

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXVI

LJUBLJANA 1990

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

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

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je
omogočil Republiški
sekretariat za
raziskovalno
dejavnost in
tehnologijo

VSEBINA

CONTENTS

Manfred Hermann Schmid	Fortschrittsdenken und Zeitbewusstsein in der Musik Zavest o napredku in času v glasbi	5
Bojan Bujić	Muzika, etos i prošlost u Hektorovićeveu <i>Ribanju i ribarskom prigovaranju</i> Music, Ethos and the Historical Past in Hektorović's <i>Fishing and Fishermen's Conversations</i>	17
Jitka Snížková	František Josef Benedikt Dusík	29
Dušan Mihalek	Dušan Stular Ob devetdesetem rojstnem dnevu Dušan Stular On the Occasion of His 90th Birthday	37
Niall O'Loughlin	Alojz Srebotnjak's Use of Twelve-Note Techniques A. Srebotnjakova uporaba dvanajsttonskih tehnik	45
Igor Cvetko	O zvočni in glasbeni identiteti (tokrat malo drugače) On the Sound and Musical Identity (An Alternative View)	59
	Magistrska dela M.A. Works	67
	Imensko kazalo Index	77

UDK 78.01

Manfred Hermann Schmid
TübingenFortschrittsdenken und Zeitbewusstsein
in der Musik

Ein fragwürdig gewordener Fortschrittsbegriff in den Naturwissenschaften zwingt auch die Kunst, der Fortschrittspessimismus als Erfahrung keineswegs fremd ist, zum Nachdenken über ihre Geschichte. Die moderne Historiographie war sich an ihren Anfängen allerdings des stetigen Fortschritts sicher. „Keine zweite Kunst weist so wie die Musik eine fortgesetzt fortschreitende Entwicklung auf“, schreibt Hugo Riemann 1898 in seiner *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*. Der eigens kursiv hervorgehobene Satz soll dem Schlußkapitel *Musikalische Logik* die Richtung weisen. Es gäbe nur eine „natürliche Gesetzmäßigkeit“ in der Musik und ihrem Regelwerk, nur eine Wahrheit, die jahrhundertlang Entwicklung schrittweise aufgedeckt habe.

1.

Eine Betrachtungsweise, die geschichtliche Erscheinungen ausschließlich an der zurechnormierten Zukunft mißt, läßt sich leicht als simplifizierend und ahistorisch kritisieren. So begründet man deshalb Riemanns Folgerungen zurückweisen kann, so unsicher wird die Kritik aber, wenn sie der zitierten Grundfeststellung selbst widersprechen wollte. Die Fortschrittsidee ist keine Erfindung nachgeborener Wissenschaft. Sie gehört zur Geschichte selbst. Die abendländische Musikgeschichte der letzten tausend Jahre ist ständig von ihr begleitet. Guido von Arezzo formuliert in den Schlußbetrachtungen des *Micrologus* das wegweisende Bekenntnis, daß seit den Tagen von Pythagoras und Boethius die ars musica in allmählichem Zunehmen erstarkt sei (paulatim crescendo convaluit): freilich mit Hilfe göttlicher Weisheit, die das menschliche Dunkel erhellt.

Gefördert wurde die Vorstellung vom Fortschritt durch eine spezifisch christliche Uminterpretation antiken Erbes. Musik spiegelt die Harmonie des Kosmos, die Harmonie der Schöpfung. Dem Menschen ist sie gegeben, damit er etwas von der göttlichen Ordnung begreife. Die höchste Musik kann er nur ahnen. Diese Musica coelestis, als Engelskonzert in der Malerei mehrfach bildlich dargestellt, so in Raffaels Heiliger Cecilia, bleibt unhörbar für ihn, aber er kann und soll ihr nacheifern, wozu ihm die Gesetze der Zahlen Richtung weisen. In der Musik als Donum Dei, als Geschenk Gottes, steckt die Aufforderung des Nacheiferns zum Lobe Gottes. Der Mensch, der sich der Gabe als würdig erweisen möchte, muß sich in stetiger Verbesserung, wuchernd mit

seinem Pfunde, dem höchsten Ideal zu nähern suchen. Als im Jahr 1643 in Nürnberg ein historisches Konzert veranstaltet wird, das den „Fortgang“ der „edlen Music“ darstellen soll, bildet den Rahmen für alle „Enderungen“ die Musica coelestis. Sie wird als Alpha und Omega jeglichen Musizierens zu Anfang, Mitte und Ende in Szene gesetzt. „Musica nostra vale, coelestis Musica salve!“ lautet das Schlußmotto: Die begrüßte himmlische Musik ist unveränderlich, die Musik des Menschen hingegen muß „gedeihen“, sich vermehren.¹

