro, hčerjo *Sanctus Filippini barbitonsor et defuncta Angela r. Cechet*. Priči sta bili *Sebastianus Viola faber ferr.* in *Josephus Kogoj inserviens*. Zvezal ju je kaplan *Clemens Scubla*.

3. Rojstni list Julija Kogoja v *23. Liber Baptizatorum in ecclesia S. Antonii Patavini Tergesti*, 1891–1893, str. 340, št. 1241. Beremo, da je 16. oktobra 1892 kaplan *Josephus Alič* (?) krstil otroka z imeni *Iulius Dante Aloysius*, rojen 20. septembra tega leta. Otrok je katoličan, moškega spola, zakonski sin. Oče je *Stephanus Kogoj carpentarius de Canale*, mati je *Angela r. Filippini*. Priči sta *Aloysius Viezzi agricultor in Iulius Sullich bajulus*. Babica je bila *Lucia Bertoli*.

4. Rojstni list Marija Kogoja v *Liber Baptizatorum in ecclesia S. Antonii Patavini Tergesti*, 1894–1895, str. 286, št. 721. Naslov Kogojevih je tu naveden *28 Via Barriera* in je očitna pomota, zakaj v vseh drugih dokumentih je navedena hišna številka 18. Beremo, da je 3. junija 1895 kaplan *Ioannes Ianossevich* (?) krstil otroka z imeni *Marius Franciscus Ioannes*. Rojstni dan je 27. april 1895. Starši so navedeni kakor v prejšnjem dokumentu, priči sta *Ioannes Stanich auriga* in *Franciscus Vattovaz hortolanus*.

5. Smrtni list Marija Kogoja v *XIV Liber Defunctorum Parochiae S. ti Antonii Patavini Tergesti*, 1892–1897, str. 419, št. 88. Beremo: prvotno napisano ime *Maria* je popravljeno v *Marius*, priimek je vpisan v obliki *Cogoi* (kolebanje med slovenskim in italijanskim pravopisom v teh župnijskih knjigah je pravilo, nikakor izjema!), zakonski sin *Stephani*, *ephippiarii* in Angeline r. Filippini, rojen v Trstu, *pert(inens) Canali*, to je pristojen v Kanal; spol je bil sprva označen kot ženski, nato popravljen v moški. Starost na dan smrti: 0 let, 8 mesecev, 0 dni. Vzrok smrti: *meningitis*. Umrl 31. 1. 1896. Pokopan naj bo 2. 2. 1896. Pogrebne obrede je opravil kaplan *Iulius Wardo*. Razred pogreba: *g.* Kaj ta »g« pomeni, nisem mogel ugotoviti niti pri predstavnikih starejšega klera. Menda pomeni *generalis*. Sicer stojijo v ti rubriki, poleg črke *g*, številke od 1 do 4. Domnevam, da odgovarjajo številke štirim plačanim razredom, z *g* pa naj bi označevali neplačani pogreb, najskromnejšo obliko pogreba pač.

6. List o ugotovitvi smrti, ki ga hrani anagrafski urad tržaške občine. Leta 1896, meseca januarja, dne 31. ob 5. popoldne je Mario Cogo moškega spola, sin Štefana in Angeline r. Filippini, star 8 mesecev, rojen v Trstu, pristojen h goriškemu Kanalu, očetov poklic: konjski sedlar, katoliške veroizpovedi, stanujoč na ulici *Barriera Vecchia* št. 18 v podstrešju, umrl zaradi meningitisa. Po besedah *Luogo*

della seguita morte, to je kraj smrti, berem *dom*, kar je kratica za *domicilio*, to je stanovanje; pomeni, da je Marij Kogoj umrl v podstrešju, kjer so Kogojevi stanovali. Čas, ki je predpisan za pogreb: 48 ur. Za otroke, ki so umrli v prvem letu starosti, je treba navesti, ali je bilo dojenje materino, dojiljino, umetno ali mešano; zapisano je *mat*, to je kratica za *materno*, to je materino. Ime zdravnika, ki je rajnega zdravil: D(r). A. Merli. V Trstu, 1. 2. 96. Sledi nečitljiv podpis občinskega zdravnika. Spodaj je še podpis osebe, ki je obiskujočemu (inšpektorju) posredovala podatke o rajnem: Maria Filippini. Verjetno je to mačeha Kogojeve matere, gl. Vire, št. 1/č.

7. Družinski kartotečni list Štefana Kogoja, ki ga hrani anagrafski urad tržaške občine. Do leta 1924 so uradno vodili pregled prebivalstva le župnijski uradi, od tega leta dalje tržaška občina. Prejšnji dokumenti tržaške občine niso bili ne uradni ne popolni. Zato si je razlagati, da manjkajo v tem arhivu podatki o družini Filippini. Na glavni strani tega kartotečnega lista je najprej zapisano ime *Kogoi Stefano*. Zapisovanje slovenskih priimkov je bilo v tem času zelo aleatorično, pač po posluhu in po znanju ljudi, ki so te priimke zapisovali.

V prvi vrsti beremo ime družinskega poglavarja, oznako moškega spola, ime staršev, rojstni kraj in letnico, oznako katoliške veroizpovedi, datum poroke, datum smrti in oznako poklica: *tesar*. Ker manjkajo datumi posameznih zapisov in je pisava pri vseh sedmih članih družine ista in enotna, se da sklepati, da je bil ta list sestavljen po Štefanovi smrti.

Številka 2 je Angela, skladateljeva mati, podatki grejo do stolpca o veroizpovedi. Manjka oznaka, kje in kdaj je umrla.

Številka 3 je prvi sin *Angelo Giov(an)ni*. S poznejšo pisavo so vpisani podatki o poroki in smrti.

Številka 4 je drugi otrok *Anna*.

Številka 5 je skladatelj *Giulio Dante* s podatki do stolpca z rojstnim datumom. Križec po imenu in vprašaj v stolpcu s smrtnim datumom sta bila očitno vpisana istočasno z opombo na koncu sedme vrste.

Tu se dejanski vrstni red otrok po rojstnih letnicah neha: številka 6 je peti otrok *Anna*. Po smrtnem datumu sledi še opomba, da je treba nadaljnje podatke o nji iskati v kartotečnem listu moža.

Številka 7 v sedmi vrsti je četrti otrok *Mario*. Sprva je roka, ki je sestavila ta družinski list, vpisala križec pred otrokovim imenom, kar je spet dokaz, da je bil list sestavljen po Štefanovi smrti, in smrtni datum. Leta 1917 je druga roka prečrtala križec pred imenom, radirala smrtni datum in vpisala opombo: *all'ievo musicista accademia di Vienna*, to je gojenec glasbene akademije na Dunaju. Tedaj je ista roka dodala križec za imenom Giulio Dante in vpisala vprašaj v stolpec za smrtni datum.

Zvezdico na koncu sedme vrste in opombo v vrstah 10.—13. je vpisal letos občinski funkcionar Luigi Venanzi, ki mi je z veliko vljudnostjo in prizadevnostjo pomagal raziskovati arhivske dokumente o Kogojevih: na podlagi lastnih in mojih ugotovitev je v opombi citiral potrdilo o smrti Marija Kogoja (gl. sliko št. 6) in zapisal, da veljajo opombe k št. 7 na hrbtni strani tega lista za št. 5 in narobe.

8. Hrbtna stran istega dokumenta (Viri, št. 11). Na levi strani zgoraj (*Pertinenza*, to je pristojnost) je opomba, po kateri izvemo, da je bil Julij Kogoj leta 1895 v goriški bolnici. Sledi opomba, da je za št. 2 in 6, to je za mater Angelo in hčer Ano, kraljeva Prefektura v Gorici brisala Štefana in Ano iz seznama pristojnih prebivalcev Kanala ob Soči: letnica je 1932.

Na desni strani zgoraj (*Annotazioni*, to je beležke) nas zanimata prvi dve beležki. Prva zadeva številko 7, to je Marija: *Vive ed abita a Vienna — Grüngasse 11 a/4*, živi in stanuje na Dunaju, Grüngasse 11 a/4. Citiran je dopis z leta 1917. Naslednja zadeva številko 5, to je Julija: *Dovrebbe esser decesso li 31. 1. 1896*, naj bi bil umrl 31. 1. 1896. Naslednje beležke zadevajo ostala dva otroka, ki sta do smrti živela v Trstu.

V spodnjem delu lista so beležke, ki zadevajo stanovanja Kogojeve družine. *Via Chiozza 12 (1887)* je, kakor vemo, Štefanovo bivališče od prihoda v Trst do poroke. *Via Istituto 12 (1888)* je prvo bivališče zakoncev Štefana in Angele Kogoj, tu se je rodil prvi otrok. *Via S. Maurizio 2 (1889/90)* je drugo bivališče zakoncev,

tu se je rodil drugi otrok. Tu so stanovali tudi ob popisu prebivalstva leta 1890. Naslednje, doslej še neizpričano bivališče Kogojevih, je *Via Rigutti 21* (1891), končno še *Barriera Vecchia 18* (1892/1898): vse naslednje opombe razen ene zadevajo številki 3 in 6, to je dva otroka, Angela in Ano, ki sta živela v Trstu. Ena sama opomba zadeva številko 2, mater: 4. 4. 19. je stanovala na *Via (dei) Cavazzeni 6*.

SUMMARY

On the basis of available material the author tries to establish the precise identity of the Slovene composer Marij Kogoj. Following this aim, he makes use of the documentation to be found in the parish archives of St. Anthony the Miracle-Worker in Trieste.

The composer's father Stephan Kogoj and his wife Angela had five children, two of whom Anna Justina and Marij, died early, the latter at the age of eight months, in 1896. The author comes to the conclusion that the composer Marij Kogoj is actually Julius Dante Aloysius Kogoj. This is supported by the fact that there are no death data regarding Julius in the cited archives. In the family register Marij's death date entered, but was later crossed out, with the remark: 1917, student of the Musical Academy in Vienna — whereas Julius received an additional remark showing that he must have died on Jan. 31, 1896. On the basis of surviving documentation the author assumes that Julius was in hospital at the age of three, for which there must have been a sufficient reason. There is the hypothesis of a possible trauma (which might account for the composer's later malady). Also, it has been reputed that the composer, generally known under the name of Mario, on occasions said that after the death of his brother Mario he came to be called after the name of his deceased brother.

10 LIBER COPULATORUM CIVITATIS THERSIANAE																	
SPONSI										SPONSAE							
Copula- tio	Sexus	Annus	Uxor	NOMEN, COGNOMEN ET CONDITIO	Locus	Nativitas	Locus	Nativitas	NOMEN, COGNOMEN ET CONDITIO	Locus	Nativitas	Locus	Nativitas	NOMEN, COGNOMEN ET CONDITIO PARENTUM	Religio	Professio	Tempus

OMISSIS

OMISSIS

5	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-	Ther- si- an-

Slika št. 2

340 LIBER BAPTIZATORUM in ecclesia S. Antonii Patavini Tergesti.

Annus 1892	Natus Dies et Mensis Baptismi	Baptizans Nomen et Cognomen	Infans Nomen et Dies Nativitatis	Religio			Sex. Natal.		GENITORES		PATRINI Nomen, Cognomen et Conditio	Obsterix Nomen et Cognomen
				Catholic.	Protest.	Mase.	Femin.	Legitimi	Nomen Cognomen et Conditio Patris	Nomen et Cognomen Matris		
1892	16 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1	1	1	1	1	1892	1892	1892	1892
1893	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1	1	1	1	1	1893	1893	1893	1893

Slika št. 3

280 LIBER BAPTIZATORUM in ecclesia S. Antonii Patavini Tergesti.

Annus 1895	Nrus.	Baptizans	Infans	Religio				Sex. Natal.		GENITORES			PATRINI	(Obstetrix
				Catholic.	Græc.	Protest.	Mas.	Fem.	Legitimi	Illegitimi	Nomen Cognomen et Conditio Patris	Nomen et Cognomen Matris		
Die et Mensis Baptismi	Domus	Nomen et Cognomen	Nomen et Dies Nativitatis										Nomen et Cognomen	
1895														
				</										

OMISSIS

121	28	Scannas Pierpaolo sup.	Scannas Pierpaolo sup. 27. Aprilis 1895	/			/			Scannas Pierpaolo sup.	Scannas Pierpaolo sup.	Scannas Pierpaolo sup.	Scannas Pierpaolo sup.
3	Via Bauer												

Februarius
Liber Defunctorum Parochiae S. Antonii Patavini Tergesti

Nomen, Cognomen, Status, Patria et Cognitio Defuncti	Religio	Sexus	Aetas	Morbis seu causa Mortis	Tempus Mortis annus et mensis 1896 <i>Februarii</i> Obitus Exequiar:	Nomen, Cognomen et Cognitio Sacerdotis Exequias peragentis	Classes Funerum

+1 nomen *Stephani* et *Paulina*
 uxor *Ed. Rept. XXIV*, pag 260

O M I S S I S

<i>Mauritius Corvini, Leg</i>	<i>18</i>	<i>1</i>	<i>8</i>	<i>meningi</i>	<i>31</i>	<i>2</i>	<i>Julius</i> <i>Marto</i> <i>corp.</i>	<i>7</i> <i>88</i>
<i>Stephani, ex <i>Stephani</i> <i>Paulina</i></i>								
<i>m. <i>Stephani</i>, <i>Paulina</i></i>								
<i>de <i>Stephani</i></i>								

Silka št. 5

Gruppo
N. progr.

I
140



1896
1896
1896
1896

430

BIGLIETTO DI CONSTATAZIONE DI MORTE

Anno 1896 Mese Giugno Giorno 31 ore ant. — pom. 5
Sesso masch. Nome Mario
Cognome Cogoi
Nome e cognome del padre Stefano
Nome e cognome di nascita della madre ¹⁾ Angelina n. Filippini
Età: Anni 8 mesi 8 ore 15 minuti 15 secondi
Luogo di nascita Trieste
Luogo di pertinenza Canale di Gorizia
Professione ²⁾ sellajo lav. Religione catt.
Stato ³⁾ Barriera Vecchia
Durata dell'ultimo matrimonio: anni — mesi — giorni
Piazza Barriera Vecchia
Androna 18 Località Trieste Distretto Trieste
N. di casa 18 P. di casa 18 N. di abitazione 18
Luogo della sepoltura, morte San
Causa della morte Meningite
Tempo dell'asporto dall'abitazione 48 m.
Tempo della traslazione met
Per bambini morti al 1° anno di vita (se applicabile)
Nome del medico curante S. A. Merli

TRENTA

1/2 96

L'Ufficio Sanitario

S. A. Merli

Eventuali attestazioni d'ufficio:

U. Filippini

Firma di colui che ha visitato il defunto

- ¹⁾ Al nome della madre di cui si tratta, si deve aggiungere il nome e cognome del padre e cognome del defunto.
- ²⁾ Per le professioni si deve indicare la professione esercitata dal defunto, per l'attività quella del padre o dell'ultimo occupato della casa.
- ³⁾ Per i bambini si deve indicare il nome e cognome del padre.
- ⁴⁾ Sarà data l'indicazione se l'attestato è per morte naturale, per morte violenta o mista.

Mod. 76

Slika št. 6

UDK 785.11.083.1:781.6(497.12) Kogoj

KOGOJEVA SUITA ZA ORKESTER »ČE SE PLEŠE«

Ivan Klemenčič (Ljubljana)

Čeprav je Kogoj sodil, da je glasba »najbolj značilna, kot glasba najbolj popolna, kadar je sama, brez besed, brez plesa in programa,«¹ je sam v smeri te čiste instrumentalne glasbe ustvaril sorazmerno manj, vsekakor pa manj, kot bi bilo pričakovati po njegovi izjavi. Resda ni njegov kompozicijski prispevek zaradi odgovornega odnosa do umetnosti in nedolge, niti polni dve desetletji obsegajoče ustvarjalne dobe tudi v drugih kompozicijskih zvrsteh obsežen in zaključen, vendar je že tak zelo pomemben in značilen tako v zboru kot v samospěvu in še zlasti v operi. Nasprotno je Kogoj od instrumentalnih del posvetil v komorni glasbi vso pozornost le solistični klavirski skladbi in enkrat violinski s klavirsko spremljavo, medtem ko se je za drugo, posebno čisto orkestralno glasbo, kjer bi nemara pričakovali znatnejši delež, odločil enkrat samkrat, s suito »Če se pleše«.

Vzrok za to je nedvomno že v skladateljevi močni, vsaj za znani opus izpričani afiniteti do vokala, s katero je ovrgel svoje sicer logično, a za prakso zaenkrat neuresničljivo spoznanje. Seveda je šlo s to izjavo Kogoju še posebej za čistost in izpovedno neprogramatičnost glasbe, ki jo je v takem okviru mogoče doseči in ki jo je Kogoj dosegel povsod, tudi v vokal; res pa je tudi, da se je tu lahko opiral na besedo, ki mu je morda najintenzivneje spodbujala invencijo in ga vodila. Če že zato čisti instrumental v njegovem opusu ni prišel toliko do izraza kot bi bil lahko, pa seveda ne vemo ob takšnem sklepanju še ničesar o možnostih Kogojevega nadaljnega razvoja in o osebni rasti, s katero bi se utegnil obenem z dokaj naravno težnjo k zahtevnejšemu usmeriti bolj v simfonično glasbo in s tem še potrditi svoje teoretično naziranje.

A ko govorimo o orkestralnem delu, je treba upoštevati ne le, da je takšna glasba za ustvarjalca bolj zahtevna in da terja več poprejšnje priprave, marveč tudi, da mu mora biti dana možnost izvedbe. Glede tega je bilo stanje pri nas po prvi vojni malo spodbudno, saj je delovalo od 1919 v Ljubljani le Orkestralno društvo Glasbene matice z določenim številom nastopov svojega neprofesionalnega ansambla, ki so ga po potrebi okrepili z izvajalci iz ljubljanske opere, radijskega orkestra in z gojenci Državnega konservatorija.² Ljubljanska filharmonija pa je začela kot nesamostojni

¹ Kogoj M., *O umetnosti, posebno glasbeni*, Dom in svet XXXI/1918, 94.

profesionalni orkester s še prav tako omejenim delom šele leta 1935,³ torej tri leta zatem, ko je bilo Kogojevo ustvarjanje zaradi bolezni že končano. Zato bi bilo dopustno sklepati, da ni imel skladatelj zadostne spodbude za komponiranje simfonične glasbe tudi zaradi teh neugodnih zunanjih razmer, kar bi lahko potrjevalo v nasprotni smeri — če seveda pustimo ob strani vprašanje afinitete do vokala in instrumentalnega — njegovo operno ustvarjanje.

A ne glede na težo enih in drugih, zunanjih in notranjih, četudi v posledicah istosmernih elementov ter na nepredvidljive možnosti razvoja ugotavljamo, da se je Kogoj s komponiranjem za orkester najprej srečal v zvezi z vokalom.⁴ Zatem bi se kljub opisanim razmeram srečal morda v simfoniji, s katero bi utegnil dokazati že omenjene možnosti svojega skladateljskega razvoja v drugi smeri. V načrtu jo je imel še med komponiranjem »Črnih mask« in je hotel zanjo uporabiti v srednjem stavku že začete klavirske variacije na temo ljudske pesmi Oj ta vojaški boben.⁵ Vendar kaže, da je zamisel, do katere je prišlo najverjetneje prav zaradi variacij, ostala na začetku uresničevanja, kot morda še katera druga,⁶ ki v skladatelju najbrž ni dovolj dozorela. Zato je tudi ne bi moglo bistveno zavreti delo s suito, za katero se je skladatelj odločil zatem in s katero je verjetno le potrdil svojo kompozicijsko usmerjenost v smislu začetnega sklepanja.

² Orkestralno društvo Glasbene matice ob 20 letnici, Ljubljana 1940.

³ Gl. gradivo v arhivu Ljubljanske filharmonije v gl. zbirki NUK in Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana 1964, 267.

⁴ V letih 1924–27 je napisal opero »Črne maske«. Komična opera »Kar hočete«, začeta verjetno takoj po premieri »Črnih mask« l. 1929, je ostala končana le do prve tretjine in še v klavirskem izvlečku; nedokončana in v klavirskem izvlečku je tudi kantata »Himna trpečega ljudstva«, zgodnejšo misel na opero »Bogomila«, za katero je že pripravil libreto, pa je skladatelj opustil. — Za navedena dela prim. Klemenčič I., *Marij Kogoj — Črne maske* (dipl. naloga), 1962, posebej pa Loparnik B., *Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«*, Muzikološki zbornik II/1966 in Klemenčič I., *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoj*, Ljubljana 1976, 6.

⁵ Gl. Kogojevo izjavo v pisni anketi Jutra *Kaj se nam obeta v glasbi* (J VII/1926, 296, 24. XII.): »Blagovolili ste mi poslati par vprašanj glede mojega skladateljskega delovanja. Odgovarjam Vam, da se momentano bavim s pripravo svoje opere na uprizoritev. Svojih načrtov ne nameravam naštevati, ker zadobijo pomen šele, ko jih uresničim. Tudi ne morem z gotovostjo povedati drugega, kakor da bom svoj čas spisal koncertno simfonijo v treh stavkih, katere srednji del bodo tvorile variacije na narodno pesem Oj ta vojaški boben.« Da se je Kogoj moral ukvarjati z mislijo na simfonijo, nam priča v zapuščini ohranjeni osnutek z napotki za instrumentacijo variacij, skiciran s poznejšo tiskano pisavo na manjšem listu. Na njegovi hrbtni strani je med kratkimi notnimi zapisi mogoče za druge stavke simfonije tudi začetek spremljane teme v G-duru s podpisanim besedilom »Oj ta vo —«. Na prednji strani, popisani z ritmičnimi vrednostmi, dinamikami idr., beremo: »polno — sredo izpustiti« (dvakrat podčrtano), »piskanje < f < ff < (kl)«, »melodija složno naprej«, »Melodija vmes«, »kotaliti tresti« in »tr nizki rogovi« (oboje dvakrat podčrtano), »pozavna višina« (enkrat podčrtano), »višji instr. / pod niž[j]imi«, »vrtljak«, »glavno pihala in trobila« (dvakrat podčrtano), »godala spremljevanje« (trikrat podčrtano). Te vsekakor zanimive beležke za predvideno delo dopolnjuje zapuščinska skica najbrž particella (na večjem prirezanem listu) z označbo »Tema« — »Rog / solo«, ki stoji pred spremljano basovsko melodijo v As-duru, nedokončanim, a zvestim posnetkom ljudske pesmi. — Prim tudi Loparnik B., *Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem*, Muzikološki zbornik IV/1968, 107 in Klemenčič I., *Kompozicijski stavek ...*, 94 ss.

Po vsej verjetnosti je namreč ta Kogojeva edina orkestralna skladba nastala v zvezi s praznovanjem šestdesetletnice Glasbene matice v Ljubljani. Njen odbor je organiziral sredi maja 1932 prvi slovenski glasbeni festival in je za simfonični festivalski koncert ter še za simfonične koncerte v festivalskem koncertnem letu že v avgustu leta 1931 povabil vse vidnejše slovenske skladatelje, da bi sodelovali s svojimi orkestrskimi skladbami.⁷ Ker je bil Kogoj ta čas, tj. v obdobju po »Črnih maskah« najbrž precej zaposlen z dvema tehtnima deloma po svojem izboru, z opero »Kar hočete« in še s kantato »Himna trpečega ljudstva«,⁸ in ker se je vabilu očitno odzval, je verjetno, da je suito napisal posebej za to priložnost. Mogoče se je prav zanjo odločil tudi zato, ker je imel srednji stavek, »Chopiniano«, v klavirski različici domnevno že končano.⁹ Poleg tega bi sama glasbena zasnova suite dopuščala še tudi nekoliko zgodnejši čas nastanka, zato bi bilo možno, da je bila skladba komponirana že na razpis ljubljanske Filharmonične družbe v letu 1929 za izvirno slovensko orkestralno delo;¹⁰ če-

⁶ V zapuščini so ohranjeni — poleg tu še omembe vrednih Kogojevih priredb zborov »Requiem« in »Nageljni poljski«, z rokopisnimi in prepisanimi glasovi za vl I, vl II, violo in violončelo, kar bi govorilo najprej za komorno godalno zasedbo in ne orkestralno — še začetki instrumentacije za klavirsko fugo v g-molu iz obdobja po »Črnih maskah« (prim. Klemenčič I., *Kompozicijski stavek* ..., op. 17).