Solch christliche Verbesserungsvorstellung, früh faßbar im 6. Buch der Musica von Augustinus, reicht weit über das Mittelalter hinaus. Die letzten Spuren verlieren sich erst im Zeitalter der Aufklärung. Doch noch bei Leopold Mozart ist in der Violin- schule von 1756 etwas vom alten Bewußtsein lebendig. Bei der Auflistung von Notenwerten, wo eine „bessere Eintheilung“ zu einer Erweiterung und Vermehrung der Zeichen geführt hatte, fühlt er sich zu einer Erklärung genötigt: „Endlich ist mit dem Anwachs der Jahre auch die Musik immer gestiegen, und mit langsamen Schritten durch viel Mühe zu dem heutigen Grad der Vollkommenheit empor gestiegen“. Die Worte 'empor' und 'steigen' weisen die Richtung. Der religiöse Bezug im verwandelten Harmoniebegriff der Antike, den ein belesener Autor im Kontext von Maß und Zahl unweigerlich assoziieren mußte, bleibt freilich unausgesprochen. Wie um menschlicher Hybris zu entgehen, fügt Leopold Mozart jedoch unvermittelt eine Anmerkung am Fuße der Seite hinzu: „Man stosse sich nicht an dem Worte: Vollkommenheit. Wenn wir genau und nach der Schärfe darein sehen, so sind freylich noch Stufen ober uns...“ Die ganze, im 1. Hauptstück eher versteckte Textstelle (§ 7) ist überaus aufschlußreich, weil sie sich unter zwei verschiedenen Vorzeichen lesen läßt. Einerseits verrät sie aufklärerischen Stolz über Entdeckungsleistungen forschenden Geistes, andererseits eine vorsichtige Rückversicherung. Der Fortschrittsbegriff wird sich jedoch dramatisch verwandeln, wenn die alte Rückbindung als Ballast gekappt wird. Der moderne Fortschritt entsteht durch Säkularisierung, sagt verkürzt referiert Rüdiger Bubner.² Seine These ließe sich im Falle Leopold Mozarts unmittelbar exemplifizieren. Das Fortschrittsverständnis ist schlagartig säkularisiert, wenn der Fluchtpunkt genommen wird. An Stelle der Musica coelestis tritt zunächst die naturwissenschaftlich akzentuierte „natürliche Gesetzmäßigkeit“ Hugo Riemanns, der vom Vorwurf einer Profanierung mittelalterlichen Denkens in seinem Geschichtsentwurf sicher überrascht wäre. Wenn in der Folgezeit die Faszination der beschworenen Gesetzmäßigkeit nachläßt und sich in Pluralismus auflöst, entsteht jener ziellose und weil endlos auch sinnlose Fortschritt einer 'post'-modernen Welt.

In der Idee der Musik als unvollkommener Abbildung himmlischer Harmonie steckt das Postulat nach Kultivierung und Mehrung. Es entsteht ein Repertoire gewaltiger Ausdehnung nach liturgischen Erfordernissen. Von crescere sprach Guido im Zusammenhang der erstarkten Musik. Dem Wachstum in die Breite folgt ein inneres Wachstum. Was literarisch zu einer Vermehrung der Texte führt, das Verfahren der Tropierung mit zusätzlich eingeschobenen Kommentaren, führt musikalisch zu zusätzlichen Stimmen. Die älteste Quelle für Mehrstimmigkeit vereint beide Anreicherungsprinzipien, die textliche Tropierung und die stimmliche Erweiterung mit einer vox organalis. Der Musiker hat ein „Werkzeug“, ein „Organum“ für seine Aufgabe gefun-

¹ Willi Kahl, Das Nürnberger historische Konzert von 1643 und sein Geschichtsbild, in Archiv für Musikwissenschaft 14, 1957, S. 281-303.

² Rüdiger Bubner, Geschichtsprozesse und Handlungsnormen, Frankfurt 1984, S. 73-81 (Säkularisierung und Geschichtserfahrung).

den. Im Mailänder Traktat als der ersten Lehrschrift nachguidonischer Zeit ist mit Regel 5 eine Tonbildung „per multiplicationem“ beschrieben. Die zunächst rein technische Anweisung, in der neuen Stimme mehrere Töne zusammen einem Einzelton der Hauptstimme gegenüberzustellen, gewinnt ihren Sinn aus einer erweiterten Vorstellung. Als cantus firmus dient für alle Beispiele eine Allelujamelodie mit programmatischem Vers-Text: „Der Gerechte wird blühen wie die Palme, sich wachsend mehren wie die Zeder“ (Justus ut palma florebitur, et sicut cedrus multiplicabitur). Dem Wachstum der lebendigen Natur soll der Mensch in seinem Streben folgen.

Das Bewußtsein von der allmählichen und stetigen Verbesserung der Musik wird wie selbstverständlich immer wieder artikuliert. Wohlbekannt ist das überzeugte Wort von Johannes Tinctoris aus dem Jahr 1477, wonach es seit vierzig Jahren endlich Musik gäbe, die des Anhörens würdig wäre. Während er in seinem Kontrapunktlehrbuch nur vom Ergebnis spricht, beschreibt er in der wenig späteren Zahlenlehre, dem Proportionale, eher den Prozeß: Das Fach der Musik habe einen so wunderbaren Fortschritt gemacht (tam mirabile suscepit incrementum), daß eine neue Kunst entstanden zu sein scheint (quod ars nova esse videatur). Wir finden hier, an einer wichtigen Zeitenwende, auf engstem Raum die beiden Schlüsselworte. Das eine lautet „incrementum“ als Substantiv von crescere. Das alte mittelalterliche Bild vom Wachstum verweist neben der Mehrung vor allem auf die Identität, auf den Zusammenhang. Das zweite Wort hat eine gänzlich andere Orientierung; es lautet: neu (ars nova, ein Begriff, den wir schon einmal zu Beginn des 14. Jahrhunderts kennen). Das 'Neue' verzichtet auf die Herausstellung des Zusammenhangs und betont im Gegensatz einen isolierten Aspekt des Fortschritts, der nur noch etwas von der Zukunft wissen möchte, nichts mehr von der Vergangenheit. Das Streben nach dem Neuen, der neuen Welt, dem neuen Glauben, dem neuen Menschen, wird bekanntlich dem Fortschritt eine ungeahnte Dynamik geben. Konservative Kritik, erstmals geäußert bei Jacobus von Lüttich, stellt keineswegs Fortschritt generell in Frage, sondern nur den Weg, den er nimmt.

Seinen Gipfel erreicht der musikalische Fortschrittsglaube im 18. Jahrhundert. Aus allen Ecken tönt der Stolz über die erreichten Verbesserungen und die modernsten Errungenschaften. Das Zauberwort *neu* geistert durch die Titel von Musikdrucken und zieht auch die großen Komponisten in seinen Bann. Joseph Haydn preist seine „gantz neuen“ Quartette op. 33 mit dem Hinweis auf ihre „gantz neue besondere Art“ und Beethoven macht seinen Verleger auf die Klaviervariationen op. 34 mit dem Versprechen „neu“-gierig, sie seien „auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet“.

Die Novitäten- und Fortschrittsbegeisterung des 18. Jahrhunderts korrespondiert mit einem erweiterten Geschichtsbewußtsein. Friedrich Wilhelm Marpurg fordert 1754 eine „vollständige Historie der Tonkunst“, die über den „Zustand der Musik in den mittelsten Jahrhunderten“ berichten müsse und über „die Verbesserung derselben“, über den „einer Nation besonders eigenen Geschmack und die Verbesserung desselben“, über die „Erfindung eines Instruments“ oder seine „Verbesserung“ (*Historisch-Kritische Beyträge I*, S. VIII und XVI). Ein so progressives Geschichtsbild hat in der Musik seine eigenen Bedingungen. Während Werke der Vergangenheit in der Architektur und Malerei ständig gegenwärtig sind, in der Literatur und Wissenschaft zumindest gegenwärtig sein können, reicht das Geschichtsbewußtsein in der Musik über ein Lebensalter kaum hinaus. Was verklungen ist, ist vergangen. Wir wissen zwar heute, daß punktuell mit sehr viel weitreichenderen Repertoirekenntnissen zu rechnen ist, als man lange für möglich gehalten hat, dennoch sind die Grenzen des