⁷ Iz Poslovnega zapisnika Glasbene matice za leto 1931, z dne 1. 8., št. 441 je razvidno, da so bili vabljeni tile skladatelji: Adamič, Bravničar, Osterc, Švara, Arnič, Kogoj, Škerjanc, Premrl, Savin, Mirk, Lajovic, Ravnik, Kimovec, Sattner, Koporc, Beran, Polič in Mihovil Logar. Dopis, ki so jim ga odposlali z navedenim datumom, se je glasil: »Tekom letošnje zime se bodo vršili štirje simfonični koncerti in naša iskrena želja je, da se na teh koncertih izvajajo pretežno domača dela. Iz teh programov bi potem izbral mojster Talich dela, ki se bodo izvajala na festivalskem simfoničnem koncertu sredi meseca maja prihodnjega leta ob proslavi 60 letnice Glasbene matice. — Zato Vas vljudno prosimo, da nam pošljete dela, katera želite, da bi se na teh koncertih izvajala. To pa prosimo čimpreje. V slučaju pa, da imate kako delo še v delu prosimo, da nam javite naslov in približno koliko časa traja izvajanje«. (Gl. mapo Dopisi Glasbene matice, 1931; vse gradivo v gl. zbirki NUK.) Iz poznejše korespondence razberemo, da V. Talich ni sodeloval pri izboru skladb za festivalski koncert, marveč da so mu poslali v oceno vokalnoinstrumentalne kompozicije nekaterih drugih slovenskih skladateljev (gl. ib. mapo Personalia — Václav Talich in Poslovni zapisnik Glasbene matice za leto 1931, št. 475, 561, 628, 653, 668, 709, 740 in 741 z ustreznimi dopisi v mapi Dopisi Glasbene matice za leto 1931), razen če teh ni bil ugodno priporočil in jih zato niso izvajali na festivalskem koncertu.

⁸ Prim. op. 4. — Začetki Kogojeve kantate, imenovane tudi »Psalm«, sodijo še v obdobje pred »Črnimi maskami«, ko bi lahko skladatelja spodbudilo h komponiranju poslušanje Lajovčevega »Psalma 41. in 42.« iz l. 1922 (izv. 7. V. 1923), ali so še zgodnejši kot zamisel Slovenske maše, ki jo omenja Kogoj med vojno v pismu F. Bevku (dopis najbrž poleti 1916 z Dunaja; gl. *Ob stoletnici kanalske čitalnice in ob odkritju spomenika Mariju Kogoju*, 49); dodatno pobudo za komponiranje po »Črnih maskah« bi lahko dal razpis ljubljanske Filharmonične družbe za kantatno delo l. 1930 (prim. Cerkevni glasbenik LIII/1930, 95) z rokom 1. maj 1931. Ohranjeni, ne v celoti izpisani čistopis prvega dela »Psalma« je po rokopisu sodeč nastal vsekakor po »Črnih maskah«.

⁹ V tem sklepanju nas podpira tudi navedba v programski knjižici ob izvedbi suite, da je »Chopiniana« nekoliko starejša po nastanku. Gl. tudi op. 24.

¹⁰ Celotni tekst razpisa je bil objavljen v aprilski številki Nove muzike, II/1929, št. 2, 8, datiran 12. aprila 1929 in je postavljal rok za oddajo partitur 1. november istega leta. Navajal je tudi, da lahko traja skladba sicer poljubne oblike od 15 do 20 minut, kar bi se skladalo z dolžino stavkov Kogojeve suite (prim. op. 28).

ravno tega ne moremo potrditi z gradivom,¹¹ bi lahko Kogoj suito takrat če že ne končal, mogoče tudi po poteku roka za oddajo skladb,¹² pa vsaj odložil nedokončano ali delno končano. Še zgodnejša pobuda, ki jo kaže omeniti v tej zvezi, bi lahko prišla od uredništva Nove muzike, ki je objavila v svoji peti številki jeseni 1928 majhno antologijo plesnih umetnih skladb za klavir slovenskih skladateljev.¹³ Možno je, da bi se domnevnemu vabilu odzval tudi Kogoj, bodisi da je že takrat mislil na suito ali vsaj na »Chopiniano« ali da je poslednjo v klavirski različici celo končal, pa mu je urednik objavo — lahko zaradi očitne dolžine skladbe — odklonil. Vendar so eno in drugo domneve, resda še najbolj sprejemljive za »Chopiniano«, ki jih ne moremo stvarno potrditi. Glede na to smemo čas nastanka suite po prvi varianti najožje omejiti v leto 1932, do aprila, ko so bili prepisani orkestralni glasovi,¹⁴ raztegniti pa še nazaj do avgusta ali jeseni 1931. Sicer lahko še dopustno postavimo skladbo v obdobje po »Črnih maskah« ob razpisu Filharmonične družbe l. 1929 ali objavi plesnih skladb slovenskih skladateljev jeseni 1928 v Novi muziki. Za vse te variante je srednji stavek nekoliko zgodnejši po nastanku in bi bil lahko vsaj zasnovan tudi še v letih pred »Črnimi maskami«.

Izvemši morda »Chopiniano« sodi tako suita že po prvotni zasnovi med orkestralne in ne klavirske skladbe.¹⁵ V tem nas podpira sam klavirski izvleček, ki ni izdelan v nadslovesnostih kot klavirska kompozicija. Tej bliže je le »Chopiniano«, ki bi jo bil lahko skladatelj pozneje ustrezno predelal ali dopolnil, če je bila prvotno pisana za klavir.¹⁶ S tem in z dosedanjimi ugotovitvami glede nastanka pa se ujema tudi ohranjen rokopišno gradivo za skladbo. Tako je kot klavirska priredba partiture in z drobnejšo pisavo po »Črnih maskah« pisan že prvotnejši klavirski izvleček, v katerem zadnji stavek »Tango« še ni v celoti končan, a je opremljen z nekaj beležkami za

¹¹ Arhiv ljubljanske Filharmonične družbe za obdobje med obema vojnama je bil pred začetkom druge vojne l. 1941 uničen (ustni podatek nekdanjega tajnika Filharmonične družbe Avgusta Pertota jan. 1975). Iz kratkih in večidel po istem vzorcu objavljenih poročil ob koncu natečaja (Jutro XI/1930, 86, 12. aprila in z istim datumom Slovenec in Slovenski narod ter Cerkveni glasbenik LIII/1930, 96) razberemo le, da je bila po soglasni oceni razsodišča nagrajena Škerjančeva skladba »Preludio, Aria e Finale« in da je bila pohvaljena ter zunaj natečaja nagrajena Osterčeva »Suita«.

¹² Po določilih razpisa bi moral skladatelj delo predložiti v prepisu, vendar ta do takrat ni bil narejen, razen če bi se pozneje zgubil. Prim. tudi op. 22.

¹³ S svojimi deli so sodelovali Pavčič, Ravnik, Bravničar, Koporc in poleg Tajčevića v Mali novi muziki še Premrl, Adamič in Osterc.

¹⁴ Prim. op. 21. Ker je bil prepis glasov končan 22. aprila, so ostali za študij z orkestrom do same izvedbe le trije tedni. Če izvzamemo čas, potreben za sam prepis, je verjetneje, da je prišlo do zamude zaradi skladatelja, ki naj bi izročil svoj rokopis Glasbeni matici pozno, domnevno tik pred prepisom, torej verjetno že v letu 1932.

¹⁵ V seznamih Kogojevih skladb, ki jih je sestavil skladatelj sin Marij (vsi so v zapuščini), je suita navedena tudi med klavirskimi deli. Prim. še Klemenčič I., *Kompozicijski stavek* ..., 6, kjer navzlic tej domnevi suita ni obravnavana med klavirskimi skladbami.

¹⁶ Klavirske značilnosti in prijeme najdemo na začetku »Chopiniano« do t. 22, medtem ko npr. t. 23 ali še posebno t. 74 s pasažo kažeta na orkestrsko zasnovo. Resda pa razlike zaradi Kogojevega polnega klavirskega stavka niso povsod zelo vidne.

instrumenatacijo; popravki, dasiravno brez krajšav, so tudi v začetnem »Foxtrotu«,¹⁷ medtem ko je »Chopiniana« povsem izdelana v nekoliko zgodnejšem rokopisu.¹⁸ Docela končan in avtentičen je tako drugi, tj. zadnji klavirski izvleček¹⁹ in verjetno tudi od prvega klavirskega izvlečka vsaj deloma prvotnejša partitura, ki spet potrjuje vrstni red nastanka stavkov: »Chopiniana«, »Tango«.²⁰ Obenem s pisavo dokazujejo izvor suite po »Črnih maskah« povsod in do vseh nadrobnosti izpisane označbe za dinamiko in agogiko ter lokovanje, kar je nedvomno posledica skladateljeve izkušnje z delom in uprizoritvijo opere, kjer so te označbe še zelo redke. Poleg prepisa orkestrskih glasov²¹ se je iz leta 1936 ohranil takrat za izvedbo predvideni prepis partiture.²² Ker v njem niso upoštevani Kogojevi dostavki s svinčnikom iz rokopisne partiture, bi lahko nastali po datumu prepisa ali pa jih je opustil prepisovalec; vendar ni nujno, da bi vsi nastali po letu 1932.²³

¹⁷ Gl. izvirnik.

¹⁸ Gl. ta prvotni klavirski izvleček v skladateljevi zapuščini (pri sinu Mariju). »Chopiniana« je pisana s starejšim temnim črnilom in še nekoliko večjo pisavo; nekateri Kogojevi dodatki s svinčnikom, podobno kot na ustreznih mestih v partituri bi lahko nastali po poslušanju tega stavka, najverjetneje že v bolezni (popravki s tintnim svinčnikom na str. 2–3 so zgodnejši in so vnešeni v končno varianto klavirskega izvlečka). Tudi »Foxtrot« je sicer drobnejšo pisavo pisan s temnim črnilom, popravki pa z zelenim, s kakršnim je pisan in popravljan v celoti »Tango«.

¹⁹ Izpisan je že ves v čistopisu z zelemim črnilom in drobnejšo pisavo (v zapuščini).

²⁰ Skladatelj je pisal partituro (v zapuščini) tako, da je napisal najprej glavne glasove, zatem pa jih je dopolnil z vsemi drugimi. Za ta prvotni rokopis je rabil temno črnilo, s katerim je najbolj izdelana »Chopiniana«, ki ima šele proti koncu več dopolnil s poznejšim zelenim črnilom (poleg dostavkov s svinčnikom, omenjenih v op. 18, ki so lahko večidel le iz obdobja po 1932). V »Foxtrotu« so pisani poglavitni glasovi s temnim črnilom do 9. str. in dopolnjeni z zelenim, ki ga je skladatelj zatem v celoti obdržal. O zaporednosti nastajanja notnih predlog se pričamo iz prvega lista partiture, ki je bil napisan pozneje še enkrat z zelenim črnilom, kar se vidi tudi iz ohranjenega odrezka prvotnega prvega lista s temnim črnilom. Skladatelj je v njem osminkske postope na prvo dobo tretjega takta, ki jih v obeh klavirskih izvlečkih ni več, nadomestil na poznejšem prvem partiturnem listu s punktiranimi vrednostmi, ki po prvotni varianti šele sledijo osminkskim, nadaljevanje tega in naslednjega takta pa je vdrugič tudi spremenil. Zaradi teh že vnešenih sprememb tudi v obeh klavirskih izvlečkih (prvi je prelepjen prav na popravljanem mestu, vendar je še razvidno, da ima na prvo dobo 3. takta že punktirani ritem) sklepamo, da je partitura vsaj deloma zgodnejša tudi od prvega klavirskega izvlečka. Po nekaterih Kogojevih drugih zgledih bi bilo mogoče, da je nastala vsaj deloma po prvotnem skiciranem, a neohranjenem partitellu. — »Tango« je izdelan na isti način kot prva dva stavka, le da je poznejši in zato ves pisan z zelenim črnilom v dveh različnih odtenkih. Dostavki s svinčnikom v njem so očitno iz obdobja bolezni.

²¹ Glasove suite (v gl. zbirki NUK) je dala prepisati Glasbena matica, kot je razvidno iz njenega žiga, prepis pa je oskrbel podpisani Bohumil Kočovský, ki je na partu za tolkala označil kraj in datum končanega dela: »Ljubljana 22/IV. 1932.« Nekaj glasov je bilo dopisanih po drugi vojni.

²² Prepis (v zapuščini) je moral naročiti skladatelj M. Bravničar, ki je na koncu »Tanga« sam pripisal s svinčnikom: »Lastnina Matija Bravničar«, prepisovalec M. Simeonov, pa je ob koncu »Foxtrota« pri podpisu dopisal datum 30. I. 1936.

²³ Prim. v »Chopiniana« v t. 17 18 partiture Kogojev dostavek s svinčnikom v fagotih, ki ga ni niti v glasovih niti v prepisu partiture, je pa kot melodični drobci izpisan v obeh klavirskih izvlečkih. Zato bi ga bilo utemeljeno upoštevati

S sklepanjem o zasedbi Kogojevega dela se skladajo tudi dosedanje izvedbe, znane le za orkester, čeravno so bile do danes zelo pičle. Sodeč po gradivu in virih suita še ni bila doslej niti v celoti koncertno predstavljena. Ob prvi izvedbi na festivalskem simfoničnem večeru 14. maja 1932 so izvajali samo njen drugi stavek,²⁴ ki že tako ni pri kritiki močnejše odmeval.²⁵ Poznejši poskus celotne izvedbe l. 1936 z dirigentom Zemlinskim ni uspel zaradi dirigentove prezaposlenosti²⁶ in ker ni prišlo tudi do napovedanega koncerta s suito v letu 1954,²⁷ ostaja kot celotna izvedba le posnetek za ljubljanski radio.²⁸

v prepisu partiture tudi če bi nastal po l. 1932. Iz tega je razvidno, da bo treba vprašanje, kaj od dopisanih mest s svinčnikom upoštevati in kaj ne, obdelati po vseh notnih predlogah še posebej pred morebitnim natisom partiture.

²⁴ Prim. programsko knjižico z dne 14. V. 1932 »Simfonični in zborovsko instrumentalni koncert Glasbene matice«, z zgornjim naslovom »Prvi slovenski glasbeni festival / v Ljubljani ob proslavi / 60 letnice Glasbene matice ljubljanske«. V tu objavljenem kratkem komentarju k »Chopiniani« beremo, da »je plesna točka valse-lentnega značaja, ki je, kakor že pove naslov, nastala pod vplivom Chopinove glasbe, ter je nekaj starejšega datuma od ostalih dveh [stavkov]. Cela suita je koncipirana kot doživetje mladega študenta (prvotnih naslov: 'Studentesca') na prvem plesu.« Med izvajalci so bili navedeni dirigent Mirko Polič in operni orkester, pomnožen s člani Orkestralnega društva in konservatoristi. — Vzrok, da so igrali en sam stavek suite ni mogel biti le v preobsežnosti sporeda (in mogoče zahtevnosti suite), čeprav so podobno krajšali tudi Premrlovo in Osterčovo skladbo, temveč posebni umetniški ali drugi kriteriji, saj so poleg kantatnih del Adamiča in Lajovica izvajali po dve točki Bravničarja in Škerjanca.

²⁵ Zagrebški sodelavec Jutra Ž. Hirschler se v skladbo ni poglobljaj; menil je le, da je glasba značilna za Kogoja, zato ga je njen naslov nekoliko motil (J XIII/1932, 116, 20. maja). E. Adamič (-č) je sodil v Slovenskem narodu (LXV/1932, 110, 17. maja) kratko le, da je »Chopiniana« delovala »nekoliko fragmentarno«. Nasprotno je pisal v Slovincu (LX/1932, 113, 19. maja) K[imovec], da se kaže »volja na široki, na dolgo razpredeni glasbeni črti«. Po pričakovanju ugodno oceno Kogojeve glasbe je začel z mislijo, da je »Chopiniana« »po zvoku dovolj dražljiva, po motivičnih domislekih zajemljiva skladba, zlasti ker navzlic neki lahкотnosti, za Kogoja nenavadni, očitno teži za novim izrazom; to težnjo neprestana harmonična napetost še povečuje«. Koncertno poročilo St. Premrla v Cerkvenem glasbeniku (LV/1932, 91, št. 5—6) se je omejilo na pohvalo Bravničarjeve uverture in Lajovčevega »Psalma« ter Škerjančeve simfonije.

²⁶ Gl. korespondenco z Zemlinskim in drugimi v arhivu Ljubljanske filharmonije (ib.) od 30. IX. 1935 do 9. V. 1936, ki obsega več kot 20 enot. Kaže, da jo je vodil ali celo dal pobudo za angažma flavtist in tajnik filharmonije Filip Bernard, ki je dirigenta osebno poznal z Dunaja, kjer je igral pod njegovim vodstvom. Koncert je bil predviden za 13. marec 1936, spored pa se je po začetnem predlogu Ljubljanske filharmonije izoblikoval takole: Wagner, Predigra k operi »Mojstri pevci«, Mahler, »Adagietto« iz 5. simfonije in Kogojeva suita, po odmoru pa še Beethovnova 5. simfonija. Prvotno določeni termin pozneje dirigentu ni ustrežal, nastale pa so tudi težave obeh strani pri določitvi novega datuma, zato so morali koncert odpovedati.

²⁷ Na simfoničnem koncertu del jugoslovanskih skladateljev (na sporedu so bile še skladbe Ramovša, Šivica in Cipre) v organizaciji Društva slovenskih skladateljev in Slovenske filharmonije pod vodstvom J. Cipcija 14. V. 1954 (prim. Koncertni list Slovenske filharmonije III/1953—54, 155—156). Po ustnem podatku P. Ramovša (febr. 1975) so morali koncert menda zaradi težav z orkestrskim gradivom za Kogojevo suito preložiti. Vendar spored za novi datum koncerta 7. XII. 1954 Kogojeve skladbe več ne navaja (gl. Slovenski poročevalac XXV/1954, 285, 7. XII.).

²⁸ Suita je bila posneta z dirigentom Samom Hubadom in s Slovensko filharmonijo 16. IX. 1963 in v isti zasedbi še 15. V. 1965 (pri čemer je bil vrstni red

Te okoliščine ob nastanku suite se nadalje ujemajo s spodbudami, ki so prišle od samega skladatelja. Po svoji tematski naravnosti se vključujejo v obdobje sprostitve, ki se začne po »Črnih maskah«. Kogoj jih je tu združil s svojim zanimanjem za sodobne družabne plesne, ki jih smemo imeti za dovolj značilne že po izbiri.²⁹ Seveda mu je šlo poleg družabnega plesa in plesne glasbe kot značilnosti obdobja za njihovo umetniško preinterpretacijo. Zlasti bi moral kljub svojim umetniškim izhodiščem zavreči svoj, tj. psihološki čas umetnine in ga nadomestiti s čistim danim in plesnim, torej z ontološkim časom. Hkrati z drugimi značilnostmi plesa pa bi moral vendarle vtisniti celoti umetniško naravo in poteze svoje ustvarjalnosti.

Ko se je skladatelj odločal za kompozicijsko zasnovo suite, je bilo glede na to nujno, da se je posebno z ritmom oprl na zunanje, tj. plesno gibanje. Tako ni presenetljivo, da je ritem ob ustreznem tempu vključil v vseh treh stavkih v ustaljene taktovske načine: »Foxtrot« v hitri štiričetrtinski takt, »Chopiniano« v zelo počasen tričetrtinski takt in »Tango« v zmerno hiter dvočetrtinski takt.³⁰ Prav tako je uvedel za te plesne nekatere ustaljene ritmične obrazce — pri »foxtrotu« gibanje v četrtnkah in osminkah ter sinkope, pri počasnem valčku valovanje s poudarkom na prvi dobi ob značilni ritmično akordični spremljavi (prim. gl. pr. 2), še zlasti pa v »Tangu« z ritmično in posebej spremljevalno punktirano figuro:  (prim. tudi gl. pr. 4) in sinkopirano figuro:  (prim. gl. pr. 5).

Vendar je ob teh karakteristikah uveljavil tudi svoje poteze. Poleg siceršnjih sinkop ter izjemoma celo menjave ritma³¹ zlasti s poliritmikno, pa čeprav ne v takšnem obsegu kot v svojih drugih delih, ki so manj homofonsko zasnovana.³² Kot v »Chopiniano« z valčkovno spremljevalno figuro, že tako večkrat zabrisano, tudi v »Tangu« ni dolgo vztrajal s punktirano spremljevalno figuro in jo je le občasno obnavljal, zato pa se je bolj nasiljal na poliritmikno.³³ Tako je z ritmikno, bodisi z nakazanimi plesnimi ritmičnimi značilnostmi ali z ustaljenim metrumom ustvaril suiti izhodišče, ne da bi ji dal izrecen poudarek. Še manj je hotel z njo uvajati stalno

zunanjih stavkov zamenjan), drugič z naslednjim trajanjem (brez zamenjanega vrstnega reda stavkov): 4,31', 6,07' in 5,22'.

²⁹ S tem v zvezi piše M. Bravničar, *Marij Kogoj*, Jutro XX/1939, 256: »Tudi njegovega [Kogojevega] nagnjenja do sodobnih modnih plesov ne smemo pozabiti. Bil je mnenja, da so košček in značilnost današnjega življenja in bi ne bilo prav, da bi se jih preveč izogibali. Stilizirano obliko jim je dal v svoji edini orkestrski suiti...« Domnevamo lahko, da je med drugimi tudi Kogoj vplival na svojega učenca Bravničarja, ki je ustvaril v tej smeri nekaj značilnih del. Kot priča ohranjeno rokopisno gradivo v Kogojevi zapuščini, je Kogoj sam napisal klavirski menuet, poleg sedemtaktnega začetka tanga pa je imel v načrtu še nekaj podobnih del (gl. Klemenčič I., *Kompozicijski stavek*..., 97 in op. 172).

³⁰ Pri tem je določil tempo le »Chopiniano« kot Andante moderato (prvotnemu Andante je pripisal dodatno označbo z zelenim črnilom). »Foxtrotu« ustreza sicer živ. a ne prehitro tempo, v katerem se ne zgubijo mnoge nadrobnosti, medtem ko poteka »Tango« v ustaljeni zmerni hitrosti (tempo di tango). (Kogojeva označba s svinčn. Lento mosso v drugem klavirskem izvlečku »Tanga« je očitno iz bolezni.)

³¹ V »Chopiniano« t. 41, ki je štiričetrtinski; takta 33–34 v »Tangu« sta označena kot šestosminska, a pomenita le gibanje v triolah.

³² Prim. v »Chopiniano« t. 78–80 ali v »Foxtrotu« t. 118–122 ter Kogojeve stalne protiritme v t. 100–106 »Chopiniano«, združene s temeljno motiviko.

³³ Prim. t. 58–60, 111–115 itd., 126–127.

akcentuacijo in celo poudarjeno ritmiziranje, s čimer bi izstopala in dajala skladbi ton. Vse to očitno zategadelj, ker mu ni šlo za poudarjanje čutnega in nagonskega, marveč je hotel in mu je uspelo ohraniti glasbi tudi v danih vsebinskih okvirih možnost za poglobitev in njeno izrazno vlogo.

Odtod ni le razumljivo mesto drugih izraznih sestavin, kakršno poznamo iz skladateljevih prejšnjih del. Prav tako pomembno je, kako je Kogoj te sestavine razporedil in jih organiziral, se pravi, kakšno izhodišče jim je izoblikoval v vsebinskem poteku. Da je bil tu potreben nek predhodni napor in zasnova, ne sklepamo le po obsegu stavkov suite, ki presegajo siceršnji obseg Kogojevih komornih del,³⁴ marveč je razvidno iz same pozornosti, s katero je v skladu s svojimi estetskimi nazori³⁵ oblikoval vse tri stavke suite.

Pri tem je izhajal iz powagnerjanske prekomponirane oblike melodične brez kadenciranja, ki zabriše oblikovno jasnost in preglednost, s tem pa tudi usmerja poslušalca od arhitektonskih značilnosti skladbe kot zunanje in materialnega k vsebinskim, se pravi duhovnim sestavinam. Zato je razumljivo, da se ni naslonil — ali vsaj večidel ne — na oblikovno shemo teh plesov in na njihovo siceršnjo pesemsko obliko, marveč si je poiskal in priredil kompozicijskemu stavku svojo izvirno zgradbo.

Delno izjemo je naredil le v »Chopiniana«, kjer je bil klasičnemu načinu vendarle najbližje, ne zaradi zgodnejšega nastanka kompozicije, marveč zaradi izrazito pesemske zasnove počasnega valčka in večjega obsega, za kar bi težko našel drugačno oblikovno zasnovo. Če je namreč tudi tu izhajal iz motiva, ga je vendarle še močneje povezal v večje oblikovne enote. Tako je v prvem osemtaktju temeljni motiv združil v nepravo dvotaktje,

1. »Chopiniana«, t. 1—2.*



ga zatem presenetljivo v celoti ponovil, temu štiriktaktju pa dodal še dve harmonsko melodično spremenjeni dvotaktji s šibko in odprto, a vendar razvidno kadenco na dominantni. S takšno gradnjo mu je oblika organsko rasla brez periodiziranja in klasičnega kadenciranja — izvzemši nekaj presenetljivih cezur, v svobodno in razširjeno pesemsko obliko. Takšno grad-

³⁴ »Foxtrot« ima 149 taktov, »Chopiniana« 138 in »Tango« 147, medtem ko so skladbe iz »Piana« — ne glede na hitrost izvajanja — večidel za polovico in še znatno krajše; izvzamemo lahko le šesto (108 t.) in drugo (143 t.) pa tudi »Andante« za violino in klavir (122 t.) ter posebno fugi v G-duru in g-molu (120 in 136 t.), ki pa sta oblikovno vezani. Še v večji meri velja nevelik obseg za zборе in samo-speve, kjer oblika že tako raste s tekstom.