Lebendigen und Aktuellen in der Musik ungleich enger gesteckt als in anderen Disziplinen. Doch das 18. Jahrhundert fängt an, Geschichte aufzuschließen. In der Erweiterung des Horizonts verstärkt sich der Eindruck vom Fortschritt gewaltig. Denn wieder hat die Musik ihre Sonderstellung: sie hat nicht mit einem übermächtigen Vorbild der Antike zu kämpfen. Was an griechischen Musikfragmenten seit dem 16. Jahrhundert bekannt wurde, durfte bestaunt, aber auch belächelt werden; den Berichten nach war die Musik zwar zu wunderbaren Wirkungen fähig gewesen, jener „meravigliosi effetti“, denen noch Monteverdi nachstrebt, aber von den Errungenschaften der Mehrstimmigkeit wußte sie nichts. Wenn es um Musik geht, ergreift im 18. Jahrhundert selbst den Klassischen Philologen die Begeisterung über die eigene Zeit. Mathias Gesner, zeitweiliger Rektor der Leipziger Thomasschule, beschreibt anschaulich, wie Bach Musik macht: das könnten sämtliche Kitharaspiele und Aulosbläser der Antike vereint nicht zustandebringen. „Ich bin sonst ein großer Verehrer des Altertums“, bekennt Gesner, „aber ich glaube, daß der eine Bach ... viele Orpheuse (multos Orpheas) und wenigstens zwanzig Arione (venti Arionas) in sich schließt“ — und das schreibt Gesner auch noch im Kommentar seiner Göttinger Ausgabe der *Institutio oratoria* von Quintilian. Nicht weniger drastisch äußert sich Leopold Mozart in seiner zitierten Fußnote zur Frage der Vollkommenheit: „Wenn es wahr wäre, daß die griechische Musik die Krankheiten geheilt hätte: so müßte unsere heutige Musik unfehlbar gar die Erblassen aus ihrer Sarge rufen“.

Die Antike war in der Musik kein Hindernis für Fortschrittsoptimismus. So konnte es auch keinen Winckelmann der Musik geben. Eine Geschichte, wie sie Burney, Hawkins, Gerbert und Forkel schreiben, ließ sich als ein stetiges Fortschritts crescendo darstellen. Sein Lieblingsswort „vom ersten Anfang bis zur höchsten Vollkommenheit“ erläutert Johann Nicolaus Forkel im Vorwort des ersten Bandes seiner Musikgeschichte von 1788 mit einer bildhaften Begründung: Man müsse von der Kunst der Musik wissen, „wie sie sich eben allmählig entwickelt, wie sich aus dem ersten Quell derselben zuerst verschiedene kleine Bäche, nach und nach aber immer größere Ströme bilden, bis endlich alle in einen unübersehbaren Ocean zusammenfließen“.

Und doch: auf dem glänzenden Höhepunkt aufklärerischer Fortschrittsüberzeugung meldet sich erstmals ein grundsätzlicher Pessimismus, vorsichtig und verborgen. Er meldet sich nicht in feierlichen Verlautbarungen, sondern ganz privat. Am 4. November 1777 besucht Wolfgang Amadeus Mozart den Gottesdienst in der Mannheimer Hofkirche. „Heute“, schreibt er an den Vater, „habe ich eine Messe vom Holzbauer gehört, die schon 26 Jahr alt ist, und aber recht gut ist.“ Man hört die Irritation bis in die Grammatik hinein. Ein Werk, das fünf Jahre älter ist als er selbst, und nicht überholt vom Fortschritt, immer noch aufführens-wert. Diese Erfahrung wird sich später in unerwarteter Zuspitzung wiederholen, wenn Mozart Bach kennenlernt und eine Musik findet, die auch für ihn vollkommen erscheint. Das Fortschrittsbewußtsein hat einen Riß bekommen.

Dieser Riß wird für die nachfolgenden Generationen immer breiter. Beethoven bewundert Händel für etwas, das er selbst nicht vermag. Schubert fühlt sich bedrängt von den allerjüngsten Ereignissen, von diesem Beethoven, Johannes Brahms leidet unter der Geschichte, von Gustav Mahler gar nicht zu reden. Sie träumen spätgeboren von einem goldenen Zeitalter der Vergangenheit. Der Fortschritt, so empfinden sie in jener von Nietzsche für die Philologie resignativ beschriebenen Herbststimmung, der Fortschritt hat seine Grenze. Ein Bewußtsein, das die bildende Kunst längst kennt, erreicht zum erstenmal die Musikgeschichte.

2.

Im Wort Fortschritt verbirgt sich Zeit. Über sie wird immer mitgesprochen. Zeit ist nun allerdings unstreitig etwas, wovon Musik, die gerne als Zeitkunst definiert wird, mehr weiß als andere Disziplinen. Sie hat für das Fortschreiten in der Zeit sogar einen Begriff entwickelt. „Progressio“ ist Bestandteil der musikalischen Fachterminologie im Sektor Harmonielehre, während verbale Grammatik ohne vergleichbare Begriffskategorie auskommt; wer spräche auch 'von Wort zu Wort'? Wir sind in allen Dingen an Zeit gefesselt. Es gibt nichts außerhalb der Zeit. Doch die Dinge haben für unser Begreifen eine sehr unterschiedliche Bindung an diese Zeit. Ein gesprochener Text braucht Ausdehnung. Seine Mitteilung ist aber von dieser Ausdehnung lösbar. Wir erleben das täglich in den Fernsehnachrichten bei der Verdopplung von optischer Schlagzeile und gesprochenem Wort. Wir haben schlaglichtartig begriffen, lange bevor ein Sprecher die Aussage in tönender Zeit entfaltet. Der Musik läßt sich die Zeit des Tönens nicht auf vergleichbare Weise entziehen. Sie klebt an der Zeit. Ich kann zwar das Tempo modifizieren, aber nicht das Kleben an der Zeit aufheben. Thrasybulos Georgiades hat deshalb subtil die Musik ein Phänomen *der* Zeit genannt, im Gegensatz zu anderen Dingen, die nur Phänomene *in der* Zeit seien.³

Musik heißt: Bewegung, Zwang zum Bewußtwerden von Fortschreitung. Als terminus technicus steht 'Fortschreiten' zunächst beschreibend für einen Vorgang. Die Sinnggebung kann aber unvermerkt ins Normative wechseln und wertend das Ergebnis eines Vorgangs benennen. Das lateinische Wort *progressio* samt seinen modernen Nachfahren im Italienischen, Französischen und Englischen schließt deskriptiven und normativen Bedeutungsbereich zusammen. Das kann im gegebenen Augenblick eine neue Vorstellung provozieren: Fortschreiten im Sinne von Fortschritt innerhalb eines Musikstücks. Das Ende erhebt sich über den Anfang. Fortschritt beschäftigt die Musik also auf zwei Ebenen, einer allgemein geschichtlichen und einer konkret momentanen, einer des augenblicklichen Erklingens. Auf beiden Ebenen korrespondiert die Vorstellung vom Fortschritt mit einem spezifischen Begriff von der Zeit.

Wie die Musik so verstehen wir auch die Zeit selbst vorzugsweise über das Bild der Bewegung, einer vermenschlichten Bewegung. Wir sagen, die Zeit *läuft*, sie *vergeht*, oder negativ, sie *steht* nicht still. Kurz: sie geht. Diese Art des Zeitvorstellung ist weithin vertraut. Aber wohin geht die Zeit? Hier scheiden sich Epochen und Kulturen. Für Menschen, die mit der Natur leben, ist die Antwort einfach: Die Zeit kehrt immerfort zu sich zurück. Die Zeitgliederungen der Natur provozieren eine zyklische Vorstellung. Tag, Monat, Jahr, sie beruhen auf gleichförmiger Bewegung der drei Himmelskörper Erde, Mond und Sonne. Das Bild des Kreises wird unserer doppelten Erfahrung mit der Zeit auf suggestive Weise gerecht. Es zeigt das Vergehen ebenso wie das Wiederkehren. Auch mit einer anderen Erfahrung läßt es sich in Übereinstimmung bringen, nämlich mit Blüte, Wachstum und Absterben. Zum Bild des Kreises gehören ganz selbstverständlich Untergang und Tod. Westliche Fortschrittsgeellschaft hat das Kreisbild allerdings zu verdrängen begonnen. Sie bog die Linie des Kreises auf und verwandelte sie in eine Gerade, in eine keineswegs richtungslose, aber ziellose Gerade. Unter Verzicht auf Rückkehr wird das eine Bewegungselement des Gehens isoliert. Neuzeitliche Dialektik hat dann Kreis und Gerade durch bildhaften Wechsel von der Zwei- in die Dreidimensionalität zu versöhnen versucht. So entsteht

³ Thrasybulos Georgiades, Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos, Göttingen 1985, S. 40 und 52.

jene Spirale, mit der beispielsweise Hegels Geschichtskonzeption zu charakterisieren wäre.