³⁵ Kogoj je kljub osredotočenosti na vsebinsko kot bistveno upošteval tesno povezanost tega s kompozicijsko gradnjo. — Prim. Klemenčič I., *Kompozicijski stavek* ..., 51, 52.

* Dinamična in agogična znamenja v oklepaju so iz rkp. partiture.

njo je potrdil po dvanajsttakti svobodno variirani in razširjeni ponovitvi a z uvedbo nove glasbene misli v dvanajsttaktne odstavke b na harmonski šesti stopnji,

2. »Chopiniana«, t. 21—24.



s čimer je po njenem odprtem sklepu na celotonskem akordu s cezuro ustvaril svobodno dvodelno pesemsko obliko. Na tem temelju in še izvirnejše je zasnoval skladatelj osrednji del stavka kot izmenjajočo se izpeljavo obeh uvodnih glasbenih misli, torej a_2 , b_1 , a_3 , b_2 , b_3 . S postopnim oddaljevanjem od prvotne oblike je segel najdlje v tem zadnjem dvanajsttaktju, ki je tako preraslo v samostojen del in je tudi po izraziti spevni zasnovi zavzelo mesto tria:

3. »Chopiniana«, t. 60—62.



Njegovo glasbeno misel je izpeljal iz b v t. 27—28, podobno kot je naslednji, komaj tritakti odstavka a_4 izpeljan iz a s kromatičnim postopom des^1-d^1 . Sodi že v začetek izpeljave v ožjem pomenu, ki se širše nadaljuje z obravnavo gradiva iz tria. Ko po cezuri sklence ves obsežni odstavka z izpeljavo dvodelne pesemske oblike A in tria z izpeljavo, uvede skladatelj znova variirano in skrajšano ponovljeno začetno dvodelno pesemsko obliko, tej pa doda po zadnji cezuri še kodo ter sklepne akorde. Tako nastane za Kogoja sicer redko razvidna, a svojevrstna trodelna pesemska oblika, ki se izvirno in nedvomno bolj enovito in logično prilagaja muzikalni rasti ter postopni izpeljavi glasbenih misli kot klasična:

A			A _{izp.} = B					A ₁				Koda		
a	a ₁	b	a ₂	b ₁	a ₃	b ₂	b ₃ = c izp.: a ₄	c ₁	a ₅	a ₆	b ₄	a ₇	b ₅	sklepni akordi
8	12	12	8	8	5	6	12	3 + (9 + 8 + 7)	8	8	8	8	6	4 + 6

Še manj vezanosti in med vsemi stavki najmanj ambicije po klasični oblikovni doslednosti zasledimo v »Tangu«, vendar s podobno rastjo kot v »Chopiniana«. Motivični in ne več tematično nakazani dualizem brez izrecne kontrastnosti uveljavi skladatelj le še spočetka in še takrat zabrisano. Enotakti motiva iz drugega takta resda poveže v osemtaktje,

4. »Tango«, t. 1—5.



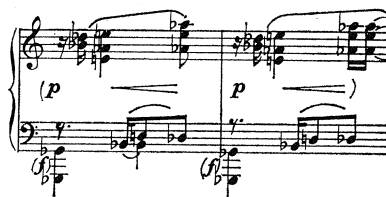
ki pa je že dokaj naključna tvorba, podobno kot enajsttaktna druga skupina s svojim enotaktnim motivom in njegovo značilno ponovitvijo:

5. »Tango«, t. 9—10.



Že tu priključi skladatelj v šesttaktju novo glasbeno misel c, ki združuje ritmično melodične in harmonske elemente iz motivičnih skupin a in b³⁶ in s katero začinja značilni postopek izpeljave motivike z medsebojno sorodnostjo:

6. »Tango«, t. 20—21.



Tako zatem izmenoma obdela v sedemtaktju a₁ uvodni motiv, s 33. taktom uvede novo desettaktno motivično skupino d, ki izhaja iz uvodnega motiva,³⁷ nato obnovi močno variirano drugo glasbeno misel v razširjenem petnajsttaktnem odstavku b₁, pa spet obdeluje v odstavku a₂ uvodno motiviko in njej priključene nove domisleke. Po kromatičnem motivu e, ki obravnava spremljevalni postop v motivu iz b (prim. gl. pr. 5) in ki je z novim gradivom razširjen na dvanajsttaktni odstavek, Kogoj to muzikalno rast sklene. Četudi vsebuje naslednji odstavek motivično sorodnost z uvodno motiviko in čeprav se sam delno variirano ponovi, zanika skladatelj s temi novimi 21 takti prejšnjo »tematičnost« skladbe. Prav tako s kodo, ki je v 37 taktih obsežno razpredena in kjer uporablja ob novih domislekih tudi nekatere stare in celo ponavlja nove, vendar brez prejšnje graditeljske vloge motivike. S tem postopkom zanika že uvedena motivična razmerja in v skladbi nadrejeno motiviko ter ustvari značilno oblikovno

³⁶ Izhaja iz t. 4—5 in 9—10.

različico, ki ni več ne tematična in razen sprva niti motivično vezana, a tudi ne atematična.

Svojevrstno in med suitnimi stavki najbolj zahtevno gradnjo ter v na-drobnostih izdelano formo izoblikuje skladatelj v »Foxtrotu«. Čeravno tudi za ta stavek ne moremo trditi, da bi bila njegova oblikovna shema vnaprej natančno določena, je Kogojeva pozornost tu še posebno osredotočena v sprotno rast z drobnim motivičnim tkanjem in motivično povezanostjo. Možnosti v tej smeri si ustvari skladatelj v motivu samem, ki je v svoji formalno nepravilni obliki, obsegajoči dva polna in četrt takta, deljiv na tri značilne submotive: kromatični postop navzgor v četrtnkah (a), terčni postop navzgor v osminkah (b) in punktirani ritmični sklep (c):³⁸

7. »Foxtrot«, t. 1—5.

bit: (f: 4/4
As: D_{4,4} menj2 D_{4,4} menj2 D_{4,4} T_{6,2} D_{7,4} D_{7,4}T₆— F: VII₇ T_{7,4}+2

S preoblikovanjem motiva, s širjenjem, oženjem in z razvijanjem novih delov v motivu ali ob njem dobi skladatelj nekakšna tematična jedra in s tem poddele, s katerimi v večjem oblikovno izrazno gradi skladbo. To oblikovanje poddelov uvaža že na samem začetku, saj vklene motiv v pet-taktje, v katerem navaja brez prekinitive avgmentirani in s tem na ritmično shemo submotiva a postavljeni submotiv b (prim. gl. pr. 7). Sklepu na dominantni priključi še tritaktje z obdelavo submotiva a in temu novi samo-stojni submotiv ali domislek č, ki privede v osmem taktu do neizrazitega sklepa na kvartsektakordu tonike na lahkem delu druge dobe v šest-najstinkah. Zato teži po tem izjemnem in docela zabrisanem primeru tonič-ne kadence glasbeni tok naprej neposredno z navezavo na prejšnje gradivo in izpeljavo submotiva a; ustavi pa se — brez vsakršne periodizacijske za-snoave — v šestnajstem taktu na dvojni dominantni in pripravi s tem nov poddel s temeljno motivično skupino.

Zanimivo je, da poleg motivičnega delca č uvede Kogoj v spremljavi prvega pettaktja že domala vse druge glasbene domisleke, ki jih uporablja in razvija pozneje. Poleg motiva f, ki je le ritmično izpeljan in razširjen iz c, je to po vrstnem redu poznejše uporabe melodično in harmonsko ritmični domislek d v petem taktu, zlasti ritmično melodično značilen do-mislek e na drugo dobo tretjega takta in melodično ritmični domislek g na tretjo dobo četrtega do prve dobe petega takta (gl. pr. 7.). S temi in

³⁷ Iz t. 3—4 in 4—5.

³⁸ Očitno Kogoj submotiva c, ki motiv nedvomno zaključuje, prvotno ni pred-videl v samem motivu, marveč ga je takoj zatem še v istem 3. t. uvedel kot samo-stojen punktirani domislek. Prim. tudi op. 20.

pozneje še z nekaterimi drugimi domisleki, h, i, j, skladatelj obogati in močno poveže monotematično zgradbo skladbe ter si omogoči obenem s temeljnim motivom gradnjo novih, pet- do šestnajsttaktnih skupin.³⁹ Oblikovno vsebinski vrh stavka doseže z dvanajstim navajanjem preoblikovanega temeljnega motiva, začenši s 104. taktom:

8. »Foxtrot«, t. 105—109.



Ob novih izraznih vidikih in z zgostitvijo motivike uvede celotni poddel z razširjenim submotivom a in zatem njegovo imitacijo v basu ter inverzijo v stretti. Avgmentiran postop male terce navzgor kot reduciran b združi s temeljnim melodičnim domislekom tega odstavka g, ki zadobi v kromatičnem postopu od g² do f² izrazit ljudski značaj. Temu priključi po postopu male terce navzgor d²—f² iz b v ljudskem plesnem duhu uporabljeni domislek e, ki to skupino pripravlja že na tretjo dobo prejšnjega takta v spremljavi. Tako spretno ustvari novo pettaktno melodično in pomensko celoto, ki jo brez uvodnega a zatem ponovi kot štiritaktje s kadenčo in iz katere razvija motivični razplet stavka.⁴⁰ Oblika, ki jo s tem dobi, je glede na variirano ponavljanje temeljnega motiva brez karakteristike izpeljave, obdelavo novih domislekov in živahni potek v dvodobnem taktovskem načinu, če bi jo hoteli primerjati s klasično obliko, še najbližje rondoju.

³⁹ Pri tem uporabi: s 17. t. razširjeni in z vsemi tremi submotivi obdelani temeljni motiv ter zatem v melodično eksponirani legi še motivični domislek d; v odstavku začenši s 23. t. preoblikovan temeljni motiv ter domislek e in izrazito še d in č; z 38 t. imitacijsko preoblikovani a — tudi tu s spremenjeno absolutno višino — dalje šestnajstinsko figuro č (prim. gl. pr. 10) in zatem b; s 45 t. še dopustno samostojno inverzno in ritmično preoblikovani a, ki je melodično blizu g in zatem b; s 50. t. a z f, ki je melodično blizu g, d in za b še č in g; v odstavku začenši s t. 58 imitacijsko in v stretti a z g, zatem d in razširjeni f z melodiko po ljudski pesmi ter še iz g izpeljano glasbeno misel; temu priključi v 67. t. še odstavek zaključevanja s povsem svobodno rabo a in a inverzno, d in e; s 75. t. uporabi razširjen a in b z novim vstavljanim motivičnim delcem h v postopu večidel čiste kvarte navzdol, ki je sicer zajet že v submotivu c v 3. t. (prim. gl. pr. 7) in ki ga v nadaljevanju kombinira še s samostojno uporabljenim domislekom e (prim. gl. pr. 14); nanj navezuje s 86. t. še komajda samostojni odstavek, ki prinaša poleg submotivov g in b kadenčno pasažo s kvartnimi akordi kot obdelavo motiva f, zatem inverzno kromatično a in še e z dodatnim h; tako pripravi s 93. t. nov odstake s h, kjer kombinira poleg f še g in za b znova e.

Odtod je torej razvidno, da ima lahko Kogoj tudi zelo organizirano formalno plat skladbe, kar se nemara ujema tudi s prizadevanji v poznem ustvarjalnem obdobju, čeprav razen kot okvirni načrt ni dana vnaprej. Vso prilagodljivost izrazu kljub vsemu omogoča pri tem skladatelju motiv kot temeljna oblikovna in še posebej izrazna celica v skladbi. Zato je razumljivo, da mu ne ustreza popoln atematizem in ne dosledna tematika, pač pa preoblikovanost in variiranost kompozicijskega gradiva; torej v bistvu pomensko in občutenjsko preobražanje in gnetenje izraza, kjer mu poleg ritmike služita kot pglavitni sestavini melodika in harmonika.

Melodična karakterizacija, ki je eksaktna, bolj ali manj spевна ter obenem s harmonijo v stalnem spreminjanju, določuje obrise stavkov glede na njihov plesni značaj in sam Kogojev izrazni prispevek. S prvega vidika poudarja pri »Foxtrotu« z ritmiko in z melodičnimi postopi navzgor v sekundah in tercah plesno gibanje in hitenje (prim. gl. pr. 7). Večji intervalni postopi z melodičnimi vzponi in izrazitejša spevnost označujejo čustveno razgibanost in patetiko »Tanga« (prim. tudi gl. pr. 4 in 6). Plesna narava »Chopiniane« je zajeta zlasti razvidno v njeni drugi, spевni in očitno hote nekoliko sentimentalno obarvani glasbeni misli (prim. gl. pr. 2) in v njenih variiranih ponovitvah, pa tudi v poudarjeno spевni in poljudnejši melodiki tria (prim. gl. pr. 3). Med drugimi značilnim prijemi, ki označujejo družabni ples, je v vseh stavkih občasna združitev melodike v unisono igro,⁴¹ uporaba stalnih plesnih figur brez izrecne povednosti, kakršen je motivični domislek č v »Foxtrotu« (prim. tudi gl. pr. 10), raba melodičnih plesnih obratov,⁴² nadalje plesna igrivost⁴³ in navajanje jazzovskih domislekov (prim. gl. pr. 10, na zadnji dve dobi zadnjega takta) ter v »Foxtrotu« tudi uvajanje poljudne in sentimentalno obarvane ljudske melodike najbrž nemškega izvora (prim. gl. pr. 8).⁴⁴

Ker ni to označevanje plesnega nikjer nepredelano ali celo banalno, se neprisiljeno, a izrazito vključi v Kogojev siceršnji izrazni način ali se z njim združuje.⁴⁵ O preoblikovanosti priča kajpada sama intervalna zgradba melodike,⁴⁶ ki je dovolj razgibana in dosega tudi večje in disonantnejše

⁴⁰ Odstavek s 114. t. prinaša ob novem domisleku i, inverzno izhajajočem iz h, v tesni izpeljavo prej rabljenega e in nov domislek j v polovinkah, ki je po smeri melodičnega gibanja blizu g, ter še b; temu odstavku zaključevanja je priključen s 123. t. odstavek zaključevanja z a, b in znova e, ki privede s 128. t. do kode v ožjem pomenu in poleg pglavitnih motivov ter kratke vsebinske cezure s 137. t. s pripravljanjem na »Chopiniano«, še do navajanja motivičnih drobcev e, g, f, h in d.

⁴¹ Gl. t. 46–48 v »Chopiniani«, v »Foxtrotu« t. 26 in v »Tangu« t. 60–61, 63–69, 94 in ponovitve v t. 102.

⁴² Prim. v »Foxtrotu« t. 67.

⁴³ Prim. v »Foxtrotu« t. 80–82.

⁴⁴ Poleg t. 51 in t. 62, kjer gre za splošnejše obrazce iz slovenske ljudske glasbe, so tu mišljeni t. 105–113 z domislekom g.

⁴⁵ Prim. v »Foxtrotu« začetek odstavka z navedbo osnovnega motiva v t. 76–78, kjer vstavi Kogoj med začetni submotiv a in končni b kontrastno pojmovani domislek h; podobno združi v t. 114–117 motivični domislek zaključevanja i z izpeljavo plesno pojmovanega e iz prejšnjega odstavka.

⁴⁶ Prim. med drugim uvodno glasbeno misel v »Chopiniani« (v gl. pr. 1) s Chopinovim občutjem in s Kogojev izraznostjo v kontekstu melodičnega intervala zmanjšane kvinte.

skoke⁴⁷ ter po drugi strani nekontinuiranost melodične linije z opuščanjem romantične povednosti. Ob njej še posebej omembe vredna je za Kogoja značilna tvorba enotaktij s takojšnjo ponovitvijo (prim. gl. pr. 5, 6 in 14), s katerimi utrjuje skladatelj melodična oporišča in daje glasbenemu toku več preglednosti. Seveda si ob tej in takšni melodiki ni mogoče odmisлити izrazito razvejane in nadrobno določene dinamike z močnimi vsebinskimi kontrasti, trenutnimi vzponi, napetostmi in sprostitvami, ki vnašajo v Kogojev melodični izraz dodatno ekspresivno razsežnost (prim. tudi gl. pr. 13).

Če pri tem suita ne dosega melodične askeze zadnjih del kot so posebno »Malenkosti«, jo z njimi družijo lastnosti, ki bi jo lahko označili kot polimelodično konstruiranje melodike. Z njo uveljavlja skladatelj namesto nekdanj bujne polimelodike z izdatno razpletenimi glasovi bolj nadzorovan, a v bistvu, po rezultatih podobno predvidljivi način melodične gradnje, ki mu omogoča objektivnejše izražanje. Za nekoliko starejšo »Chopiniano«, kar dokazuje tudi njena siceršnja zasnova, so ti konstruktivni elementi, tudi če bi bili pozneje dopisani, najbolj zanesljiva znamenja končne izdelave po l. 1927. Najbrž pa so v tem stavku že prvotno in del zasnove, kakor sklepamo po protipostopu s pripadajočimi akordi v t. 23 (prim. gl. pr. 2) ali čistih melodičnih protipostopih v t. 27—30, tu kot širjenje dveh melodičnih linij, ter v variirani ponovitvi v t. 42—45 nasprotno kot oženje od razpona male decime v štiriglasju do male terce v dvoglasju.⁴⁸ Še izraziteje jih kot konstrukcijo zasledimo v obeh krajnih stavkih, ne da bi bil muzikalni izraz s tem kakorkoli osiromašen. V »Foxtrotu« uporabi Kogoj že v samem motivu in v eni melodični liniji postop v središčni ton d — f — e, e — g — f, ki ga še razvije v 3., 4. in 5. taktu v postopih e — g — f in fis — a — g (prim. gl. pr. 7). Značilna je tudi polimelodična konstrukcija v temeljnem motivu, tako v njegovem drugem navajanju, kjer gresta submotiv a in spremljava vsak zase v protipostopu navzven,

9. »Foxtrot«, t. 17.



in podobno v t. 53.⁴⁹ Enoglasno konstrukcijo že v samem začetnem motivu ima prav tako »Tango« kot gibanje šestnajstink navznoter (prim. gl. pr. 4),

⁴⁷ Med njimi prim. v »Foxtrotu« t. 50—51, postope m 9 navzdol in m 10 navzgor, v »Chopiniani« v sami motiviki, t. 8—9, zm 10 navzdol, v »Tangu«, t. 7, postop č 12 navzdol ali v t. 33—34 razgibano in spevno melodično jedro s postopi m 9 navzdol, zm 5 navzgor, v 2 navzdol in č 4 navzgor ali v t. 64 v unisonu m 7 navzgor. Posebnosti, ki izražajo novega duha, so v »Tangu«, t. 134—137, postopi štirih č 5 navzgor, združeni z zv 12 navzdol in zv 5 navzgor — s ponovitvijo.

⁴⁸ Gl. tudi primere v t. 38 in 40 v basu in v t. 54 protipostop navzven in navznoter ali protipostop vodilne in stranske melodije v t. 75—76, pa konstrukcijo pri obdelavi glavnega motiva v reprizi, t. 100, in ponovitve že opisanih primerov do konca skladbe.

polimelodično pa je zajeta v drugi glasbeni misli (prim. gl. pr. 5) z gibanjem melodike navznoter in zatem navzven s ponovitvijo ter v drugih primerih.⁵⁰

Poleg melodike s konstruktivističnimi in drugimi izvirnimi Kogojevi prijemmi je le še bolj samosvoja harmonija. Skladbam daje najmanj tradicionalen, na plesne predloge vezan značaj in najbolj govori o doživljanju sodobnega človeka in seveda o občutju avtorja samega.

Kajpada se Kogoj tudi z njo ne izogne nakazovanju harmonskih prijemov in obratov iz plesne glasbe ter še posebej jazza, da bi ustvaril družabnemu plesu ustrezno ozračje. Tako uporabi v »Foxtrotu« stalne kadence na dvojni dominantni, tj. septakorde G-dura,⁵¹

10. »Foxtrot«, t. 38—40.



ali v »Tangu« nekatere v tem smislu značilno grajene akorde,⁵² podobne sklepu načina jazza v »Chopiniani«, ki bi jih sicer ne rabil:⁵³ (prim. gl. pr. 11).

Toda ob njih se zaradi razumljivega poudarka, ki ga ima v suiti homofonsko značilna gradnja kompozicijskega stavka, čeprav je prepletena in kombinirana s polimelodiko, uveljavlja v vsem obsegu in pomenu Kogojev

⁴⁹ Gl. še v t. 6—7 protipostop navznoter, v t. 56—57 dva protipostopa navzven v medsebojnem razmerju septime, pa navzven v t. 68—69 ali navznoter v spremljajočih glasovih glasbene misli v t. 106, 107 (prim. gl. pr. 8), 110 itd.

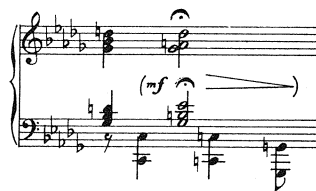
⁵⁰ Vtkanost tega prijema v kompozicijskem stavku je posebno razvidna ob navajanju glasbene misli e, ki jo v 69. t. pripravi v basu kromatičen protipostop dveh glasov od septime do prime in ki poteka v naslednjih treh taktih v sopranu kot protipostop s tendenco kromatičnega padanja, medtem ko se spremljajoča melodična linija v altu kromatično dviga; še ob njej se ponovi v basu protipostop od velike septime do prime in konča v t. 73—74 s kromatičnim oženjem v triglasu, akord iz 73. takta v diskantu pa se hkrati kromatično oži v naslednjem taktu. Med drugimi zgledi je v »Tangu« izrazit enoglasen postop od temeljnega tona postopoma navzven do septime in sklepom na središčnem tonu v t. 37—39, protipostopi navzven ob motivu f v t. 93—94 in 101—102 in zlasti izrazit kromatični protipostop v melodičnem tkivu zaključevanja skladbe in s tem značajem, od sozvočne sekunde do oktave (t. 131—133), ki se ponovi (t. 144—145).

⁵¹ Ta akord uvede poleg že omenjenega 16. t. še po kromatičnih akordičnih figurah za sklep temeljne glasbene misli v t. 23 kot terckvartakord z dodano sekundo in kvarto; zatem ga navaža v ritmični figuri v 29. t., kjer preide v zmanjšani septakord; v t. 39 in 40 (gl. pr. 10) ima obakrat kot čisti terckvartakord dvojne dominante že značilno ritmično vlogo; kot sklepni akord se pojavi v osnovni obliki v t. 75—76, zatem pa v obliki kvintsektakorda in spet tudi v ritmični vlogi kot sklep temeljnega motiva pred zaključevanjem v t. 127 in še kot kvintakord v t. 131 in kot nonakord na višku v t. 136.

⁵² Prim. t. 43—44 in trdo veliki septakord v 114. t. »Tanga«, ki se zvočno okrepjen ponovi v t. 118.

⁵³ Poleg tega, v bistvu bitonalnega akorda gl. še akorde v t. 86—87 in sklep v t. 97—98 s kvartnimi akordi, a podobnim izrazom.

11. »Chopiniana«, t. 71.



izvirni prispevek v preoblikovanju plesne motivike. Tako vidimo, da skladatelj ne ureja zvočnega gradiva s klasičnimi tonalnimi razmerji, marveč jih v skladu s svojo razvojno stopnjo močno razširi. Le v »Chopiniani« je tonaliteta še nekoliko jasneje in določneje postavljena okoli b-mola, zlasti še z razvidnim sklepom in z vnaprej naznačenimi predznaki, kar dopušča možnost nastanka osnutka skladbe še pred »Črnimi maskami«. ⁵⁴ V tem pogledu sta krajna stavka še svobodneje zasnovana in že tudi z opustitvijo vnaprej označenih predznakov kažeta na nastanek po »Črnih maskah«. Tako uokvirja »Foxtrot« že teže razpoznavni in labilni f-mol, ki je razviden v kadenci v 113. taktu in ob sklepu skladbe, medtem ko se sicer redko pojavlja tudi kot durova različica, na začetku pa celo v redki bitonalni kombinaciji s tonično paralelo — As-durom, kar potrjuje njegovo molovsko naravo (prim. gl. pr. 7). Ista tonaliteta je v »Tangu« kljub razpoznavnim spremeljevalnim figuram že na začetku bolj zabrisana z uvedbo dorskega tonovskega načina s pol tona zvišano šesto stopnjo (prim. gl. pr. 4), še bolj pa v sklepu, ki konča stavek pol tona nižje od izhodišča in zgolj z osnovnim tonom ne eksplicitno v molu. Čeprav srečamo v glasbenem poteku dominantno in kot v »Foxtrotu« dvojno dominantno — zadnjo brez neposredno kadenčne vloge, se pravi razveza v toniko, pomeni takšen način le pristajanje na obstoječo prakso s trganjem zadnjih formalnih vezi. Bistveno za ta način glasbenega mišljenja in čutenja je dejstvo, da tonalne vezi niso v celoti pretrgane, četudi ne temelje več na glavnih tonalnih razmerjih in razvidnem vezanju stranskih stopenj, marveč na stalnem tonalnem gibanju in moduliranju s svobodno pojmovanimi modulacijskimi preskoki in z močno zabrisanimi stalnimi oporišči. Okvirno označevanje tonalitete in potrjevanje v sklepu za to ni več bistveno, omogoča pa takšen način skladatelju precejšnjo svobodo v primerjavi s starim, še romantičnim pojmovanjem. Skladatelj se tako sproti in v nepretrganem poteku brez kadenčnih cezur naslanja na tonalna jedra, ki mu tudi v zelo kratkih poddelih najboljše služijo za sprotno označevanje duševnih procesov in stanj v njihovi še ne abstraktni podobi.

S tem prijemom se sklada harmonska zgradba, ki izhaja še iz terčne gradnje akordov, zlasti septakordov in višjih akordov s številnimi alteracijami, njim pa skladatelj izrazito dodaja tudi kvartne akorde in akorde

⁵⁴ Sklepanje o nastanku po vnaprejšnjem označevanju tonalitete vendarle ni povsem zanesljivo, sodeč vsaj po klavirski »Chopiniani« v g-molu, ki je tudi iz obdobja po »Črnih maskah«, a ima vnaprej označeno tonaliteto srednjega dela — če seveda ne gre za zgodnejši osnutek. Prim. s tem v zvezi še Klemenčič I., *Kompozicijski stavek* ..., 11, 12.

z dodanimi sekundami. Tako dosega zvočnost, ki je še deloma mehkejša in ima korenine še tudi v obdobju pred »Črnimi maskami«,⁵⁵ deloma in nedvoumno pa dosega bolj izostren zvok zadnjega obdobja s konstruktivističnimi značilnostmi, ki dajejo ton zlasti krajnjima stavkoma (prim. gl. pr. 7).⁵⁶ Iz razvidne razlike lahko ponekod, kot v »Chopiniani«, sklepamo o starejši in o novejši zasnovi skladbe.⁵⁷ Seveda obe, starejša in še zlasti novejša zvočnost prispevata v harmonskem izrazu k ustvarjanju napetosti; to pa skladatelj še izrecno stopnjuje do trenutne tesnobnosti in celo grozljivosti z zvečanimi kvintakordi, ki jih rabi bodisi v kromatičnih postopih, zlasti navzdol ali tudi drugače, in ki lahko kontrastno pretrgajo samo melodično tkivo (prim. gl. pr. 2) ali stojijo na drugih podobno poudarjenih mestih:⁵⁸

12. »Tango«, t. 95–96.



Ob sicer manj rabljeni sami celotonski akordiki zasledimo tudi tu značilna eterična občutja in odmaknjenost v fantastiko.⁵⁹

Omenjene, zlasti v višini izpostavljene akorde, pa tudi druge akordične tvorbe kot so kromatično padajoči kvartni akordi,⁶⁰ uporablja Kogoj spričo možnosti, ki mu jih daje orkester. Vendar v tej smeri bolj zunanega orkestrskega bleska ne želi pretiravati, saj mu gre tudi tu zgolj za ustvarjanje ozračja plesne zunanjosti, elegance in bleščavosti. Prej bi lahko rekli, da uporablja na sicer instrumentacijsko barvit način že od izbire molovskih tonaliteta naprej nekoliko temnejše barve, s katerimi tudi ne dosega orkestrske palete in fantastike iz »Črnih mask«. Vsekakor pa ne želi ustvariti masivne in prodorne zvočnosti; nasprotno, podobno kot v »Črnih maskah« posamezne instrumente po zgledu dunajske ekspresionistične šole individualizira in jih hitro menja, prav tako instrumentalne skupine. V večji meri uvaža pihala — ta v »Foxtrotu« sploh prevladujejo — in z njimi ustvarja ob spretni rabi ekspresivno barvitost. Sodeč po tem gre za očitne vplive

⁵⁵ Poleg »Chopiniane« prim. v »Foxtrotu« uporabo trdo malih septakordov (t. 12–14 itd.).

⁵⁶ V cit. zgledu so terce že večkrat izvzete; v t. 2 gl. tudi ob akordu konstruktivistično simetrično izmenjavo tonov ces¹ in d.

⁵⁷ Prim. za harmonsko zasnovo »Chopiniane« redkejšo konstruktivistično harmonsko gradnjo v t. 90–95.

⁵⁸ V »Chopiniani« gl. še ponovitev v t. 117 pa t. 66–67 ali samostojno kot odprt sklep v t. 32; v »Tangu« prim. še delno ponovitev v t. 103–105 in zvočno bogatejše v t. 47–48 ali samostojno v t. 6; v »Foxtrotu« gl. t. 59 z velikimi septimami in morbidnostjo v izrazu.

⁵⁹ Prim. v »Chopiniani« t. 68–69 in t. 72–74.

⁶⁰ Gl. »Foxtrot«, t. 36–37, t. 87–92, t. 99–102 in t. 21–23 ali v »Tangu« poleg t. 14 z zmanjšanimi kvintakordi že omenjena t. 47–48 ter akorda v t. 114 in 118.

13. »Foxtrot«, t. 49—54 part. (Kogojev rokopis).

Flöte 1.2. *p f. solo*

Kl. Flöte
des Flöte 3.

Hröe 1.2.

Engl. Horn

Clar. 1.2.

Bass-Clar.

Fagott 1.2.

Contra Fagott
des Fagott 3.

Hörnpr.
1.2.
1.4.

1.2.
Trompeten.
3.

Posaune 1.2.

Posaune 3.
Bass-Tuba.

Pauken.

Gr. Trommel.
Becken.
Kl. Trommel.
Triangel.

I. Geigen.

II. Geigen.

Bratschen.

Violonzell.

Contra-Basse.

Printed in Germany
No. 42

84

Te in druge značilnosti v instrumentacijski zasnovi kažejo na njeno naprednost in utemeljenost, s čimer je Kogoj — izvzemši slogovno prakso Slavka Osterca — presegel vse dotedanje domače poskuse.

Doslej obravnavane oblikovno izrazne sestavine kompozicije potrjujejo, da v suiti ne gre zgolj za obnavljanje plesno motoričnega elementa in za umetniško in kompozicijsko preoblikovanost družabnega plesa, čeprav je tudi ta element muzikalno navzoč. Seveda se njegova usmerjenost navzven kaže zlasti ko nedvoumno, a vendarle z mero označuje hitro korakanje »Foxtrota«, ki dobiva nove in nove sunke z obnavljanjem osnovnih motivičnih skupin in na nekaterih drugih mestih;⁶⁵ ali v umirjenem in dostojanstvenem gibanju valčka kot močnem nasprotju krajnima stavkoma;⁶⁶ ali v obvladanosti »Tanga« s čustvenim zanosom in ustreznim gibanjem.⁶⁷ Poleg teh temeljnih elementov ne gre prezreti siceršnje zraščенosti suitne glasbe s plesom, z njeno plesno igrivostjo

14. »Foxtrot«, t. 84—85.



in z drugimi potezami, ki niso izrazno nikoli grobe, marveč preoblikovano, izrazito in kratko nakazane.⁶⁸

⁶¹ O tem zvemo neposredno iz Kogojevega pisma Francetu Bevku z Dunaja z dne 15. II. [1918], kjer kratko sporoča: »Študiram instrumentacijo pri Arnoldu Schönbergu. — Sem dosedaj zelo zadovoljen.« *Ob stoletnici kanalske čitalnice in odkritju spomenika Mariju Kogoju*, Kanal 1967, 51.

⁶² Zametke tega načina gl. v »Foxtrotu« v t. 107, ko prevzameta flauti in oboi isti akord z melodijo od prvih in drugih violin iz t. 106.

⁶³ Iz zgleda razberemo, da se pojavlja motivično gradivo v 50. t. »Foxtrota« v trobilih, naslednji takt v pihalih, zatem tri takte v godalih, v zadnjem od njih pa je že spet preneseno v pihala. V istem stavku gl. tudi t. 23—24: motiv a nastopi v prvem od imenovanih taktov v rogovih, zatem dva takta v drugih violinah in volah in nato v flavtah, fagotih in trobentah.

⁶⁴ Gl. v »Chopiniani«, t. 49—50, melodične sekste v rogovih — ob spodnji oktavi v fagotih, vse v mf in sinkopirani ter le dopolnjujoči melodični zadržek v angleškem rogu, drugih violinah in violah v dinamiki forte; podoben primer gl. v t. 71 ali v t. 99—100, kjer je od angleškega roga z melodijo dinamično močnejši spremljevalni glas v prvih violinah, dalje t. 123—128 ali posebno izrazito v t. 131—132, kjer je označena vodilna klarinetova melodija p, spremljevalni glasovi v posameznih godalnih skupinah pa f. Tudi začetna glasbena misel v »Tangu« je v klarinetu, t. 2—3, namenoma prekrita in stopnjevana z motiviko v prvih in drugih violinah in dvojnih flavtah in oboah, četudi se v teh pihalih melodično ujame oktavo in dve više s klarinetom.

⁶⁵ Prim. kontrast v t. 27 med zadržujočim in spevnim mestom na prvi dve dobi in vnovičnim hitenjem na drugi dve dobi ter v naslednjem taktu, pa tudi hitro korakačo gibanje v zaključni figuri v t. 131—132.

⁶⁶ Gl. zlasti glasbeno misel v t. 21—24 in dalje.

⁶⁷ Gl. posebno t. 11—13, 24—25 ali med t. 59—69, 74—80 in 111—124.

⁶⁸ V »Foxtrotu« prim. še figure v t. 34—35 ali značilno v t. 80—82 in v »Tangu« t. 81—82, pa tudi postope v t. 91—92 in ponovitev v t. 99—100 ali tudi 108—110.

V tesni povezanosti s to družabno plesno obliko ne le posredno je tudi označevanje obdobja po prvi vojni, njegovega ozračja sproščenosti in stiske in tesnobe. Če ga po eni strani zajema sam plesni in igrivi element, se kot njegovo nasprotje pojavlja še posebej v obliki poudarjenih prehodnih občutij tesnobe in stopnjevanje napetosti z že omenjenimi zvečanimi kvintakordi (prim. gl. pr. 12). Ta tribut dobi in njenemu splošnemu ozračju se navezuje na širše občutje zlasti krajnih stavkov, kadar gre za temnejše barve in v »Tangu« za odtenke v statičnem dorskem načinu, ki pa prehajajo že tudi na območje subjektivnega. Te časovno spremljajoče poteze pridejo do izraza zlasti zaradi svoje objektivne kontrastnosti z osnovnimi plesnimi ali pa jim dajejo svojevrsten ton, kot v »Foxtrotu« (prim. gl. pr. 8).

Če se ti dve sestavini ujameta s Kogojevo usmerjenostjo po »Črnih maskah« tudi v zunanji, objektivni svet, je tretja sestavina, tj. podoživljanje plesa z izvirnim izrazom, če že ne sporočilom, povsem Kogojeva in tista, ki takšno kompozicijo umetniško najbolje utemeljuje. Vsebuje element, ki je bil ob prvi izvedbi »Chopiniane« za celo suito označen »kot doživetje mladega študenta... na prvem plesu«⁶⁹ in ki vnaša v skladbo največ subjektivnosti. Posredno se prepričamo o njem že po tem, ker v glasbi ne najdemo poudarjanja zunanjega bleska in vsaj na videz prepričujočega plesnega zagona ter zunanje vitalnosti, kot ne zasledimo v organizaciji glasbenih misli nazorne odmerjenosti, ki je v krajnih stavkih celo povsem zabrisana. Govorica suite je nasprotno nekoliko zadržana in na zunaj odmaknjena, močno zgoščena in kot takšna odsev notranjega doživljanja. V razmerju do plesnega gre za na videz paradokсно ali vsaj samo-svoje, a za Kogoja tako značilno stališče, ki je konec koncev le posledica odklanjanja mimetične vloge glasbe. To stališče je najbolj zaznavno v »Chopiniani«, kjer omogoča zgledovanje pri Chopinu vrednejše podoživljanje od samega plesa in še bolj poudarja lirično naravo stavka. Kogoj doseže zelo močan izraz v razponu od otožnega in hrepenečega občutja s prefinjeno in močno stopnjevano intenzivnostjo, do svetlejših in veselejših potez, ko se znova povrne v temeljno občutje z odpovednim sklepom. — Ne le tu, marveč tudi v obeh krajnih stavkih dosega hitra in močna dinamična nasprotja s čustvenimi izbruhi in eksplozivnostjo, ki prehajajo ponekod v prav agresiven izraz. Seveda kratkotrajno kot vse druge, zlasti lirične izrazne premene v Kogojevi glasbi, ki ustvarjajo ob namerni oblikovni nezostrenosti in preoblikovanosti ter stalnih spremembah v instrumentalni zasedbi vtis nepreglednosti in kaotičnosti. Kajpada navidezno, saj gre le za zapleteno in zelo zgoščeno izrazno tkivo, ki zahteva tem večjo pozornost pri poslušanju. To pa tudi po tej poti le dokazuje preobrazbo plesnega, tj. zunanjega dogajanja v osebno doživljanje.

Po teh izraznih značilnostih, ki so soodvisne od prepleta zlasti melodike, harmonike in oblikovne organizacije, sodi Kogojeva glasba med izrazita ekspresionistična dela. Pri tem je treba poudariti, da je kompozicijsko še posebno odločujoča izrazna usmerjenost. Melodika sama na sebi, v svojih intervalnih odnosih in podobno harmonika s še prevladujočo terč-

⁶⁹ Gl. op. 24.

no gradnjo in nekaterimi razvidnejšimi tonalnimi zvezami kaže v teh najmanjših celicah deloma še na novoromantično spevnost, nazornost in povednost. Toda le tu in dokler ni kljub neabstraktnosti ekspresivno razgibana in niso tonalne zveze razširjene do skrajnih meja tonalnosti ter domala svobodne tudi v navpični tonski razvrstitvi. Zakaj sicer usmerja celoto višja, »iracionalna« logika brez čutne zadoščenosti in brez novoromantičnega emotivnega napona, s komprimirano in emotivno intenzivnejšo izraznostjo.

V Kogojevem osebnostnem in slogovnem razvoju sodi to delo tudi v čas usmerjanja proti novi stvarnosti, s katero se Kogojeva kompozicijska sredstva in izraz radikalizirajo, deloma racionalizirajo ter obenem odpirajo proti zunanjemu, predmetnemu svetu. Poslednje je razvidno že iz izbire obdelane plesne tematike in iz bolj objektivne, trše govorice, ki že dokaj zamenjuje starejši mehkejši izraz. Ker ostaja Kogojeva izrazna usmerjenost kljub tem nakazujočim se novostim v bistvu nespremenjena, pomeni to zlasti slogovno radikalizacijo in s tem stopnjevanje zdaj že nekoliko manj bujnega izraza; še posebno pri krajnih stavkih, medtem ko ima »Chopiniana« z nekoliko starejšo zasnovo starejše poteze bodisi po domnevnih osnutkih izpred »Črnih mask« ali vsekakor takoj za opero, ko je dobila z nekaterimi novjšimi kompozicijskimi prijemi dokončno obliko.

V Kogojevem zadnjem ustvarjalnem obdobju po končanih »Črnih maskah« l. 1927 in pred »Malenkostmi« l. 1932 je tako suite »Če se pleše« pomemben razvojno umetniški člen. Dragocena nam je tembolj, ker je Kogojeva edina čisto orkestralna skladba in eno zadnjih, v celoti končanih del pred boleznijo. Čeprav tematično ne sodi v Kogojevo osrednjo izpovedno vrsto, je ustvarjena kot izrazito umetniško delo z vsemi značilnostmi Kogojevega izražanja, z ambiciozno zasnovo in doživeto in prepričljivo muzikalnostjo. Zato jo moramo po tem in po izrazno slogovnem načinu uvrstiti med najbolj značilne prispevke k našemu glasbenemu ekspresionizmu. Točneje v njegovo drugo fazo približno med leta 1927 do 1932 z vplivi nove stvarnosti, ki pomeni za Kogojevo ustvarjalnost razširitev tematike, radikalizacijo izraza in v osebnostnem smislu bolj nadzorovano, manj bujno kompozicijsko zasnovo. To izrazito izhodišče suite razmejuje v slovenski orkestralni glasbi isti čas nastale orkestralne prvence Matije Bravničarja v zmernejši ekspresionistični zasnovi in takrat naprednejše orkestralne poskuse Slavka Osterca v neoklasicizem in racionalizirano novo stvarnost kot dvojje različnih smeri v obdobju po Kogoj.

SUMMARY

Although an advocate of pure instrumental music, Kogoj asserted himself predominantly in vocal compositions. Apart from all his attention to piano music and to that for violin, in the instrumental field Kogoj wrote only one work for orchestra, the suite »When Dancing« (Če se pleše), presumably commissioned and composed prior to 1932. Greater productiveness in this direction was probably averted by the less favourable possibilities of performance and by the composer's inherent affinity for vocal music. However, considering some of his plans, it is not impossible that compositionally he would have developed also in this field, if only mental illness had not hampered him completely after 1932.

The crucial question treated in the analytical part of the article is the relation between the dance aspect and its artistic reinterpretation in the composition.

Its texture reveals that all three dances as well as rhythms served the composer only as a starting point for artistic transformation, which is already evident through the use of polyrhythms and unaccentuated rhythmization. Kogoj's personal traits come thus more to the fore in his rather free treatment of form. Herewith, as usual, he made neither use of athematic nor thematic principles, but applied his idiosyncratic ways of motivic transformation and variation. The melodies characterize the dance movement in the »Foxtrot«, in the waltz »Chopiniana« and the »Tango«. However, Kogoj transformed the whole by agitated interval structure, by discontinual melodic lines and by rather artificial polymelodics. In spite of dance music manipulations, his personal touch is even more evident in harmony: from the rather free treatment of tonality to compound tertian harmonies, chords by fourths and added-note-chords. As regards instrumentation Kogoj, a pupil of A. Schönberg, is expressively colourful; by breaking up motifs among different instrumental groups and laying stress upon individual instruments, he strongly introduces wind and brass instruments without tending towards massive sound.

By such realization Kogoj achieves strong and differentiated expressiveness, ranging from lyricism to expressive aggressiveness, which reflects his innate experience and the metamorphose of the dances. Condensed and complicated, this music is stylistically, in its smallest melodic cells, still neoromantically predicatory: however, a higher, »irrational« logic — lacking any sensual satisfaction whatsoever or neoromantic emotional tension — directs the whole into a far more compressed and emotionally intensive expressiveness.

Though thematically not belonging to Kogoj's central kind of musical confessions, this suite remains to be a work of art with all the characteristics of Kogoj's idiom, a composition, ambitious in its design and persuasive in its musicality. Bearing all this in mind, it can be classified as one of the most typical contributions to Slovene musical expressionism, or more precisely, to the latter's second phase, approximately between 1927 and 1932, with influences of *Neue Sachlichkeit*, which in Kogoj's case represents a broadening of thematics, radicalization of expression and a personally more controlled, and less exuberant compositional design.

UDK 785.11.082.1:781.6(497.12) Škerjanc

NEKATERE ZNAČILNOSTI IV. SIMFONIJE L. M. ŠKERJANCA

Monika Kartin (Ljubljana)

Skladatelj se je v svoji IV. simfoniji omejil le na godalne instrumente, gotovo zaradi svojstvenega muzikalno-tehničnega mika, kot je sam nekoč izjavil (gl. Iz razgovora s skladateljem L. M. Škerjancem, Ljubljanski dnevnik I, št. 96, 1951, str. 4). S tem, da je izbral samo godala, ki jih sam imenuje najbolj abstrakten, takorekoč uniformiran instrumentalni material, se je odrekel marsikaterim zvočnim efektom, sredstvom za doseganje dramatičnosti, s tem je zmanjšal dinamično in zvokovno skalo, formalno pestrost naj bi nadomestila koncentrirana vsebina. Če si je skladatelj to zadal za nalogo, potem jo je v simfoniji skoraj dosledno izpeljal. To velja morda še najbolj za koncentrirano vsebino, saj je celotni vtis simfonije kljub temu, da je pisana le za godala, gost, poln, posebno še v četrtem stavku. Godala so mu očitno za izpoved liričnih občutij, ki so pri njem ena od najpomembnejših komponent, najbližja (gl. prim. na str. 90).

Kljub žlahtnosti in pristnosti melodične, ki predstavlja globoko Škerjančevo liriko in je tudi v tem delu tipično njegova, pa skladba na trenutke učinkuje amorfnost. Amorfnost v tem, da skladatelj določene motive in tematsko gradivo nič kolikokrat ponavlja ali v okviru lahko določljivih osem- in štiritaktij minimalno spreminja. S tem simfonija v posameznih odsekih stavkov izgublja intenziteto, kar se zdi glede na celoten vtis pomanjkljivost.

Če imamo Škerjanca za skladatelja, ki sicer izhaja iz pozne romantike, njegove skladbe pa vsebujejo tudi elemente impresionizma, potem to v celoti ne velja za četrto simfonijo. Tu mislim predvsem na obliko te skladbe, ki se v posameznih stavkih skoraj strogo drži zakonitosti klasičnih oblikovanj gradnje, še posebej v majhnih enotah štiritaktij in osemtaktij. Tudi melodična je jasno določljiva, logično členjena, večinoma postavljena nad akordično bazo in le redko prehaja s prvih ali drugih violin v nižje instrumente. Tu tudi ne moremo govoriti o kakršnemkoli tonskem slikanju v smislu programskega impresionizma. Ta simfonija predstavlja čisto glasbeno vsebino in ne nakazuje nikakršnega vsebinskega momenta. Tudi v njeni harmonski strukturi ni impresionističnih elementov. Harmonije v okviru tonaliteta večidel niso težko določljive, le tu in tam nastopajo akordi na izventonalnih tonih. V glavnem so to septakordi in nonakordi



z alteriranimi toni. Omenjene značilnosti in pogosta uporaba kromatičnih tonov dajejo vtis impresionistične barvitosti, vendar o pravi impresionistični zasnovi ni mogoče govoriti.

Pač pa lahko to delo stilno označimo kot poznoromantično, če nam je v mislih njegova harmonska struktura. Stilno se skladatelj drži tako usmerjenega oblikovanja ali pa vsaj iz njega izhaja. Očitno mu je le-to za izpoved čistih glasbenih misli najbližje, saj se ga tudi v mnogih drugih skladbah ne odreka.

Čeprav se je Škerjanc v tej simfoniji odločil le za godalno zasedbo in se s tem odrekel širši barvni paleti, pa je delo, kar se tiče zvočnih efektov, vendar bogato. Barvne kombinacije različnih godal uporablja skladatelj premišljeno, celotna simfonija priča o njegovem temeljitem poznavanju najboljših leg instrumentov in njihovih medsebojnih zvočnih odnosov. Prav zaradi tega skladba kljub preprostim harmonskim sredstvom zveni

sočno, in je kljub čistemu glasbenemu konceptu vendarle tipična za Škerjanca, kot se kaže tudi v drugih skladbah.

Oblikovna določitev prvega stavka, Andantina, ni preprosta. Skladatelj nakazuje vrsto tem oziroma motivov, ki so si med seboj več ali manj sorodni; to povzroča nekakšno nepreglednost, kljub temu pa je mogoče določiti dve temi: A, B. Če se odločimo za tako razčlenitev, razpade stavek na tri velike odstavke, ki vsebujejo omenjeni temi A in B, njune različice in mostove.



Prvi glavni odstavek je razdeljen na tri, med seboj si podobne variante teme A z vmesnimi mostovi. Podobnost določajo padajoči intervali v različnih obsegih in ritmična sorodnost, enotnost pa temeljna tonaliteta H-dur, ki je obenem tonaliteta celotne simfonije. Zaradi podobnosti lahko tretjo varianto teme, ki nastopa v prvem odstavku, opredelimo kot A₃. Podrobna harmonska analiza kaže, da se stavek odmakne v znižano VI. stopnjo H-dura, kar je v bistvu T_p, in ima tik pred drugo glavno B temo celotnega stavka značaj napolitanskega sekstakorda k Fis-duru. Znižana VI. stopnja H-dura je zvočno povezana z znižano II. stopnjo Fis-dura, iz nje pa neposredno izhaja B tema v Fis-duru. Drugi odstavek je krajši od prvega in obsega le omenjeno B temo, ki se variirano ponovi samo enkrat. Za razliko od A teme, ki večinoma poteka v zgornjem glasu, v violinah, in se le redko, običajno samo v posameznih taktih, spusti v nižje glasove, je B tema ves čas v zgornjem glasu, ostali glasovi jo zgolj spremljajo. Spremljava v II. violinah in violah teče skozi celoten del v razloženih sekstolah, v violah, čelih in kontrabasih pa v kontrapunktu oziroma v ležečih tonih, ki naj bi strukturo basovsko podprli. Kot prehod k reprizi sledi A tema v violah, ki po šestih taktih vodi k reprizi. Tu se prav tako v violah A tema pojavi doslovno tako kot na začetku celotnega stavka v osnovni tonaliteti H-dura. Nasproti codi se skladatelj posluži tematskega materiala iz prejšnjih dveh odstavkov, ki ga v glavnem le delno in s kratkimi motivi vpelje v posamezne glasove. S kombiniranjem tem A_a in A_c in s trikratno ponovitvijo dvotaktja in s še enkratno ponovitvijo uvede skladatelj v nadaljevanju kompozicijo v harmonsko figurativni prehod, kjer se melodična linija v zgornjem glasu opira na prejšnje gradivo. Poleg doslovno ponovljene A teme je izrazita le še variirana tema A_b, ki se je pojavila že v prvem odstavku, karakterizira pa jo punktiran ritem. Glede na motivični material in njega obdelavo kaže, da obsega coda zadnjih 15 taktov. Drugi stavek IV. Škerjančeve simfonije je scherzo v veliki trodelni obliki A B A z vmesnim triom (B), ne le po obliki, ampak tudi po značaju; veder je, s scher-

zozno motiviko v smislu, kot so jo imeli taki stavki že v baroku (npr. Bach, Partita v h-molu, 2. stavek). Drugi element, ki kaže na scherzo, je trodelna oblika z vmesnim triom. Stavek je v Allegretto tempu, večinoma v živahnem šestnajstinskem gibanju.

Veliki A del je tudi v trodelni obliki a b a s tem, da a večkrat variira in naj bo zaradi preglednosti označen z a, a₁ in dalje. Pričenja s temo a

2 Allegretto
4

v H-duru, toda s tonom eis (lidijska lestevica na h). Tema je sestavljena iz izrazitejše melodije v prvih in drugih violinah, ostali instrumenti so le-tem kontrapunkt. Obsega osem taktov, nakar se variirano ponovi kot a₁, tokrat v lidijski lestevici na tonu d. Sledi še tretja variirana ponovitev a₂, ki v modulacijskih akordih prehaja v dominantno Fis-dura. V zadnjem osemtaktju je po trikratnem nastopu a-dela temeljni akord dominantna k H-duru (sept-akord), obogaten v zadnjem štiriktaktu z zvečanim kvintsektakordom s sprotnim razvezom v dominantni terckvartakord H-dura. Sledi 14 taktov modulacijskega prehoda v del b. Le-ta je v c-molu z nekaterimi akordi izven tega območja. Obsega 12 taktov, ki jih lahko razdelimo na štirikrat po 3 takte (en tričetrtinski in dva dvočetrtinska takta). Temo b prinesejo prve in druge violine, melodija viole se giblje v šestnajstinkah, kontrabas pa daje z ostalimi instrumenti na prvo dobo vsakega trotaktja temelj akordom na II. stopnji c-mola, II. stopnji z znižano terco, dominantni k B-duru s plagalnim razvezom v c-mol. Zadnje trotaktje je dominantna dominante c-mola. Sledi prehod 22 taktov v reprizo a. Deloma je sestavljen iz motivike

a-dela, deloma iz motivike prehoda k delu b. Repriza a ima le malo sprememb. Gradivo a je ponovljeno doslovno, a₁ je tokrat v F-duru. Po petem taktu a₁ sledita dve tipični trotaktji, tretja skupina pa obsega zopet štiri takte, pri čemer je prvo dvotaktje spet ponovitev v treh taktih ponavljajočih se dvotaktij. To štiritaktje se z istim ritmičnim materialom ponovi. Vodilni motiv iz ponavljajočega se dvotaktja se v prvih in drugih violinah pojavlja do konca. Trio v h-molu je izrazit kontrast A-delu. Sestoji iz osem

TRIO
Lo stesso tempo

The musical score for the Trio section consists of two systems of five staves each. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The key signature is F major (one sharp). The time signature is 2/4. The first four staves are marked 'pp dolce' and the fifth 'pp'. The first measure is marked 'sul G'. The second measure has a 'pp dolce' marking. The third measure has a 'pp dolce arco' marking. The fourth measure has a 'pp' marking. The fifth measure has a 'pp' marking. The sixth measure has a 'pp' marking. The seventh measure has a 'pp' marking. The eighth measure has a 'pp' marking. The score ends with a 'sul D' marking.

taktov obsegajoče teme, ki prinese pomiritev. Nastopi v prvih violinah. Sledi variirana ponovitev teme c₁ (zaradi lažjega pregleda imenovana kot tema c), ki se v vrhu melodično dvigne na ton d. Po osmih taktih sledi še c₂, ki se melodično vzhane na ton fis, nato pa prehod 14 taktov k c₃. Le-ta obsega 14 taktov, v katerih Škerjanc temo v prvih violinah le malo variira, v ostalih instrumentih pa prinaša nove gradbene elemente. Nato ponovi c, toda le njegove štiri prve takte, sledi c₁, zatem spet le štirje takti, c₂ pa se ponovi v celoti (osem taktov). Naslednjih 23 taktov predstavlja prehod k tretjemu velikemu delu stavka. Tu skladatelj uporabi motivični material iz celotnega tria. Veliki A del ni doslovno ponovljen. Tema a in njena varianta a₁ se sicer ponovita, toda že a₂ rahlo variira. Po štirih taktih lahko sledimo devetim štiritaktjem, za katere je značilno, da imajo v spodnjem

glasu vedno ton fis kot dominantno h-mola. Napetost, ki s tem nastaja, je bila v rabi že v klasiki. Celotna glasbena slika je tu popestrjena s punktiranim ritmom v violah, ki se pozneje prenese tudi v kontrabas. Osem taktov pred razvezom v H-dur oziroma v lidijsko tonaliteto na tonu h predstavlja vrhunec gradacije. Punktirani ritem se prenese v kontrabase, ostali instrumenti pa se gibljejo v šestnajstinkah z značilnim izmenjavanjem spodnjega in zgornjega tona s tem, da se spodnji ali zgornji ton ponovita. V poslednjih 17 taktih se tonaliteta H-dura utrdi; oblikovno jih lahko razdelimo na trikrat štiri takte in enkrat pet taktov s temeljnim motivom v H-duru (lidijska lestvica).

Tretji stavek je v veliki pesemski obliki A B A. Tema a obsega osem taktov in se giblje v miksolidičnem modusu. Prinesejo jo prve violine in violončelo v oktavnem obsegu, dosledno skozi vseh osem taktov. Sledi a_1 , ki je rahlo variirana tema a, toda zaradi ponovitve zadnjega dvotaktja za stopnjo niže obsega namesto osem deset taktov. Tudi violončelo v oktavi podvaja glavno temo v prvih violinah. Tematska varianta a_3 je bolj variirana kot a_1 in a_2 . Vlogo violončela v smislu podvajanja prvih violin prevzamejo viole, toda le v prvih štirih taktih. Melodična linija je večinoma v miksolidijski lestvici na tonu fis; a_4 obsega zopet deset taktov: 2 + 2, ki se gibljeta v okviru a-mola, nato pa sledi 6 taktov v okviru As-dura, kjer variirano melodijo, deloma v oktavnem razmerju, deloma v unisonu s prvimi violinami, prinesejo poleg violončelov tudi druge violine. Prehod, ki obsega 16 taktov, je v dominantnem razmerju do osnovne tonalitete E-dura, najprej kot dominantni septakord, nato kot dominantna subdominanta E-dura. Skladatelj uporablja motivične drobce iz celotnega osnovnega in variiranega tematskega gradiva. Po prehodu se pojavi osrednji del B, ki je v okviru tonalitete d-mola. Tema b zopet obsega osem taktov s tem, da je osmi takt obenem začetek b_1 . Prinesejo jo prve violine. V primerjavi s temo a je le malo drugačna in razen tega, da se v njej pojavljajo triolne skupine osmink, ne predstavlja kontrasta s temo a; b_1 ni nič drugega kot b, tokrat ponovljen v območju A-dura. Tudi b_2 je ponovljen b, sedaj pretežno v okviru C-dura. Po devetih taktih lahko sledimo prehod osem taktov, ki prek dveh nonakordov na fis in na tonu b, septakordov na tonu e, na tonu d in na tonu c ter prek dominante k E-duru pripelje v reprizo A. Repriza A je skoraj doslovno ponovljena. Prvi neznanen različek je v sedmem in osmem taktu prve periode, v naslednjih petih taktih pa uporablja Škerjanc motivični element drugega štiritaktja druge periode a_1 . Coda je sestavljena iz 13 taktov (4 + 8 + 1) in prinese ponovitve že realiziranega motivičnega materiala; ob koncu se posluži plagalne kadence in se zaključi v E-duru.

Če je bila oblikovna določitev drugega in tretjega stavka simfonije razmeroma preprosta, je četrti stavek bolj kompliciran. Oblikovno se nagiba k rondojskemu tipu, vendar k nobenemu od standardnih oblik te forme. Osnovni motiv, ki se ponavlja skozi celotni stavek v različnih obsegih, je lomljeni akord. Stavek je zelo živahen, večinoma v šestnajstinskem gibanju v Allegro giusto e con brio tempu.

A del se začne po predtaktu z lomljenim akordom v prvih violinah, ki jih spremljajo druge violine in viole večinoma v ostinatu. Do vrha dela

A se pojavlja omenjeni osnovni motiv v prvih violinah v glavnem v okviru osnovne tonalitete H-dura. Po osmih taktih se pojavita trikrat po dva takta, kjer nastopi poleg lomljenega akorda še iz zaporednih tonov formiran motiv. V tretji skupini dveh taktov, ki obenem vodi v vrh dela A, se pojavi le motiv zaporednih tonov — tokrat v dvaintridesetinskem gibanju. V drugih violinah in violah ostaja ostinato. V vrhu A se pridruži violončelo, motivika se rahlo popestri s triolskim gibanjem v prvih in drugih violinah ter violah. Do dela B ostaja osem taktov, ki razpadejo na štirikrat po dva takta. Violončelo ima skozi vseh osem taktov razložen akord, triolskemu gibanju v zgornjih glasovih pa se pridruži osnovni motiv lomljenega akorda. Del B nima bistvenih novih motivov, večinoma se tu že znana motivika nadalje razvija nad ostinato na tonu gis ali g v violončelu. Po osmih taktih se ponovno pojavi gradivo a dela nad ostinatnim tonom, že znani lomljeni akord. Celotna glasbena slika je še vedno v okviru H-dura, deloma pa prehaja v območje zvoka g-mola in deloma modulacijsko teži k E-duru. Zattem nastopi gradivo B dela v štirih taktih v dominantni A-dura, v naslednjih štirih taktih pa na II. stopnji h-mola. Ostinatna oblika v violončelu se sedaj spremeni v ostinato obliko razložene kvinte. Nato se malo spremenjeno, še vedno nad ostinato obliko v violončelih, ponovi izpeljan vrh A dela s triolnimi skupinami in elementi osnovne motivike razloženega akorda. Glede na ostinato in razporeditev tematike lahko razdelimo teh deset taktov na $3 + 3 + 4$. Prvi trije so nad ostinato c-g, drugi trije nad e-h in f-c, nato pa prek kromatičnega postopa do g-e. Do dela C nas loči še sedem taktov, kjer je izpeljana prvotna motivika A dela nad ostinatnim ponavljanjem tona cis in his ter v zadnjem taktu razložene kvinte dis-ais v kontrabasu. Del C se od dosedanje glasbene snovi loči v tem, da prinaša novo motivično gradivo v prvih violinah: bolj umirjeno v daljših notnih vrednostih. V basu pretežno leži ton gis, v violončelu pa se nadaljuje šestnajstinsko gibanje, ki delno prehaja v viole. Te prinašajo še drobce prvega motiva razloženega akorda. Druge violine imajo podobno motiviko kot prve, pri katerih je značilna glavna ritmična formula četrтинke s piko in osminke.

Po končanem C delu skladatelj vse od konca stavka obdeluje motivični material iz A, B in C dela. Najprej v štirih taktih skoraj dosledno ponovi motiviko iz gradiva B nad ostinato obliko kvinte c-g v violončelu. Nato v naslednjih štirih taktih nad ostinatnim tonom fis v kontrabasu ponovno obdela osnovno gradivo A — razloženi akord. Sledijo štirje takti motivike vrha A dela, tu transponiranega za kvinto niže. V nadaljnjih 14 taktih je motivični material A dela, kombiniran z materialom iz B dela. Ponovno se pojavlja ostinato v basovskih instrumentih na tonih b, a, as, g v kontrabasu. V 11. taktu viole in violončelo prinesejo gradivo B dela. V naslednjih osmih taktih je znova gradivo C dela, vendar prekinjeno v gradivom A dela: v prvem taktu prinesejo violine temo C, a že v naslednjih štirih taktih v violah spet najdemo gradivo A, v naslednjem taktu v prvih violinah pa gradivo C. Po dveh taktih z osnovnim gradivom A sledijo tri dvotaktja z gradivom vrha A dela, nato šest taktov motivike A dela. C del oziroma njegovo skoraj dosledno ponovitev prinesejo viole v naslednjih štirih taktih. V zadnjih 20 taktih se izmenja motivično gradivo A dela (šest taktov), B dela (štirje takti) in ob koncu 10 taktov prav tako z motivičnim

materialom A dela, s katerim se zaključí stavek in z njim simfonija.

Škerjančeva IV. simfonija je nastala leta 1942. Med petimi simfonijami, ki jih je napisal, se po kvaliteti, barvitosti izraznih sredstev, zvočni klenosti, jasni in logični gradnji glasbenih misli, pomenu melodike in njenem odnosu do ostale harmonske gradnje, uvršča med najbolj dognane.

SUMMARY

The article deals with the Fourth Symphony of Lucijan Marija Škerjanc, composed in 1942. According to its harmonic structure it belongs to the late-romantic style. Chords on tones foreign to the tonality, altered tones and chords give the impression of impressionistic colourfulness, though one cannot speak of an impressionistic disposition. Though written for strings only the composer's sense of refined instrumentation achieves a remarkable richness of sound. By virtue of the use of expressive means, the conciseness of sound, clear and logical forming of musical ideas, melodic richness and the latter's relation to harmony, Škerjanc's Fourth Symphony ranks, among the composer's five symphonies, among the very best.

UDK 78(497.12) Krek U.: 781.6

KLANGLICHE REALISIERUNGEN IM WERK VON UROŠ KREK

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Krek ging aus der Kompositionsschule von Lucijan Marija Škerjanc hervor und betrat mit dem Diplom der Ljubljanaer Akademie für die Tonkunst im Jahre 1947¹ offiziell seine kompositorische Laufbahn, zu einer Zeit, wo es verhältnismässig wenige Kontakte mit dem Ausland gab. Darauf ist, abgesehen von seinen Veranlagungen, sein Anlehnen an das Erprobte, Geklärte und Einheimische zurückzuführen. Dass anfangs die Einflüsse seines Lehrers noch stark waren, leuchtet ein. So verbinden sich in der Sonate für Geige und Klavier (1946) und im Violinkonzert (1949) die Einflüsse von Škerjanc — diese erstrecken sich von der Faktur des Klaviersatzes und von harmonischen Merkmalen bis zu der vorherrschenden Kantabilität der zumeist monothematisch angelegten Sätze — mit den Vorbildern der slawischen Klassiker der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es handelt sich also zu Beginn um ein starkes Einwirken der Vorbilder, was aber immer innerhalb des Vollendeten und Ausgeglichenen geschieht. Doch kommen schon gleich in dieser Phase Elemente vor, die einerseits die stilistische Einheit des schon Erreichten angreifen, andernseits aber klar die Richtung andeuten, in der sich Krek noch lange Zeit bewegen und entwickeln wird, die Richtung des Spielerischen, der Parodie, der Groteske und des Neoklassizismus. Der zweite Satz der erwähnten Violinsonate ist schon offenbar eine Vorhersage der Tonsprache, die der Komponist in seiner Simfonietta für Orchester (1951) klassisch realisierte. Diese ist ein Werk, das wegen seines inneren Schwunges, seiner Heiterkeit und seiner unbeschwerten musikalischen Aussage schon zum Standardrepertoire gehört. Und sie verdient es auch, dass wir einen analytischen Blick auf sie werfen, da sie ja im Wesentlichen die Art und Weise des damaligen musikalischen Denkens von Krek widerspiegelt. Ihre Form ist dreiteilig. Der erste Satz ist in der Sonatenform gehalten, mit all ihren verbindlichen und sich voneinander klar abhebenden Teilen und einer typischen Bithematik, die einen deutlichen Kontrast zwischen dem lyrischen Anfangsthema und dem zweiten marschartigen Thema alla Prokofjew aufweist. Das letztere befindet sich in der Exposition auf der Do-

¹ Vgl. *Koncertni list Slovenske filharmonije*, 1969/70, Nr. 4, 6—8.

minante, in der variierten und verkürzten Reprise aber regelmässig auf der Tonika. Mehr Ausdrucksgewicht wird auf die drei zentralen Variationen gelegt, die von einem modal angehauchten Thema umrahmt sind, während das als Rondo angelegte Finalpresto wieder zu dem vorherrschenden Übermut der Simfoniotta zurückkehrt und diesen noch zu einem effektvollen Höhepunkt steigert.

Allegro moderato

Fl. 1 *p* *espress. semplice*

Cl. B

Vni 2 $\frac{4}{4}$ *pp* *pizz.*

Vc. *pp*

Fl. *p*

Cl. B

Fg. *p* *espress.*

Cor. F. 2.

Vni 1 *p* *espress.*

Vni 2 *mp*

Vc. *p* *pizz.*

Cb. *p*

In der Simfonietta verbinden sich die tonalen Dur-Mollprinzipien mit den modalen, wodurch der harmonische Aktionsradius vergrößert wird.² Schon das Anfangsthema des ersten Satzes pendelt zwischen G-Dur und G-Moll, was mannigfaltigere Akkordkombinationen ermöglicht, ohne dass dabei die »gegebene Tonalität« verlassen werden müsste. Auf Schritt und Tritt können wir die klassischen modulatorischen Fortführungen und Auflösungen verfolgen: wenn sonst die authentische Abrundung eines thematischen Halbschlusses durch den kräftigen Dominantseptakkord auf der niedern VI. Stufe vorbereitet wird, so wird diese Rolle am Ende von der Wechsel-dominante übernommen. Natürlich befindet sich da noch eine hinzugefügte Sexte bzw. Sekunde oder ein übermässiger Dreiklang, die den klassisch konzipierten Klang frischer und moderner macht.³ Interessant ist auch das zweite Thema, bei welchem alle Dominant-Tonikaverhältnisse übereinstimmen, nur dass der Komponist einen aparten Klang durch plötzliche, unerwartete Sekundenverschiebung aus D-Dur nach Cis-Dur und zurück erreicht. Dieses Verhältnis bleibt auch bei vollen Harmonisierung klar, obwohl es durch einige nichtharmonische Töne, die das Groteske erhöhen,



»gestört« wird. Handelt es sich bei diesem Thema um eine Modulation um eine kleine Sekunde abwärts, so enthält das Hauptthema des dritten Rondosatzes eine harmonische Abweichung um eine kleine Sekunde aufwärts, wodurch typisch Prokofjewsche harmonische Überraschungen zustande kommen, welche in der klassischen Symphonie dieses Meisters kodifiziert wurden.

Interessanter ist das Thema des zweiten Variationssatzes. Von dem Standpunkt Dur-Moll betrachtet, ist man geneigt zu sagen, dass das Pendeln zwischen verschiedenen Varianten des E-Moll diesem Thema bei seinen chromatischen melodischen Ausweichungen bzw. Übergängen einen slawischen, wenn nicht slowenischen Hauch verleiht. Doch scheint uns eine andere Formulierung richtiger zu sein: das tonale, oder noch besser das modale Zentrum ist das e, wobei Krek ungehindert von einem Modus zu einem anderen übergeht, um so die Skala der möglichen harmonischen Verbindungen zu bereichern. Im Hinblick auf die Schlüsseltöne, die vorkommen, gibt es folgende Tonarten: jonische (wegen des dis) dorische (wegen des cis), phrygische (wegen des f) und äolische (wegen des c), während die charakteristische niedere VII. Stufe sowohl in die dorische als auch in die phrygische und äolische Tonart gehört. Wie sich auch darin eine

² Ulehla L., *Contemporary harmony*, New York 1966, 161 ff.

³ Persichetti V., *Twentieth century harmony*, London 1961, 109 ff.

Abweichung von den authentischen und plagalen Verhältnissen zeigt, so ist in dieser Hinsicht der Übergang von der dritten Variation zur Schlusswiederholung des Themas aufschlussreich. Die von dem Gesichtspunkt des Terzsystems her noch immerhin erklärbare chromatische Modulation — Undezimakkord,⁴ unvollständiger Undezimakkord und Nonakkord — kehrt bei einem pedalen und zentralen, antizipierten e an der modal charakteristischen niederen VII. Stufe vorbei auf die Tonika zurück.

Während sich in der Mitte der fünfziger Jahre in Slowenien schon allmählich neue Bestrebungen bemerkbar machen, nimmt Krek einstweilen keine Notiz davon. Zunächst weilt er an seinem sowieso geschliffenen Kompositionssatz, wird immer wählerischer und widmet fernerhin besondere Aufmerksamkeit dem Streicherklang, wie es zumal die verhältnismässig komplizierte Struktur der geteilten Streicher im II. Satz des Konzertes für Fagott und Orchester (1954) bekundet. Ist das noch immer der übermütig spielerische Krek — und dieses Element wird noch späterhin in seinem Werk gegenwärtig bleiben, mag es sich nun um das Konzert für Horn und Orchester (1960) handeln, das Concertino für Piccolo und Orchester (1967), *Mouvements concertants* (1955), besonders in ihrer endgültigen, revidierten und auf fünf Sätze erweiterten Fassung (1967), oder nicht

2
4

Cl. A

Fg.

1
2
Cor. F.

3
4

1
Vni. *pp*

2
Vle. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp* pizz. *mf* arco

Andantino

1
Fl. *pp*

2
Fl. *pp*

Ob.1 1. *cantabile*

Cl.A 1. *cantabile*

Fg. 1. *cantabile*

Vni. 2 *pp*

Vle. *pp*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

p espress.

zuletzt, mutatis mutandis, sogar um *La journée d'un bouffon* (1973) für fünf Bläser, so scheint uns jetzt in den Ausdruck des Komponisten auch ein Tropfen ernsterer Philosophie gefallen zu sein, was zwangsläufig genauso im Handwerklichen seinen Niederschlag finden musste, und zwar vor allem in der Verschärfung der Vertikalen im Sinne der Harmonien mit hinzugefügten Tönen bzw. der zusammengesetzten Harmonien⁵ und in den Abschnitten, die schon die Bartóksche Klangmusik ankünden.⁶ Es ist interessant, dass sich der erwähnte, gesteigerte Lebensernst sowohl in der dramaturgischen Satzfolge als auch in der Tatsache zeigt, dass ihn der Komponist durch die Modalität bewusst an den slowenischen Boden bindet. Als erstes: Der erste Satz — *Resoluto*, der eine Art Präludium ist, stellt uns das thematische Grundkonflikt vor und deutet die vorherrschende Atmosphäre an; auch der zweite Satz — *Giocoso*, der scherzoartige schnelle Walzer, erhält durch die ostinate Modalität des Mittelteils einen nostalgischen Anhauch; der III. Satz — *Adagio*, der geographisch unbestimmbar und immer mehr verhangen ist, stellt das Aufbieten der Kräfte

⁴ Vgl. Wolpert F. A., *Neue Harmonik*, Wilhelmshaven 1972, 32. Die »Unfolgerichtigkeit« in der Schreibung, ähnlich wie *b:ais* im dritten Takt des ersten Notenbeispiels, trägt zur Übersichtlichkeit der visuellen Stimmführung bei.

⁵ Persichetti V., *ib.*, 163 ff.; vgl. auch Dunwell W., *The evolution of twentieth-century harmony*, London 1960, 172 ff.

⁶ Vgl. *Movements concertants*, Manuskript, 1967, 2, T. 2–3; Traimer R., *Béla Bartóks Kompositionstechnik*, Regensburg 1956, 32 ff.

für den dynamisch stürmischen IV. Satz — Largo-Allegro dar, der vor der Revision das Finale bedeutete, nach der Revision aber nur als eine Vorstufe zu der beruhigenden Volkstümlichkeit des V. Satzes — Largo zu verstehen ist. Als zweites: Ausser im »Trio«, das zwar in modaler Hinsicht von sekundärer Bedeutung ist, hat die zentrale modale Thematik formal einen verbindenden Charakter, denn sie durchtränkt ja den ersten, vierten und fünften Satz. Doch: wenn im ersten und zweiten Satz die folkloristischen Teile und Teilchen nur angedeutet werden, so stellt der Schlusssatz, der seinen Form nach eine Passacaglia in engerem Sinn ist, ihre endgültige Verkörperung dar. Ein jedes Mal gründet sich die Melodik auf die verhältnismässig selten verwendeten lokrischen Tonart,⁷ die aber hier infolge der

erhöhten zweiten Stufe den anderen »mollähnlichen« Tonarten nahe kommt. Und nicht nur die Melodie, sondern auch die begleitenden Stimmen bewegen sich — ungeachtet der Verdoppelungen, der hinzugefügten Terz sowie deren Verdoppelungen — in Form von figurativen Skalenpassagen, Tremolos und Trillern im Bereich der den gegenwärtigen Zwecken angepas-

⁷ Vincent J., *The diatonic modes in modern music*, Berkeley & Los Angeles 1951, 140 ff.

sten lokrischen Tonart.⁸ Besondere Erwähnung verdient bald nach dem Anfang des leidenschaftlich behegten Allegro agitato des IV. Satzes, die Ankündigung der Thematik, auf der die Passacaglia des fünften Satzes aufgebaut ist. Im Wesentlichen werden an dieser Stelle zwei selbständige Terzlinien geführt, von welchen beide eine Revision der Modalität darstellen: die melodietragenden Diskantstimmen stehen in der bereits bekannten,

The image displays two systems of musical notation, each consisting of six staves. The first system is marked with a 2/4 time signature. The upper staves of both systems feature two independent triadic lines (Diskantstimmen), while the lower staves contain more complex, rhythmic bass lines. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (accents, slurs). The second system continues the musical ideas established in the first, maintaining the same structural elements.

⁸ Für die »Reinheit« der lokrischen Tonart ist erst in der Bassbegleitung am Schluss der Komposition gesorgt, und zwar durch konsequente Verwendung von a gegenüber als (ib., 53–54), das übrigens ein Fremdkörper in jeder strengen lokrischen Tonart ist.

zentralen lokrischen Tonart, während die übrigen Stimmen mit den Fortschreitungen begleiten, die sich in den Bereich der istrischen Tonleiter bringen liessen, und zwar dies ohne Rücksicht darauf, dass die sonst typischen, harten »phrygischen« Kadenzen fehlen. Das heisst aber, dass Krek auch in der modalen Sphäre nicht steif vorgeht. Er erweist sich hier, wieweit es sich um die Ergänzung der traditionellen Tonalität und die Schaffung der notwendigen Ordnung handelt, als elastisch genug. Das zitierte Fragment könnte auch als ein Beispiel für die Bimodalität gelten. Liegt hier Bimodalität vor, so leuchtet es ein, dass Bitonalität auch bei Krek nicht fehlt,⁹ allerdings nicht zumeist in solchen Werken, die in den briosen Bereich des Neoklassizismus gehören, in einen Bereich also, der ziemlich selten in unserer Musikkultur vertreten ist. Ein derartiges Werk ist z.B. die Sonatine für Streicher (1956), zumal ihr dritter Satz, der noch mit dem typisch slowenischen Rhythmus 3 + 2 bereichert ist.

Und doch ist die zwar effektvolle Sonatine für den Zweck des vorliegenden Aufsatzes weniger interessant. Viel mehr sind es hingegen die Inventiones ferales für Geige und Streicher (1963), die eine logische Fortsetzung der Introvertiertheit der Mouvements concertants bedeuten. Hinzu kommt noch das Nachdenken über Leben und Tod, so im lyrischen Lento, im heftigen und dramatischen Risoluto und zuletzt noch in der Resignierung des Lento. Der potenzierte Ausdruck ruft nun entsprechende Veränderungen im Kompositionssatz hervor, enges Gebundensein an die heimatliche Scholle verlangt aber direktes Zitieren des musikalischen Volksgutes. Das erstere verschärft Krek gleich zu Anfang durch Anwendung der kanonisch konzipierten linearen Dodekaphonie.¹⁰ Hier fehlt es weder an kleinen Sekunden, noch an grossen Septimen bzw. verminderten Oktaven,

4 Lento
4 sord.
pp

Archi

sord. pp sord. pp sord. pp

⁹ Die Überleitung zum neuen Gedanken des Mittelteiles im I. Satz der Sonatine für Streicher (Ed. DSS 431, 8) ist einerseits ein gutes Beispiel für polyakkordische Bildungen (vgl. Persichetti V., *ib.*, 135 ff.), die aber infolge der selbstständigen Fortschreitungen in das bitonale Feld übergehen, um sich endlich zum alterierten Dominantnonakkord auf e zu vereinigen, welches sich dann scheinbar in das benachbarte D-Moll »auflöst«.

¹⁰ Die beiden letzten Töne der Zwölftonreihe sind zugleich die ersten beiden Töne der neuen Phrase; also 10 + 2.

wobei aber die Vertikale nicht im geraden Verhältnis zur atonalen Dissonanz der Horizontalen steht, sondern ziemlich gemildert ist. Dies war allerdings nötig, da es sonst zu einer allzu grossen Verschiebung in der Klangwelt des Komponisten käme. Wenn einzelne zweistimmige Passagen im zweiten Satz, sei es im orchestralen Part oder später in der solistischen Linie, in den Bereich der istrischen Folklore gehören, so wird im ersten

Vno solo

mf

nat.

Archi

mf

cantabile

nat.

mf

nat.

mf

Satz in Form der Passacaglia ein tetrachordales Zitat ausgesponnen, welches am Mittsommerabend im Gesang der Mädchen in Bela Krajina erklingt, im dritten und zugleich letzten Satz findet man aber die genaue Übertragung einer volkstümlichen Liebesweise in die Ostinatokonzeption eines Wiegenliedes.

All diese und ähnliche folkloristische Einflüsse sind ein Ergebnis der Wirksamkeit Kreks im Institut für Musikethnologie in Ljubljana (1958—1967), die ihm nicht nur einen tieferen Einblick in die Archivphonotek, sondern auch einen direkten Kontakt mit dem Land und ein intimes Erleben des Volksliedes in seiner ursprünglichen Funktion ermöglichte. So entstand der Zyklus Fünf Volkslieder für eine hohe Stimme und Klavier (1963), wo auf Grund unveränderter Melodik und unter Beibehaltung der strophischen Form zwei Volksweisen aus Rezijska mit einer aus Medjimurje und zweien aus Prekmurje über einer geschmackvollen und als einzig möglichen, variationsartigen Begleitung verbunden werden. Das Ganze folgt zwar dem musikalischen Prinzip, in inhaltlicher Hinsicht spanntes sich aber in einem weiten Bogen, der von der Geburt (Trikralska) über Polterabend und Hochzeit (Štiri rožice, Ivek se je ženil) bis zur schmerzlichen Einsamkeit (Bežji ftiček) und dem unentrinnbaren Tod (Soldaška) reicht. Es ist ein herber Determinismus in Form eines solistisch konzipierten »Rukovet« (serbisch, unübersetzbar, wörtlich eine Handvoll von Chorliedern), welches dem slowenischen Boden entsprossen ist. Im Grund unantastbare Melodik und ihr Zitieren bedeuten die einfachste Art, das musikalische Volksgut zu handhaben. Nachdem Krek bereits in anderen Werken seine Fähigkeit, den Kompositionssatz mit Volksthemen, ihren Teilen und ihren latenten Harmonien zu durchtränken, bewiesen hat,

schwung er sich in den beiden Zwischenspielen des IV. Gesanges zur höchsten und am schwierigsten erreichbaren Stufe des Folkloristischen auf — zu der sogenannten »folklore imaginaire«.



Das ist aber schon die äusserste Grenze, die eine Rückkehr und ein erneutes Suchen nach neuen Ufern erfordert. Diese könnten weder das schon erwähnte Concertino für Piccolo und Orchester noch die Altägyptischen Strophen für eine Stimme und Orchester (1967) bringen, die das klangliche Nachdenken des Komponisten über das menschliche Tun und Lassen zwar räumlich und zeitlich erweitert und diesmal auch optimistisch verallgemeinert haben. Kein Wunder, dass der Komponist eine andere Technik erprobte. *Thème varié* für Posaune und Klavier (1968) ist ein weiteres Beispiel der Dodekaphonie, wo unter Berücksichtigung eines lyrischen und dramatischen Ausdruckes eine symmetrische Bildung (Brückenform), im Hinblick auf die Klanggestaltung aber eine fünfteilige Variationsform entsteht. Die letztere weist auch diese Besonderheit auf, dass sie sich von anfänglicher Kompliziertheit zu einem zentralen dedokaphonischen thematischen Kern und von dort zurück bzw. vorwärts zu immer verwickelterem Variieren bewegt. Das heisst, wir haben mit einer Art Spiegelvariationen mit Thema in der Mitte zu tun.

Hat die eben erwähnte Komposition einen Episodencharakter, so verhält es sich mit den *Episodi concertanti* für Bläserquintett (1970) anders, da sich ja diese auf der Linie eines wichtigen Suchens nach geeigneten klanglichen Solutionen befinden, nach solchen nämlich, die eine Fortsetzung und Ergänzung der künstlerischen Überzeugung und Aussage auf dem Wege *Mouvements concertants-Inventiones ferales-Fünf Volkslieder-Altä-*



gyptische Strophen bedeuten. Diesmal findet man zwar keine folkloristischen Einflüsse, dafür geht es aber um einen Versuch, in der Natur aufzugehen, wie es z.B. in der Einleitung aus dem Hornruf zu spüren ist, dem im Laufe der Komposition auch ganz thematische Aufgaben anvertraut werden. Das konzertante Musizieren, das immer von neuem und vor allem in dem auf mehrschichtigen Ostinatos aufgebauten Schlussallegro die Klangmusik stellenweise bis dicht an die Grenze der Aleatorik bringt,¹¹ ist ferner ein wichtiger und für Krek überhaupt charakteristischer Faktor. Diesem Musikantentum, das in *La journée d'un bouffon* für fünf Bläser den Eindruck einer gauklerischen Ironie erweckt, huldigt Krek erneut in seiner ausgezeichneten Solosonate für zwei Violinen (1971). Gemahnt uns nicht die Einlage der Spielmannsmusik aus Rezija gegen Ende des letzten Satzes an die organisch hineingewachsenen folkloristischen Reminiszenzen in den Werken B. Bartóks?



Und zuletzt noch die *Sinfonia per archi* (1973) in drei Sätzen — Ruf, Erwachen, Erwidern — deren inhaltlicher Hintergrund »ein geschlossener Kreis des fortwährenden Prozesses der Entstehung, Entwicklung und der erneuten Belebung«¹² sein sollte. Wenn Krek mit diesem Werk wieder an den ideologischen Ausgangspunkt seines philosophischen Credos gelangt ist, so hat er klanglich eine Synthese all seiner und zeitgenössischen, schon bewährter Ausdrucksmittel geschaffen. Der Klang wurde intensiver dadurch, dass er bis zu der Aleatorik und den manchmal schon an das Geräusch gemahnenden harmonischen Clusters gesteigert wurde. Da die Phrase dem Komponisten den Pulsschlag diktiert, kommt es zu einer für Krek ungewöhnlichen Disproportion der Bewegung, zu scheinbar Fragmentarischem, zu Stockungen und Beschleunigungen, was allerdings eine kräftiges Abrücken von dem einst gleichmässigen Pulsieren bedeutet. Doch neben dem Neuen taucht auch das Alte auf: nicht nur die melodischen Reminiszenzen an modale Fortführungen und das ganze Kaleidoskop der verschiedenartig

¹¹ *Epizodi concertanti*, Ed. DSS 389, 21; vgl. auch *ib.*, 9—10.

¹² *Koncertni list Slovenske filharmonije*, Nr. 19, 8. 3. 1974.

aufgebauten Akkordik des Meisters, sondern auch, wie es etwa am Höhepunkt des Erwachens, am Anfang des Largo der Fall ist, die unerwarteten, »impressionistisch« saftigen akkordischen Parallelismen von Durdreiklängen bzw. ihren Umkehrungen. Ein endgültiger Abschied oder Nostalgie? Wahrscheinlich weder das eine noch das andere, wohl aber ein Element der erfolgreichen Einbeziehung des Überlebten in die symphonische Realisierung.

4/4 Largo ♩ = 60

gua v

2/4

Vni.1.

Vni.2.

Vie.

Vc.

Cb.

POVZETEK

Sestavek raziskuje posamezne razvojne stopnje Krekovega kompozicijskega stavka. Po nekaterih šolskih začetkih je pozornost posvečena Simfonietti za orkester (1951) kot značilnemu primeru skladateljevega neoklasicizma in obenem tudi modalnih zvočnih rešitev. V zapovrstju izrazno tehtnejših skladb so analizirane ustrezne kompozicijsko-tehnične in stilne značilnosti, zlasti v *Mouvements concertants* (1955), *Inventiones ferales* (1963), v ciklusu *Petih narodnih* (1963), v *Thème varié* (1968), *Epizodi concertanti* (1970), *Solo-sonati* (1971) in končno v *Sinfonii per archi* (1973).

Š p e n d a l Manica: GLASBENE PREDSTAVE NA ODRU MARIBORSKEGA
GLEDALIŠČA OD 1785 DO 1861

Musical Performances on the Stage of the Maribor Theatre from 1785 to 1816

O razvoju mariborskega gledališča od ustanovitve (prvega stalnega gledališča) leta 1785 do ustanovitve Slovenskega narodnega gledališča leta 1919, zlasti pa o glasbenih prireditvah, doslej niso bile napisane kake izčrpane razprave. Posamezni članki, ki so izšli ob raznih jubilejih, v glavnem le registrirajo pomembnejše impresarije, umetnike in predstave, in to brez sistematične obdelave in brez dokumentacije. Ker se je avtorica lotila razprave z muzikološkega vidika, je bil njen glavni namen podati sistematičen pregled uprizoritev glasbeno dramatskih del na odru mariborskega gledališča v obdobju od leta 1785 do 1861. Z analizo repertoarja je skušala ugotoviti, katere zvrsti so v Mariboru prevladovali: gre za opere, operete, singspiele, razne igrokaze, veseloigre, burke s petjem, pri katerih pa je poudarek bolj na literarni kot na glasbeni strani. Poskušala je najti vzroke, ki so vplivali na usmeritev v posameznih obdobjih, in oceniti izvajalsko raven različnih družb, ki so gostovale v Mariboru. Svojo razpravo je razdelila v dve večji poglavji: od ustanovitve stalnega gledališča v letu 1785 do vselitve v sedanje poslopje januarja 1852 ter od otvoritve sedanjega gledališkega poslopja januarja 1852 do ustanovitve Slovenske čitalnice v Mariboru julija 1861. V času, ki ga zajema razprava, je imel Maribor kot majhno mesto v bližini upravnega deželne središča Gradca le značaj njegovega predmestja. Tako je imel povsem drugačen položaj kot druga večja mesta v avstrijskem državnem prostoru. Ta so kljub tedanjemu provincialnemu značaju kot deželna glavna mesta pomenila večja kulturna središča in v njih se je kulturno življenje živahneje razvijalo kot v Mariboru. V njih so se shajale pomembnejše umetniške osebnosti, ker so bile zaradi boljših tehničnih možnosti ugodnejše razmere za uspešno umetniško delovanje. Spričo tega moramo imeti pri presoji kulturnega življenja v Mariboru. Za dovolj ugoden razvoj umetniške institucije kot je gledališče, je nujno potreben stik z domačo izvirno tvornostjo, od koder dobiva potrebne spodbude in publiko. Samostojnega izvirnega umetniškega snovanja pa maloštevilno mariborsko meščanstvo v tedanjem času še ni premoglo in ga zaradi prevelike bližine Gradca ni moglo imeti.

V zakupnem značaju gledališča, v nezadovoljivih gledaliških prostorih in pa v sami strukturi tedanjega mariborskega meščanstva, ki si je želelo

predvsem zabave, je glavni vzrok za nizko kvaliteto repertoarja in reprodukcije. Med gledališkimi družbami, ki so v prvi polovici 19. stol. gostovale v Mariboru, je bila najkvalitetnejša družba Carla Meyerja. Impresarij Meyer je kljub težavnim razmeram uprizarjal tudi tehtnejša literarna in glasbeno dramatska dela, tako Schillerja, Kleista in Shakespearja, nadalje Webrovo Precioso ter dela dveh popularnih avstrijskih predstavnikov ljudske odrske glasbe Wenzla in starejšega Adolfa Müllerja. V vsej prvi polovici 19. stol. so imeli zelo pomembno vlogo tudi domači diletanti, ki so na odru mariborskega gledališča s sodelovanjem članov Glasbenega društva prirejali gledališke predstave in koncerte. Leta 1843 so izvedli prvo celotno operno delo — Bellinijevo Normo, ki je bila edina operna uprizoritev v prvi polovici 19. stol. Nadalje so prvi dali spodbudo in nakazali potrebo po gradnji novega gledališkega poslopja, ki je bilo dograjeno leta 1852. in so ga slovesno odprli z opero Martha F. von Flotowa, v izvedbi gostujoče gledališke družbe iz Gradca.

Stilna fiziognomija glasbeno dramatskega repertoarja nemških gledaliških družb, ki so gostovale v obdobju od 1785 do 1861 v mariborskem gledališču, kaže enako podobo kot večina manjših avstrijskih odrov. V njih so prvenstveno vidne značilnosti repertoarja dunajskih predmestnih gledališč, ki so pretežno uprizarjali singspiele, ljudske igre, burke in igrokaze s petjem. Najnaprednejši impresariji so pomembnejša glasbeno dramatska dela, zlasti s področja dunajske ljudske dramatike (Raimund Nestroy), že v istem letu ali nedolgo po praizvedbi predstavili mariborski publiki. Tako se je le-ta sproti seznanjala z najnovejšimi dosežki na tem področju.

Nov položaj v politični in kulturni zgodovini Maribora je nastal z ustavno dobo, ko se je Maribor razvil v politično in kulturno središče štajerskih Slovencev. Gledališče je ostalo v nemških rokah, Nemci so ga začeli uporabljati tudi za dosego svojih germanizatorskih ciljev.

Obranjeno dne 17. XII. 1971 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The development of the Maribor theatre, from its founding (as a permanent theatre) in 1785 to the foundation of the Slovene National Theatre in 1919, has not been exhaustively treated hitherto, especially as regards musical performances. Individual articles written for various jubilee occasions mention only the more important impresarios, artists and performances, mostly unsystematically and without documentation. Considering the fact that the author approached the problem from a musicological point of view, her main aim was to give a systematic survey of musical performances on the stage of the Maribor theatre from 1785 to 1861. Analysing the repertoire she tried to establish which kinds of performances were predominant in Maribor: operas, operettas, singspiels, various plays, comedies, farces with singing, where the emphasis was more on the literary than on the musical aspect. The reasons which influenced certain orientation in individual periods were studied as well as the level of performance of various companies visiting Maribor. The work is divided into two larger chapters: from the founding of a permanent theatre in 1785 to its moving into the present building in January 1852, and from the opening of the present theatre building in January 1852 to the founding of the Slo-

vene Reading-Room in Maribor in July 1861. During the period in question, Maribor as a small town near the provincial administrative centre Graz had only the character of a suburb of the latter. As such it had a position completely different from that of other bigger towns within the boundaries of the Austrian Empire. In spite of their provincial character these capitals of provinces represented greater cultural centres, so that cultural life could develop at a more lively speed than in Maribor. More important artistic personalities flocked together where there were, due to better technical possibilities, also better conditions for artistic activity. So, when deciding upon the cultural life of Maribor other standards should be used. The growth of an artistic institution, such as a theatre, is vitally dependent on both contacts with original native production which would assure stimulus and on audiences; but because of the all too great vicinity of Graz the Maribor townspeople, not large in number were not in a position to foster what would be a normal growth of performing arts.

The reason for the rather low quality of the repertoire and the reproduction was mainly due to the lease-character of the theatre, the unsatisfactory premises as well as to the very structure of the Maribor burghers of that time, seeking mostly theatrical amusement. Among the theatre companies visiting Maribor in the first half of the 19th century the best appears to have been that of Carl Meyer. In spite of difficulties the impresario Meyer produced also more demanding literary and musical works, such as by Schiller, Kleist and Shakespeare, Weber's *Preciosa* as well as works by two admired Austrian representatives of popular stage music, Wenzel and Adolf Müller, Sen. Throughout the first half of the 19th century a very important role was played by local amateurs who, with the cooperation of the members of the Music Society, organized theatrical performances and concerts. In 1843 they produced the first opera in its entirety — Bellini's *Norma*, which was to be the only operatic performance in the first half of the 19th century. Apart from that, they urged the necessity of building a new theatre, which was finished in 1852 and inaugurated by F. von Flotow's *Martha* given by a visiting theatre company from Graz.

The stylistic physiognomy of the musical repertoire of German theatre companies, which toured the Maribor theatre from 1785 to 1861, reveals the same picture as most smaller stages in Austria. First of all, it reflects the repertoire of Viennese suburban theatres, which gave predominantly singspiels, popular plays, farces and stage-plays with singing. The most progressive impressarios produced usually the more important musical works, especially those from the field of popular Viennese dramatics (Raimund Nestroy), during the same season or soon after their first performance also in Maribor. Its audience became thus successively acquainted with novelties in this genre.

A new situation in the political and cultural history of Maribor was started with the beginning of the constitutional period, when Maribor developed into the political and cultural centre of Styrian Slovenes. The theatre remained in German hands and began also to be used for achieving germanizatory aims.

Defended December 17, 1971, University of Ljubljana.

Klemenčič Ivan: KOMPOZICIJSKI STAVEK V KLAVIRSKIH
SKLADBAH MARIJA KOGOJA

The Structure of Marij Kogoj's Piano Works

Razprava sodi k začetnim raziskavam življenja in dela skladatelja Marija Kogoja. Med neobdelanimi področji tega opusa je tudi klavirski stavek, ki omogoča že po svoji naravi najbolj neposreden vpogled v kompozicijsko tehnično gradnjo, pri čemer daje organski pregled v vsa skladateljeva ustvarjalna obdobja. Kljub svoji zgradbi in posebnostim, ki jih je obravnava upoštevala, dovoljuje tudi posplošitve in sklepe o potezah celotnega skladateljevega opusa. Vzporedno s takšnim izborom je šlo v zasnovi razprave za prizadevanje po večji jasnosti in zanesljivosti rezultatov in odtod interpretacije na podlagi analitične širine, česar raziskava celotnega opusa ne bi dovoljevala.

Posebno vprašanje je sprožilo večidel v rokopisu ohranjeno kompozicijsko gradivo zaradi nepopolnih podatkov in tudi dokaj skromnih virov in literature. Potrebna je bila rekonstrukcija provenience skladb, da se je zatem lahko obravnava usmerila v razčlenitev temeljnih sestavin klavirskega kompozicijskega stavka. S harmonskega vidika je upoštevala razvojne oblike Kogojeve tonalnosti in ustrezajoči še konkretni način izražanja, načine vezave akordov ter njihovo zgradbo (terčno, kvartno in s sekundami). Pri melodiki se je usmerila v horizontalno in vertikalno izhodišče polimelodike, v obravnavo vloge in oblik same melodične ter v intervalno analizo v luči kompozicijskega razvoja. Kogojevo razmerje med metriko in ritmiko je pojasnilo tudi v praksi neformalno mesto ritma ter njegove oblike vključno s poliritmiko, pa tudi v razmerju do tempa, agogike in dinamike. Vloga vseh teh elementov glasbenega izraza se je potrdila v Kogojevem pojmovanju glasbene oblike in v razčlenitvi gradbenih načel v skladbah ter posebej v analizi motivičnega dela, kjer je Kogoj zelo izviren. To, kot tudi vprašanje celotne kompozicijske tehnike in posebej klavirske instrumentalne, je znova opozorilo na primarnost vsebinskega in izraznega pri Kogoju. Nakazano razmerje je skušalo posebej osvetliti poglavje o vsebini in izrazu, najprej s pomensko razmejitvijo terminov in obravnavo nekaterih izhodišč Kogojevega estetskega nazora. Večji del je bil namenjen vsebinski razčlembi klavirskih skladb in skladateljevemu notranjemu razvoju. Upoštevano je bilo vprašanje ustvarjalne izvirnosti, vzorov in spodbud, kar je omogočilo strnitev raziskave v značilnosti Kogojevega glasbenega izraza, še posebej v razmerju lepota — resnica. Odtod je sledila slo-

govna razvrstitev in označitev klavirskih skladb in obdobj; segla je od novoromantičnih začetkov prek izvirnega ekspresionizma do odklona proti novi stvarnosti in je potrdila samostojnost Kogojeve poti kot take in posebej do dunajskega ekspresionizma.

Številne nedokončane skladbe in skladbe iz obdobja bolezni po l. 1932 so bile kronološko obravnavane v dodatku. Tudi te so bile ilustrirane z več glasbenimi primeri ter vključene v bibliografski popis ob končanih delih. V sklepu je bilo zatem označeno po Kogojevih besedah »evolucijsko revolucionarno« mesto njegove glasbe, razmerje posameznih kompozicijskih sredstev ter estetskih implikacij do naprednih prizadevanj in tradicije, kar je še oboje navzoče v kompozicijskem stavku. Prav tako je bilo ugotovljeno, da je umetniški pomen klavirskih del vsaj enakovreden zgodovinskemu, kar jih uvršča med najvidnejše dosežke slovenske klavirske glasbe ter v evropsko glasbeno kulturo.

Obranjeno dne 29. VI. 1973 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The treatise deals with initial research in the life and work of the composer Marij Kogoj. Among the unexplored areas are also his piano works which, due to their nature, enable most direct insight into the compositional structure permitting an organic survey of all of the composer's creative periods. In spite of inherent peculiarities which the treatise had to take account of, generalizations and conclusions regarding the characteristics of the complete opus were possible as well. Parallel with such a selection the research has striven for greater clarity and reliability of the results; hence interpretations on the basis of analytical breadth, which would not have been possible if the complete opus had been dealt with.

A special problem was the compositional material itself, mostly in manuscript and incomplete in its particulars together with rather modest sources and literature. The provenance of the compositions had to be reconstructed, only after which an analysis of the compositional structure was made possible. From the harmonic point of view, characteristics regarding the development of Kogoj's tonality were treated as well as the corresponding concrete means of expression, ways of chordal progressions and structure (by thirds, fourths and seconds). As regards melodics, the horizontal and vertical points of departure of polymelodics were dealt with, so as were the role and forms of melodics themselves and the interval analysis in the light of Kogoj's compositional development. The relation between metrics and rhythmics explained also in practice the unformal position of rhythm and the forms of the latter, including polyrhythmics, as well as its relation to tempo, agogics and dynamics. The role of all these elements of musical expression received its proof in Kogoj's concepts of musical form, in analyzing the fundamentals of construction and that of motivic work, in which Kogoj appears to be rather original. This as well as the question of the entire compositional technique, particularly that for piano, has repeatedly drawn attention to the primary role of contents and expressiveness with Kogoj. The cited relationship was treated separately in the chapter on contents and expression, starting from terminological delimitations and from some of Kogoj's aesthetic points of departure. The

greatest part was dedicated to analysing the piano works with regard to the contents and the composer's inner development. The problem of originality, models and stimuli was discussed too, leading to a synthesis of Kogoj's musical expression, especially as regards the relation beauty — truth. This was followed by a stylistic classification and characterization of individual compositions and periods; stretching from neoromantic beginnings through original expressionism to deviations towards Neue Sachlichkeit and proving the independence of Kogoj's development as such and particularly in regard to the Viennese expressionism.

A number of unfinished compositions as well as compositions from the period of Kogoj's mental illness after 1932 were dealt with in the supplement. These too were furnished with a number of musical examples and included in the bibliographical list together with finished works. The conclusion points out the position of, in the composer's own words, his »evolutionarily revolutionary« music, the relationship between individual compositional means as well as aesthetic implications regarding progressive trends and tradition, which is both present in the compositional texture. The treatise establishes the artistic value of the piano compositions as being in keeping with their historical value, a fact which places them among the most prominent achievements in Slovene piano music and as such into European musical culture.

Defended June 29, 1973, University of Ljubljana.

Pejović Roksanda: GLASBENI INSTRUMENTI NA SREDNJEVEŠKIH
SPOMENIKIH V SRBIJI IN MAKEDONIJI

Musical Instruments on Mediaeval Monuments in Serbia and Macedonia

Preučeno gradivo je podano v šestih poglavjih z uvodom in sklepom. Prizori z glasbenimi instrumenti so ikonografsko razloženi in pojasnjene so njihove navedbe v tekstih. Prikazane so značilnosti umetniških spomenikov z upodobitvami glasbil in izvedena je organografska analiza glasbil na freskah, miniaturah, ikonah, plastiki in rezbarskih izdelkih. Raziskana je možnost igranja v ansamblih, podčrtana paralela z ljudskimi glasbili in določeno mesto srednjeveškega instrumentarija spomenikov Srbije in Makedonije v evropskem srednjem veku.

V glasbeni preteklosti nekega naroda so glasbeni instrumenti bistveno važen faktor pri poznavanju specifičnosti njihovega muziciranja. Če jih gledamo z vidika zgodovine umetnosti, zgodovine in folklore, dajejo srednjeveški glasbeni instrumenti Srbije in Makedonije precejšnje število novih podatkov.

Glasbeni instrumenti srednjeveške Srbije in Makedonije spadajo v zgodovino bizantinske in postbizantinske umetnosti, in to vse v času od zgodnjega srednjega veka pa do konca XVIII. stoletja. Prikazani so v glavnem v rokah ljudi iz ljudstva. Ikonografske teme, s katerimi se vežejo, kažejo posebno podobnost s tematiko bizantinske umetnosti, vendar se pojavljajo tudi v drugih evropskih deželah. Določene teme so stoletja ilustrirane z glasbenimi instrumenti (Zasmehovanje Kristusa, Kristusovo rojstvo, Poslednja sodba, 150. psalm in druge). Glede vsebine posameznih prizorov pa tudi ne najdemo pendante v zgodnji bizantinski umetnosti (Himna Janeza iz Damaska Marijinemu vnebovzetju, Kajново potomstvo, nadangel Mihael zdravi gobavce in druge). Potrebo po prikazovanju glasbenih instrumentov pojasnjujejo teksti sv. pisma in drugih cerkvenih knjig.

Ni dvojne scen, ki bi bili ilustrirani z istimi glasbili, kar je zaradi svobode in fantazije umetniškega ustvarjanja. Glasbeni instrumenti niso upodobljeni v vseh razvojnih fazah srbsko-makedonske umetnosti. V umetnosti Moravske šole jih ni zaradi drugačnega izbora tem. Sicer pa instrumenti kažejo karakteristični stilni element srbsko-makedonske šole, oziroma umetnosti dežel v območju bizantinske kulture. Imajo običajne srednjeveške oblike, le da je število njihovih vrst manjše kot v srednjeveški

Evropi. Povezovanje posameznih instrumentov z vplivi Zahoda ali Vzhoda kaže, da so trobente v obliki črke S verjetno prišle iz zahodne Evrope, medtem ko odkrijemo pri dairah, talambasih, velikih šalmajih in drugih instrumentih vplive Orienta. Upodobitve poklicnih glasbenikov dopuščajo možnost prikazovanja ansamblov. Za določene skupine instrumentov obstajajo ustrezni ansambli v srednjeveški in ljudski praksi Srbov, Makedoncev in drugih narodov. Folklorni vplivi na glasbene instrumente umetniških spomenikov so možni v vsem srednjem veku kakor tudi v turškem obdobju. Nekateri instrumenti se vključujejo v tipe, ki obstajajo bolj ali manj nespremenjeni pri različnih narodih in v različnih časih (ravna flauta, šalmaj), medtem ko so drugi vezani na ožje področje (bizantinska lira, pravokotna harfa) ali na ozemlje Srbije in Makedonije (bobni, večji šalmaji; le-ti posebno v turškem obdobju). Vsi instrumenti, ki jih omenjajo srednjeveški teksti, pa niso upodobljeni na likovnih spomenikih in tako ne najdemo v srednjem veku prikaze zvonov in gusel.

Pri tem prvem večjem posegu v zgodovino srbsko—makedonskih glasbenih instrumentov srednjega veka in turškega obdobja je avtorica skušala najti mesto srbskega in makedonskega srednjeveškega instrumentarija v evropskem srednjem veku in določiti zveze z bizantinskimi glasbenimi instrumenti. Tako je poudarila važna dejstva, ki jih je nakazalo obdelano gradivo. Seveda pa se bodo pojavila še nova vprašanja ob odkritju doslej neznanih in neobdelanih umetniških spomenikov.

Obranjeno dne 21. oktobra 1975 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The material is divided into six chapters, preceded by introduction and finished off by conclusion. Scenes with musical instruments are explained iconographically and so are the quotations in texts. Monuments with instrumental scenes are described and an analysis of instruments on frescos, miniatures, icons, plastic and carved works has been made. The possibility of ensemble performance is investigated, the parallel with folk instruments emphasized and the position of Serbian and Macedonian instruments defined within the frame of European Middle Ages.

Musical instruments are an essential factor in discovering the specific features of the art of performance of the musical past of a nation. From the point of view of history of art, of history and of folklore, mediaeval musical instruments of Serbia and Macedonia supply a considerable amount of new information.

Musical instruments of the mediaeval Serbia and Macedonia belong to the history of Byzantine and post-Byzantine art, from the early Middle Ages up to the end of the 18th century. Mostly, they are depicted in the hands of common people. Iconographic themes which they are bound with reveal similarities with Byzantine art, although they appear also in other European countries. Some themes have for centuries been illustrated with instruments (The Mocking of Christ, Christ's Birth, The Last Judgment, 150th Psalm etc.). As regard the contents of individual scenes pendants in Byzantine art are not always to be found (John's of Damascus Hymn to Assumption, Cain Descendants, Archangel Michael Cures Lepers etc.). The

necessity of depicting musical instruments is explained through texts from the Bible and other ecclesiastical books.

No two scenes are illustrated by the same instruments, which is a result of artistic freedom. Instruments are not depicted in all phases of the Serbian-Macedonian art. Because of other choices of themes they are not present in the art of the Morava School. Still, on the whole, instruments do reveal characteristic stylistic elements of the Serbian-Macedonian School or rather of the art of countries within the realm of Byzantine culture. They reflect the usual mediaeval forms, only that their variety is smaller than in the Mediaeval Europe. Mixed influences from East and West show that S-formed trumpets seem to have come from Western Europe, whereas influences from the Orient are to be detected with such instruments as dairas, talambases and large shawms. Depictions of professional musicians allow the possibility of reconstructing ensembles. For some groups of depicted instruments there are corresponding ensembles in the mediaeval and folk practice of Serbs, Macedonians and other nations. Folk influences are possible throughout the Middle Ages as well as during the Turkish period. Some instruments comprise types which are found, more or less unchanged, also with various nations and periods (recorder, shawm), whereas others belong to smaller regions (byzantine lira, rectangular harp) or only to the territory of Serbia and Macedonia (drums, larger shawms, especially in the Turkish period). All the instruments mentioned in mediaeval texts are not depicted in visual arts, so that mediaeval presentations of bells and gusle are not to be found.

This first, more extensive treatment of the history of Serbian and Macedonian musical instruments during the Middle Ages and the Turkish Period has tried to place Serbian and Macedonian mediaeval instruments within the framework of the European Middle Ages and to establish connections with Byzantine musical instruments. Important conclusions resulting from the material have been emphasized; the discovery of unknown monuments will of course lead to new questions.

Defended October 21, 1975, University of Ljubljana.

Sivec Jože: KOMPOZICIJSKI STAVEK WOLFGANGA STRICCIUSA

The Compositional Technique of Wolfgang Striccius

Med protestanskimi glasbeniki, ki so delovali v nekdanji vojvodini Kranjski, je posebno zanimiv skladatelj Wolfgang Striccius, ker je edini, čigar dela so se ohranila. Rodil se je okrog leta 1570 v Wunstorfu pri Hannoveru, v Ljubljani pa je služboval kot kantor stanovske šole od 2. aprila 1588 in verjetno še vse do julija 1592. Njegovi zbirki nemških pesmi iz leta 1588 in 1593 hrani knjižnica Kraljeve glasbene akademije v Stockholmu, latinski motet »Exulta satis filia Sion« pa Gesellschaft der Musikfreunde na Dunaju.

Od omenjenih del zbudi v zvezi s preučevanjem glasbe na Slovenskem v obdobju protestantizma posebno pozornost zbirka »Neue teutsche Lieder mit vier Stimmen«, ker se je njen avtor označil na naslovni strani kot kantor kranjskih stanov in datiral posvetilo 1. maja 1588 v Ljubljani. Ta zbirka vsebuje 21 pesmi, ki temelje razen dveh na duhovnih besedilih in so zložene za deški zbor. Kasnejšo zbirko »Der erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu fünff und Vier Stimmen« je Striccius posvetil kot »Imperiali autoritate Notarius« učiteljskemu zboru latinske šole in glasbenemu konvivijsku v Hannoveru. V njej je 26 kompozicij, od katerih pa jih je več znatno širšega obsega. Besedila so tokrat pretežno posvetna, vendar večkrat moralizirajo in so refleksivnega značaja. Ker so kompozicije z nekaj izjemami pisane za mešani zbor, imajo že bolj ali manj razvit basovski register, kar povečuje njihovo sonornost. Tudi glasovna območja so bolj izdeferencirana, medtem ko je križanje glasov redkejše.

Od tonaliteta je Striccius uporabljal vse, ki so bile tedaj običajne, tj. dorsko, jonsko, frigijsko, eolsko in miksolidijsko. Značilno je, da se pesmi večkrat ne zaključujejo s toniko, ampak brez modulacije z dominantno, kar zbuja vtis lebdečega zaključka. V zbirki iz leta 1588 prevladujeta jonska in eolska tonaliteta, ki ustrezata današnjemu duru in molu. Ne glede na to pa je iz harmonske strukture razvidno, da se skladatelj še močno oklepa starega modalnega sistema, zaradi česar se ne kažejo težnje za močnejšim uveljavljanjem tonalnega občutja. Akordi so rezultat istočasnega vodenja več melodičnih linij in jim ne pripada funkcionalni pomen. Njihovo nastajanje ni načrtno in tudi, kadar se pojavijo posamezni homofoni pasusi, ni čutiti, da bi jih vodila harmonska načela. Če pa se že kdaj tu in tam ujame

zaporedje akordov s poznejšo harmonsko logiko, je to prej slučajno kot namerno. Zato nas seveda ne preseneča, če naletimo le redko na izrazito modulacijo oziroma modulacijski odklon, ki se sicer že pojavljata pri nekaterih renesančnih skladateljih. V zbirki iz leta 1593 je očitno močno nazadovanje uporabe jonskega tonskega načina, hkrati pa je značilen porast dorskega, ki zdaj prevladuje. Za razliko od prej se Striccius poslužuje tokrat tudi miksolidijskega načina. V ostalem pa druga zbirka ne kaže v harmonskem pogledu bistvenih sprememb.

Struktura kompozicijskega stavka zbirke »Neue Teutsche Lieder« je z redkimi izjemami izrazito polifonska, pri čemer je važno sredstvo gradnje imitacijska tehnika. Podobno so močno polifonske tudi petglasne pesmi poznejše zbirke. Spričo takšnega ustroja teh obsežno zasnovanih skladb preseneča, da nima v njih imitacija nikakršnega večjega pomena. Za razliko od petglasnih pesmi pa zdaj pri štiriglasnih več ne prevladuje polifonija.

Kot rezultat istočasnega vodenja več melodičnih linij nastajajo pri Stricciusu večinoma kvintakordi in le redko sekstakordi. Vsekakor zbude pozornost sozvočja brez terce ali kvinte na težko dobo. Ta se pojavljajo najpogosteje v prvi zbirki, v kateri skoro ni kompozicije, kjer ne bi naleteli na eno ali več takšnih zvočnih tvorb. Vendar najdemo te še tudi v poznejši zbirki navzlic porastu homofonije in sonornosti. Gre predvsem za ostanek pretekle tradicije, ki kaže na retrospektivno stilno orientacijo skladatelja. Da povzroča nastajanje praznih zvočnih tvorb vodenje glasov, zlasti imitacija, ni dvoma. Vendar bi jih mogli pripisovati tudi tehnični nespretnosti skladatelja. Na posameznih mestih njegovega opusa opazamo namreč dokaj togo vodenje glasov, kar velja posebno za prvo zbirko, medtem ko je potek glasov v drugi večinoma gladkejši. Sicer pa naletimo pri Stricciusu na takoimenovane prepovedane postope, ki so jih iz tega ali onega razloga uporabljali včasih tudi veliki mojstri, le redko.

Glede uporabe disonance se je Striccius v glavnem ravnal po tedaj veljavnih pravilih. Seveda pa odkrijemo, podobno kot pri drugih renesančnih skladateljih, tu in tam tudi svobodnejšo obravnavo disonance in odklon od stroge norme.

Intervali, v katerih se odvijajo melodije W. Stricciusa, so skoro docela v skladu z načeli strogega kontrapunkta. Od zvečanih in zmanjšanih intervalov, ki so bili priljubljene v madrigalu, najdemo le redko zvečano sekundo in kvarto ter zmanjšano kvinto. Mestoma karakterizira melodije obsežna melizmatika, tako predvsem v petglasnih kompozicijah in v motetu »Exulta satis filia Sion«. Med drugim jo skladatelj uporablja tudi za dosego efekta tonskega slikanja. Prav tako kot obsežna melizmatika pa je za Stricciusovo melodiko značilna stroga silabičnost in deklamacija.

Ritmično kompozicije W. Stricciusa niso zapletene. Z nekaj izjemami je skladatelj uporabljal le dvodelno menzuro. Trodelna menzura se omejuje zgolj na krajše odseke znotraj kompozicij. Vzrok za njeno uporabo moramo iskati prej v težnji za glasbenim kontrastom kot v metrični strukturi teksta. V dveh primerih je pripisovati uvedbo te menzure tudi avtorjevi nameri, da poudari radostni afekt besedila.

Navzlic določenim arhaičnim potezam dokazujejo ohranjene kompozicije W. Stricciusa avtorjevo prizadevanje, da gre v korak s sodobnimi tokovi časa. Tip melodije s tonskimi ponovitvami in pretežno kratkimi notnimi vrednostmi, kaže na chansono. Na to spominjajo tudi nekateri imitacijsko zasnovani in lahkotno parlandirani pasusi. Za stik z italijansko renesanso pa govorita tonsko slikanje in homofona struktura nekaterih kompozicij. Vendar sta poznala tako strukturo nemška pesem in oda humanistično orientiranih skladateljev že v prvi polovici 16. stoletja, torej v času, ko v nemški glasbi še ni bilo sledu novejših oblik, kot sta villanella in canzonetta. Zato je treba iskati njihov vpliv ne le v polnozvočni akordičnosti in preprosti silabični melodiji, ampak predvsem v samem izrazu. Nekateri pesmi druge zbirke so prav po svoji sproščenosti in optimističnem osnovnem tonu že dokaj blizu izraznosti lahkih oblik tedanje italijanske glasbe. Razen tega se ujemajo z njimi nekajkrat tudi v oblikovnem pogledu. Kako močno so v ustvarjalnosti W. Stricciusa odjeknili vplivi italijanske renesanse, pa kaže posebno jasno uporaba tehnike *cori-spezzati* v zadnji kompoziciji druge zbirke, ki je napisana za dva štiriglasna zbora.

Zaključene oznake in končne ocene opusa W. Stricciusa ni mogoče podati. Kot vemo je leta 1600 izdal v Helmsstadtu še zbirko »*Neue Teutsche Gesänge zu Dreyen Stimm*«, ki je zadnjo vojno izginila. Prav gotovo pa tudi to ni vse, kar je ustvaril do leta 1611, ko se za njim izgubi sleherna sled. Čeprav je bila njegova dejavnost v Ljubljani sorazmerno kratka, poznavanje njegovih skladb znatno dopolnjuje podoba glasbenega repertoarja na Slovenskem v obdobju reformacije in dokazuje, da novo versko gibanje kljub svoji navezanosti na nemški sever ni bilo povsem zaprto vplivom italijanske renesanse.

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, maj 1970.

Among the protestant musicians working at the time of Reformation in the former Dukedom of Carniola, the composer Wolfgang Striccius seems to be particularly interesting, as he is the only composer whose works are at least partly preserved. He was born at Wunstorf near Hannover around 1570, but he was employed as cantor of the Latin school in Ljubljana from April 2, 1588 till July 1592. The collections of his German lieder from 1588 and 1593 are kept in the library of the Royal Academy of Music in Stockholm, whereas his Latin motet »*Exulta satis filia Sion*« is by the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

Among the works mentioned, it is the collection »*Neue teutsche Lieder mit vier Stimmen*« that deserves special attention when dealing with music in Slovenia in the Protestant Era, since its author is denoted as »cantor of the estates of Carniola« and since he himself wrote the dedication in Ljubljana on May 1, 1588. The collection consists of 21 compositions; all but two are devotional pieces and written for boys' chorus. The latter of the two collections, »*Der erste Theil Teutscher Gesänge zu fünff und Vier Stimmen*«, Striccius, as »*Imperiali autoritate Notarius*« dedicated to the teaching staff of the Latin school and Convivium Musicum in Hannover. The collection contains 26 compositions, some of which are quite extensive. The texts are mostly secular, quite often of a moralising, contemplative

character. As they are, with some exceptions, written for mixed chorus, their bass register is more or less developed, a fact which contributes to their sonority. Vocal regions are more differentiated, and the crossing of parts less frequent.

As regards the modes, Striccius made use of all which were current in his time, i.e. the dorian, ionian, phrygian, aeolian and mixolydian modes. It is typical that the *lieder* frequently do not end with the tonic but, without any modulation, with the dominant, which gives the impression of a floating ending. In the collection of 1588 the ionian and aeolian modes prevail, modes which correspond to contemporary major and minor. In spite of that the harmonic structure suggests that the composer was clinging to the old modal system, where a marked tendency towards the new tonal feeling is not yet present. The chords result from the simultaneous movement of individual melodic lines and thus do not have a functional role. Their forming is not planned, so that even homophonic passages do not seem to have been sponsored by harmonic principles. And even those cases which reflect progressions of chords belonging to later harmonic logics seem to be unintentional. Therefore, one is not surprised to come across explicit modulations or modulatory deviations rather rarely, although they already appear with some renaissance composers. In the collection of 1593 there is a strong decrease in the use of the ionian and an increase of the dorian mode, which now prevails. Striccius makes use also of the mixolydian, whereas this second collection does not reflect any essential changes in harmonic thinking.

The structure of the »*Neue Teutsche Lieder*« collection is more or less polyphonic, an important means of construction being the technique of imitation. Strong polyphony is typical also of the compositions for 5 voices of the later collection where, surprisingly, imitation no longer plays an eminent role. In the pieces for 4 voices, however, we observe a decrease of polyphony and an increase of the homophonic element.

As a result of simultaneous melodic lines there occur mostly triads and very rarely chords in the sixth. Incomplete triads on the down beat call for attention. This is mostly the case in the first collection, where there is hardly a composition without one or more of such harmonies. Still, in spite of the increased homophony and sonority, the latter are to be found also in the second collection. This is a remainder of an older tradition, which reflects a rather retrospective stylistic orientation of the composer. No doubt, empty harmonies are especially due to imitation. However, they could be ascribed also to the composer's technical deficiency. At some points in his work one can find rather stiff movements of parts, whereas in the second collection the flow of vocal lines is smoother. Forbidden progressions, though used also by many great masters for various reasons, are rare.

As far as the treatment of dissonance is concerned, Striccius almost always respected the rules. Though some spots do occur which display a somewhat freer treatment, Striccius is not an exception, as a greater or smaller deviation from the strict standard was usual in nearly all composers of the period.

The intervals within the melodies move are nearly all in keeping with the rules of strict counterpoint. As regards augmented and diminished intervals, which were very much used in madrigals, only seldom the augmented second and fourth and the diminished fifth are found. Extended melismatics characterizes some melodies, especially in those pieces for 5 voices and in the motet »Exulta satis filia Sion«. For special effects Striccius makes also use of tone painting, whereas syllabic and declamatory principles are typical as well.

Rhythmically, Striccius's compositions are not complicated. With some exceptions the composer used only double measure, while triple measure is to be found only in short passages in some of the compositions. The reason for the use of the latter is to be sought in the tendency for musical contrast rather than in the metrical structure of the text. In two examples its use can be accounted for by the composer's wish to emphasize the gaiety of the text.

In spite of certain archaic traits the preserved compositions reveal Striccius's efforts to keep abreast with contemporary trends. The type of melody with tone repetition and predominantly short note values point to a relationship with the chanson as also do some imitatively constructed and easily flowing parlando passages. Tone painting and homophonic structure speak of contacts with the Italian renaissance. German lieder and odes of humanistically oriented composers were acquainted with such structure already in the first half of the 16th century, i.e. at a time when there were no traits of newer forms such as the villanella and canzonetta in German music. Their influence should thus be sought for not only in sonorous homophony and simple, syllabic melody but all the more in their character. Some pieces from the second collection are thanks to their liveliness and optimistic undertone rather near to the lighter forms of contemporary Italian music. Very often they are also formally in keeping with the latter. How strongly Italian renaissance echoed in Striccius's work is reflected in the use of the *cori spezzati* technique in the last composition of the second collection, written for two four-voice choruses.

A final characterization and estimation of the work of Wolfgang Striccius cannot be made. In 1600 he published in Helmsstadt a collection entitled »Neue Teutsche Gesänge zu dreyen Stimm«, which vanished during the last war. Also, it is hardly probable that this represents his complete output until 1611 when he disappears without any traces. Although his activity in Ljubljana was rather short, the knowledge of his compositions considerably supplements the picture of the musical repertoire in Slovenia in the Protestant Era, proving the the new religious movement, though primarily attached to the German North, was not completely closed to influences of the Italian renaissance.

University of Ljubljana, May 1970.

R i j a v e c Andrej: KOMPOZICIJSKI STAVEK KOMORNIH
INSTRUMENTALNIH DEL SLAVKA OSTERCA

Compositional Technique in the Instrumental Chamber Works of Slavko
Osterc

Obravnavanje posameznih elementov Osterčevega kompozicijskega stavka (temelji gradnje, oblikovanje zvoka, oblikovanje ritma, oblikovanje forme) spravlja na površje časovne mejnike, ki značilno razmejujejo njegovo skladateljsko pot. Časovno in prostorsko zaobjema Osterčev komorni instrumentalni opus tale razdobja: od 1922 do 1925 Celje, od jeseni istega leta do poletja 1927, Praga, in poslej do smrti, spomladi 1941, Ljubljana. Z vidika skladateljske rasti bi celjsko, praško in ljubljansko razdobje lahko tudi označili kot leta bolj ali manj samoukega skladateljevanja, nato leta intenzivnega študija, ter končno, leta zrelega ustvarjanja. Skladateljeva kompozicijska tehnika se je v tem času izpopolnjevala, doživljala in doživela marsikatero spremembo. Namen iskanja novih kompozicijsko-tehničnih rešitev seveda ni ležal v samem sebi. Gnala so ga estetska naziranja, po katerih je bil Slavko Osterc mnenja, da mora biti poglobitno prizadevanje vsakega sodobnega umetnika izvirnost; cilj, ki mu je bil torej pred očmi, je bila dejanska, tehnična in stilna vzporeditev lastnega ustvarjanja kakor tudi celotnega skladateljskega in poustvarjalnega dela v slovenski in jugoslovanski glasbi z najnaprednejšimi sočasnimi umetniškimi dosežki v tujini.

Do takih idej ga je privedel praški študij, ki je Ostercu na široko razgrnil razgled po najnovejših evropskih iskanjih sodobnega glasbenega izraza. V komornem instrumentalnem gradivu je iz tega časa samo I. godalni kvartet. Kakor ga zlasti njegov prvotno prvi stavek (*Allegro appassionato*), ki ga je Osterc v dokočni redakciji izpustil, veže na tradicionalnejše predpraško komponiranje, pa druga dva nakazujeta nekatere bistvene značilnosti zrelega ustvarjanja v Ljubljani, in sicer: uporabo ostanatnih (*Pasacaglia*) in polifonskih (*Fuga*) oblik, ki kmalu za tem za nekaj let sploh prednjačijo, ter novi odnos do zvoka, ki ga Osterc pritira celo do moderne »Klangmusik«. Obenem je prisoten tudi tonalni podton, h kateremu se skladatelj na različne načine občasno vrača vse do zadnjih del; bodi da posamezne stavke sploh tonalno oblikuje, bodi da s tonalnimi prebliski samo preseneča ali se iz njih norčuje.

Stilno se v teh letih in takoj po povratku v domovino zdi raznoter. Če na primer štiri karikature za pikolo, klarinet in fagot ali Preludio iz Sil-

huet nudijo prve, zgodnje primere skladateljeve atonalnosti in tudi atematičnosti, tega ni možno trditi za Koncert za violino in 7 instrumentov, kaj šele za Suito za 8 instrumentov, saj se v obeh zopet umakne od takih skrajnosti. Še nekaj je zanimivo: kolikor gre za atonalne stavke, so v tem času močno strnjeni in skrčeni na najmanjšo možno mero. Ker je v njih forma zatorej drugotnega pomena, se veliko bolj posveča oblikovanju in diferenciranju zvoka, tudi s pogostim spreminjanjem načinov njegove zbuditve. Nikoli poprej ni na tako majhnem prostoru toliko ustreznih označb, kot v pravkar omenjenem preludiju. V polju enakovrednih poltonov, »organske kromatike«, ki pa jo Osterc ponekod ruši v smislu občasne vodilnosti, se nekdanja skladateljeva ekspresivnost stopnjuje do izraznosti, ki bi jo lahko imenovali ekspresionistično. V valčku Suite za 8 instrumentov se zopet dotakne drugačnega stila — neoklasicizma zgodnjega Prokofjeva ali Stravinskega, pa naj gre pri tem za jasno, pretehtano formo, tonalno nekoliko disonantno oblikovanje zvočnosti, ali za tisti čas, zlasti pri nas, nekoliko apartno pihalno zasedbo. Sicer pa bi Osterca le težko označili kot neoklasicista. Zavoljo polifonskih oblik je bil veliko bližje neobaroku. Zato bi vsa dela, ki so nastala v letih 1929 in 1930, mogli spraviti v poglavje o slovenskem in evropskem neobaroku. Ta neobaročni, polifonski konstruktivizem je v posameznostih najti slej ko prej, vendar nikoli tako dosledno kot v Concertu pour violon, alto, violoncelle et piano, Partiti pour violoncelle et piano, Ciaconi za violo in klavir, Sonatini za dva klarneta in Sonati za violino in klavir.

Če se po letu 1930 Osterc v svojem komornem instrumentalnem opusu vrne v nekdanje raznosmerno, pa čeprav sodobno ustvarjanje, začne z letom 1934 skoraj dosledno graditi na atonalnih in deloma tudi atematičnih osnovah. Ob njih se, kot to kaže analiza, vlečejo tudi tipično »neatonalne« in »neatematične« značilnosti fature, kot so ponavljanje, sekvenciranje, delna periodičnost gradnje, tradicionalni modulacijski prehodi, dominantno-tonični zaključki, »preživeli« terčni akordi in podobno. Osnova je seveda drugačna: če stavek že ne sloni na trenutnih zvočnih asociacijah, se posamezni motivi uporabljajo kot tematična konstruktivna jedra večjih ali manjših celot; najdosledneje v moderatih II. godalnega kvarteta in Noneta. Razblinjanje tematičnosti pripelje skladatelja tudi do meje serialnosti, v kateri pa eksponiranje ene ali več serij, razen v kolikor ne gre za ostinato, predstavlja samo napoved svobodne, atonalne obravnave poltonov kromatične lestvice. Stilno zopet močno izstopi ekspresionizem. Razen ko gre na norčevanje, ko skladatelj »espressivo« hote zdrkne ponekod na raven sentimentalnosti, dobi Osterčeva glasbena govorica izjemoma romantičen nadih in celo romantičen zanos, kot na primer v I. stavku (Allegro moderato) Sonate pour violoncelle et piano. Nekoliko težje je stilno označiti tiste hitre, motorične stavke, ki bi se, če bi izpričevali kakšno strogo polifonsko formo, mogli obravnavati kot neobaročne zvočne tvorbe. Zavoljo bolj ali manj močnih atematičnih načel pa tako označevanje odpade, tako da se še najbolj približujejo tisti glasbi med obema vojnama, ki takšno intelektualistično igro tonov označujejo z izrazom »nova stvarnost«, ki pa jo je pri Ostercu možno imeti za atematično varianto njegovega neobaroka. Vzporedno z diferenciranim kompozicijskim stavkom se torej razpenja

razmeroma široka stilna lestvica, v kateri — če se upošteva celotni skladateljev komorni instrumentalni opus, ali pa samo tisto, kar je nastalo v Ljubljani — izstopata zlasti dve stilni tendenci: ena, ki je izrazno bolj poglobljena — ekspresionistična, in druga, v kateri prevladuje hotenje, da bi bila formalna rešitev polifonsko bolj ali manj neobaročna.

Formalno se — če upoštevamo klasike prve polovice 20. stoletja, kot so Bartók, Berg, Hindemith, Schönberg in Stravinski — še najbolj približuje Hindemithu, ki je od omenjenih oblikovno najbolj tradicionalen, zlasti v neobaročnih formalnih rešitvah. V drugih, atonalnih in atematično komprimiranih stavkih, se lahko iščejo paralele z ustreznimi stvaritvami dunajske atonalne šole, medtem ko doslednejša izraba konstruktivnega motiva dovoljuje primerjavo z Bartókom. Zvočno, razen v Koncertu za violino in 7 instrumentov, Suiti za 8 instrumentov in Nonetu, ne uporablja za svoj čas netradicionalnih zasedb, vendar še takrat ne širi instrumentacijskih možnosti z iskanjem novih tehnik igranja in z izrabo skrajnih registrov uporabljenih instrumentov. V tem vsekakor zaostaja za prej omenjenimi skladatelji, razen za Hindemithom, ki je tudi glede tega vprašanja v primerjavi z drugimi najbolj konservativen. Stilno — tako kot kompozicijsko-tehnično — je Osterc šel svojo pot. Vsekakor pa je možno v iskanju posploševalnih stilnih koordinat govoriti pri Ostercu o neobaroku Hindemitha, ekspresionizmu Schönberga ali Berga in neoklasicizmu zgodnjega Stravinskega, kar govori samo v prid skladatelju, saj so bili omenjeni velikani njegovi sodobniki.

Filozofska fakulteta univerze v Ljubljani, maja 1970.

The discussion of the separate elements of Osterc's compositional technique (fundamentals of construction, polyphony and harmony, rhythm, form) throws up temporal barriers, which characteristically delimit his artistic development. Temporally and spacially, Osterc's instrumental chamber works cover the following phases: from 1922 to 1925, Celje, from the autumn of the same year to summer 1927, Prague, and after this to his death in spring 1941, Ljubljana. From the point of view of his compositional growth the Celje, Prague and Ljubljana periods could be characterised respectively as years of more or less self-taught composing, years of intensive study and years of mature creation. During this time the composer's compositional technique was perfected and experienced many a change. Of course the search for new compositional solutions was not an end in itself. Osterc was driven by aesthetic ideas, according to which the main aim of every contemporary artist should be originality; so the goal he set his sights on was the actual, technical and stylistic elevation of his own work as well as of the whole production and reproduction in Slovene and Yugoslav music to the level of the most progressive, contemporary artistic achievements abroad.

He arrived at such ideas during his Prague studies, which opened the door for him to the newest European searchings for modern musical expression. As regards instrumental chamber material, only the First String Quartet dates from this time. Whereas the original first movement (*Allegro appassionato*), which Osterc eventually left out, links back to the

more traditional, pre-Prague period, the other two reveal some of the essential characteristics of the mature compositional period in Ljubljana, e.g.: the use of ostinato (Passacaglia) and polyphonic (Fugue) forms, which were later to prevail for a couple of years, and a new relationship to sound, which Osterc even pushes as far as modern »Klangmusik«. At the same time a tonal undertone is present, to which the composer returns in different ways from time to time; either forming individual movements tonally or surprising with tonal flashes, flirting with them or mocking them.

Stylistically, in these years and immediately after his return home, Osterc's work appears to be heterogeneous. If for example the Four Caricatures for piccolo, clarinet and bassoon or the Preludio from the Silhouettes offer the first, early examples of the composer's atonality and athematic style this certainly cannot be said of the Concerto for violin and 7 instruments, let alone of the Suite for 8 instruments, since in both the latter the composer retreats from such extremes. Another point of interest: as far as atonal movements are concerned, at this time they are extremely condensed. Apart from this, because form is of secondary importance, the composer devotes himself more to the forming and differentiation of sound with frequent changes in the ways of producing it. Never before were so many corresponding signs to be found in such small space, as in the above mentioned prelude. In the field of equal semi-tones, of »organic chromatics«, which, however, Osterc occasionally disrupts with elements of the traditional major-minor system, the composer's former expressiveness intensifies to a degree which might be called expressionistic. In the waltz from the Suite for 8 instruments he touches on yet another style — the neo-classicism of an early Prokofiev or Stravinsky — be it through clear balanced form, tonal but slightly dissonant sound or through a wind instrumentation, rather bizarre for that time, especially in Yugoslavia. Apart from these instances, it would be inadequate to classify Osterc as a neo-classicist. It is a fact that because of the polyphonic qualities of his technique he was much nearer to neo-baroque. So, all Osterc's works written in 1929 and 1930 could be gathered under the heading »Slovene and European neo-baroque«. This neo-baroque, polyphonic constructivism can be found before and after but never so consistently as in the Concerto pour violon, alto, violoncelle et piano, the Partita pour violoncelle et piano, the Ciacona for viola and piano, the Sonatina for 2 clarinets and the Sonata for violin and piano.

If, after the year 1930, Osterc returns to his former stylistically heterogeneous, but in every way contemporary creation in his instrumental chamber works, in 1934 he begins to build almost entirely on atonal and also partly athematic foundations. Through these, as analysis has shown, typical »non-atonal« and »non-athematic« characteristics are woven, such as repetition, sequence, periodic construction, traditional progressions, dominant-tonic cadences, »outmoded« chords by thirds and similar. The base is of course different: if the movement is not based on instantaneous sound associations, then individual motifs are used as thematic constructive nuclei of bigger or smaller units (most consistently in the Moderatos of

the Second String Quartet and the Nonet). The dissolution of thematics brings the composer to serialism, in which the expounding of one or more series (except in the case of an ostinato) represents only a forecast of a free, atonal treatment of the semi-tones of the chromatic scale. Stylistically, expressionism comes to the fore again. Apart from mocking, when the composer's »espressivo« deliberately descends to the level of sentimentality, Osterc's musical idiom exceptionally acquires a romantic tinge as, for example, in the 1st movement (*Allegro moderato*) of the *Sonate pour violoncelle et piano*. It is rather more difficult to characterise stylistically those quick motoric movements which, if they displayed some strict polyphonic form, could be treated as neo-baroque manifestations. Because of more or less strong athematic principles such categorisation cannot be considered. However, these movements seem more nearly to approach that music between the two wars, in which such an intellectual play of tones was sometimes characterised as »*Neue Sachlichkeit*«, a musical style which in Osterc could be considered as an athematic variant of his neo-baroque. Thus, parallel to the differentiated compositional technique there extends a wide stylistic diapazon in which two tendencies especially stand out (if we consider the composer's whole instrumental chamber work or only that part which was written in Ljubljana): one more profound — expressionistic — and the other in which there is a tendency for a formal solution to be polyphonically more or less neo-baroque.

As far as form is concerned, if the great composers of the first half of the 20th century are considered, such as Bartók, Berg, Hindemith, Schönberg and Stravinsky, Osterc most nearly approaches Hindemith who is formally the most traditional of the above-mentioned composers, especially in his neo-baroque formal solutions. In other, atonally and athematically compressed movements, parallels can be sought with corresponding forms from the Vienna atonal school, whereas the use of the constructive motif permits of a comparison with Bartók. As regards sound, except in the *Concerto for violin and 7 instruments*, the *Suite for 8 instruments* and the *Nonet*, Osterc makes no use of scoring which was not contemporary for his time, but even then does not broaden the instrumentational possibilities with new techniques of playing or with the use of extreme ranges of sound. In this respect he falls behind the above-mentioned composers except Hindemith, who is also here the most conservative of this group. Stylistically, as well as technically, Osterc went his own way. In any case in a search for generalised stylistic coordinates it is possible to speak in connection with Osterc of the neo-baroque of a Hindemith, the expressionism of a Schönberg or Berg, and the neo-classicism of an early Stravinsky. All this speaks in favour of Slavko Osterc, as the above mentioned giants were all his contemporaries.

University of Ljubljana, May 1970.

IMENSKO KAZALO — INDEX

- Adamič, Emil 69, 70
 Agazzari, Agostino 38
 Albinoni, Tomaso 40
 Albrici, Vincenzo 40
 Alič, Josephus 56
 Altimontanus, Jiří 39
 Andreis, Josip 16, 19, 27, 30
 Arnič, Blaž 69
- Bach, Johann Sebastian 40
 Balbín, Bohuslav 35
 Baričević (Barichevich), A. 17
 Bartók, Béla 101, 107, 126, 128
 Beethoven, Ludwig van 72
 Bellini, Vincenzo 111, 112
 Bělský, Vratislav 42
 Beran, Emerik 69
 Berg, Alban 126, 128
 Bernard, Filip 72
 Bertoli, Lucia 56
 Bessler, Heinrich 41
 Bessler, L. 33
 Bevk, Francè 69, 85
 Boccaccio, Giovanni 27
 Bochini, Elisa 47
 Bravničar, Matija 69, 70, 71, 72, 73, 87
 Breščak, Staphanus 55
 Bridel, Bedřich 35
 Brixi, František Xaver 42
 Buchner, Alexander 40
 Bufler, Jan 39
 Bukofzer, Manfred 31, 37
 Bužga, Jaroslav 41
- Caccini, Giulio 16, 17, 19, 20, 21, 22, 30
 Caldara, Antonio 40
 Cavalli, Francesco 24
 Cechet, Angela 51, 56
 Chopin, Frédéric 72, 79, 86
 Cipci, Jakov 72
 Cipra, Milo 72
 Clarke, Hugh 31
 Clercx, Susanne 31, 37
 Coen, Gioacchino 54
 Conti, Francesco Bartolomeo 40
 Cooper, Walker Joseph 18
 Corelli, Arcangelo 40
 Costa, H. E. 44
 Cvetko, Dragotin 5, 44, 45, 68
- Černohorský, Bohuslav Matěj 41
- Draghi, Antonio 40
 Drašček, Andrej 54
- Eitner, Robert 5
 Engels, Hans 31
- Falco, Václav Piscenus 39
 Faustini, Giovanni 24
 Federhofer, Hellmut 5, 36
 Felis, Stefano 38
 Filippini, Angela Antonia 50, 52, 53, 54, 55, 56
 Filippini, Maria 52, 57
 Filippini, Sante 51, 54, 56
 Flotow, Friedrich von 111, 112
 Fukáč, Jiří 36
 Fux, Johann Joseph 41
- Gabrieli, Giovanni 9, 14
 Ghisi, Federico 33
 Giliatović, Kristo 17
 Gliubich, S. 17
 Glöggel, Franz 44, 47
 Grbec, Ivan 50, 52
 Gundulić, Ivan 16
- Habermann, Václav 42
 Händel, Georg Fredrich 40
 Harant, Kryštof 32, 34
 Helfert, Vladimír 31, 40, 42
 Hindemith, Paul 126, 128
 Hubad, Samo 72
- Ianossevich, Ioannes 56
- Kamper, Otakar 40, 42
 Kapper, S. 47
 Kaufmann, Paul 6
 Kidrič, Fran 45, 46
 Kimovec, Franc 69
 Kleist, Ewald 111, 112
 Klemenčič, Ivan 68, 69, 70, 73, 74, 82
 Klopčič, Mile 46, 47
 Kočovský, Bohumil 71
 Kogoj, Angela 57, 58
 Kogoj, Angelus Ioannes Stefanus 51, 55, 56, 57, 58
 Kogoj, Anna Justina Francesca 51, 53, 55, 56, 58
 Kogoj, Anna Valentina Maria 51, 55, 56, 57
 Kogoj, Antonius 51, 55
 Kogoj, Bratos Ana 50, 55
 Kogoj, Giulio 50
 Kogoj, Janez 50, 53, 54, 55, 56
 Kogoj, Josephus 56
 Kogoj, Julius Dante Aloysius 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58
 Kogoj, Lucija 53, 54
 Kogoj, Margartha 51, 55
 Kogoj, Marianna 55
 Kogoj, Marij 50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 113, 114, 115

- Kogoj, Marij ml. 70, 71
 Kogoj, Marius Franciscus Ioannes 51, 55, 56, 57
 Kogoj, Štefan 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58
 Komenský, Jan Amos 35, 39
 Komma, Karl Michael 42
 Koporc, Srečko 69, 70
 Kos, Janko 46
 Kralj, Stefano 55
 Krek, Uroš 97, 99, 101, 104, 105, 107, 109

 Lagkhner (Lackner), Daniel 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15
 Lajovic, Anton 69, 72
 Lasso, Orlando di 32
 Lessoth, Franciscus Godefridus Troilus à 38
 Lissa, Zofia 32
 Ljubić, Š. 17
 Logar, Mihovil 69
 Loparnik, Borut 68
 Lorenz, Alfred Ottokar 31
 Lösche, G. 5
 Losenstein 5, 6, 14

 Macorini, Franciscus 55
 Mahler, Gustav 72
 Mantuani, Josip 44
 Mašek, Kamilo 44, 45, 46, 47, 49
 Mašek, Kaspar 44
 Mayer, Anna 51, 55
 Mei, Girolamo 22
 Meltzelius, Jiří 42
 Menčetić, Šiško 23
 Merli, A. 52, 57
 Meyer, Carl 111, 112
 Michálek, František 41
 Michna, Adam Václav 41
 Miča, Václav 42
 Milleville, Francesco 38
 Mirk, Vasilij 69
 Monteverdi, Claudio 14
 Moser, Hans Joachim 6, 31, 37
 Müller, Adolf 111, 112

 Nestroy, Raimund 111, 112
 Nettl, Paul 38

 Osterc, Slavko 69, 70, 85, 87, 124, 125, 126, 127, 128

 Palisca, Claude 17
 Pavčić, Josip 70
 Pavlović, D. 16, 19, 27, 30
 Pecelius, Jan 42
 Peri, Jacopo 16, 17, 19, 20, 21, 22, 25, 30
 Persichetti, Vincent 99, 101, 104
 Pertot, Avgust 70
 Petrarka, Francesco 20, 22, 23, 24, 25, 26
 Petráš, Oldřich 41

 Plamenac, Dragan 16, 17, 19, 30
 Plánický, Josef Antonín 41
 Plavec, Josef 42
 Pohanka, Jaroslav 41
 Polič, Mirko 69, 72
 Porpora, Nicola 40
 Prechtler, O. 46
 Premrl, Stanko 69, 70, 72
 Prešeren, Francè 44, 45, 46, 49
 Primović, Pasko(j) 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 23, 24, 25, 26, 27, 30
 Prokofjev, Sergej 99, 125, 127

 Racek, Jan 32, 33, 36, 38, 39
 Rakuša, Fran 45, 47
 Ramovš, Primož 72
 Ravnik, Janko 69, 70
 Rebula, Alojz 50
 Reinberger, Jiří 42
 Rinuccini, Ottavio 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 38
 Russano Hanning, Barbara 18
 Rybnický, Jakub Krýštof 39
 Rychnovský, Jiří 32

 Salis, Ivan 17
 Sannazaro, Jacopo 38
 Sattner, Hugolin 69
 Savin, Risto 69
 Scarlatti, Alessandro 40
 Schein, Johann Hermann 14
 Schenk, Erich 37
 Schild, M. 17
 Schiller, Friedrich 111, 112
 Schönberg, Arnold 84, 85, 88, 126, 128
 Schütz, Heinrich 14
 Scubla, Clemen 56
 Seger, Josef Norbert 42
 Sehling, Josef Antonín 42
 Sehnal, Jiří 41
 Seidl, E. 45
 Shakespeare, William 111, 112
 Shearman, John 26, 27
 Simončič, M. 71
 Sixt, Jan von Lerchenfels 39
 Slodnjak, Anton 46
 Solerti, Angelo 20
 Sovranus, Augustinus 51
 Sovranus, Franciscus 51, 55
 Stanich (Stanič), Lucia 54, 55, 56
 Stanič, Catharina 55
 Stanič, Ioannes 51, 56
 Stanič, Maria 55
 Stanič, Michael 55
 Stivori, Francesco 38
 Stravinski, Igor 125, 126, 127, 128
 Striccius, Wolfgang 14, 119, 120, 121, 122, 123
 Sullich, Julius 51, 56
 Sýkora, Václav Jan 42

Šafařík, Jiří 41
 Šivic, Pavel 72
 Škerjanc, Lucijan Marija 69, 70, 72, 89,
 90, 91, 93, 94, 96, 97
 Štědroň, Bohumír 40
 Švara, Danilo 69

 Tajčević, Marko 70
 Talich, Václav 69
 Tasso, Torquato 18
 Tassoni, Alessandro 18
 Traimer, Roswitha 101
 Třanovský, Jiří 39
 Trauner, Paul 6
 Troida, Emilián 40
 Trstenjak, Anton 45
 Tůma, František 42
 Turnovský, Jan Trojan 32

 Ulehla, Ludmila 99

 Vattovaz, Franciscus 51, 56
 Vejvanovský, Pavel Josef 41
 Venanzi, Luigi 57
 Vetterl, Karel 36

 Vidic, Fr. 54
 Vidmar, Josip 50
 Viezzi, Aloysius 51, 56
 Vincent, John 102
 Vinci, Leonardo 40
 Viola, Sebastiano 54, 56
 Vivaldi, Antonio 40
 Vodňanský, Jan Campanus 39
 Vodník, Valentin 44, 45
 Vogg, H. 42
 Volek, Tomislav 32, 35

 Wagner, Richard 72
 Wardo, Iulius 56
 Weber, Carl Maria von 111
 Wentzely, Mikuláš Fr. Xaver 42
 Wenzl 111, 112
 Wolf, Johannes 40
 Wolf, R. E. 25
 Wolpert, Franz Alfons 101

 Zach, Jan 42
 Zaratini, Valentinus 51, 55
 Zelenka, Jan Dismas 41
 Zemlinski, Alexander 72
 Zoranić, Petar 23