Was hat das mit Musik zu tun? Ich sagte, Musik klebt an der Zeit. Sie geht mit der Zeit. Folglich geht sie dahin, wo ihre Musiker glauben, daß die Zeit hingeht.

Zu den Grunderfahrungen des Ethnologen, der die abendländische Kunstmusik verläßt, gehört der veränderte Umgang mit der Zeit. Musik hat plötzlich unendlich viel davon. Sie hat es nie eilig, denn es kommt ja alles ständig und verlässlich wieder. Die Wiederkehr als musikalisches Gestaltungsprinzip über Stunden hinweg kennzeichnet Musik aus Zentralafrika. Es gibt häufig einen stabilen Klangraum, der das Ganze umschließt, eine melodische Formel, die ständig wiederkehrt und schließlich ein rhythmisches Grundmodell, das ins Unendliche wiederholt wird. Solche Musik hat wie die Kreisbewegung keinen Anfang und kein Ende. Vergleichbare Formen kennen wir auch in Europa, und zwar regelmäßig dann, wenn Musiker ohne Schrift leben. Auch beim Spiel bulgarischer Hirten auf der Doppelflöte wiederholen sich rhythmische Einheiten, immer wieder frei zusammengestellt aus Zweier- und Dreiergruppen, doch in der Summe gleich lang. An die Zeiteinheit — gewissermaßen den „musikalischen Tag“ — ist ein melodisches Muster gebunden, das ähnlich formelhaft gleichbleibende Partikel zusammenstellt und immer an den gleichen Punkt zurückfinden muß, von dem es ausgegangen war. Dieser Punkt schließlich ist ständig präsent. Mit dem einen der beiden Flötenrohre läßt der Spieler ununterbrochen den Grundton und zentralen Bezugston erklingen, den es durch Überblasen in zwei Oktaven gibt und der so einmal unter der Melodie liegt, das andere Mal über ihr.

Was hier beschrieben ist, führt in den größten Zeitdimensionen indische Musik aus. Da ist der Tanbura-Spieler mit dem einen durchgehaltenen Bordunton, der Tabla-Spieler, der mit seinem Trommelpaar für das rhythmische Modell, und der Sitar-Spieler, der für das melodische Modell verantwortlich ist. Ihr jeweiliger Anteil an der Musik läßt sich im Bild des Kreises beschreiben. Das Rhythmusmodell korrespondiert mit der einen Drehung im Kreis um den unveränderlichen Mittelpunkt des Borduntons herum als zentripetale Kraft. Auf der Kreislinie bewegt sich zentrifugal die Melodie, einerseits an das Tempo der Bewegung durch ein Zählsystem (tala) gebunden, andererseits an den Mittelpunkt durch Tonart (raga) — etwas, das der Araber maqam nennt und der Grieche in der Antike nomos nannte, das gleiche Wort, das er auch für den Sinn 'Gesetz' benutzt: etwas verbindlich Gegebenes, das alles Veränderliche auf den einen unveränderlichen geistigen Mittelpunkt zurückverweist. Zu dieser geschlossenen Art von Musik gehört wesentlich auch das Streben nach Entwicklung und Steigerung. Melodische Formeln werden immer notenreicher ausgeziert, die Bewegung vervielfältigt sich, die Lautstärke nimmt zu. Im Bild der zyklischen Natur gesprochen handelt es sich um Wachstum, doch eben ein Wachstum, das im Kreislauf eingeschlossen bleibt.

Mehrstimmigkeit, wie sie das christliche Abendland ausgebildet hat, schafft sich eigene Gesetzmäßigkeiten. Doch am Anfang der Entwicklung gilt das gleiche zyklische Zeitbewußtsein und gelten die gleichen musikalischen Kreisläufe. Äußerlich ist die Musik an einem neuen Zyklus orientiert, nämlich dem des Kirchenjahrs. Die liturgische Ordnung weist allen Kompositionen ihren Wiederholungsplatz zu. Innerlich kehren vielfach vertraute Merkmale wieder: das Festhalten an einem zentralen Bordunton, das uns in einer neu organisierten Weise bei der frühesten theoretischen Erörterung mehrstimmiger Vorgänge wiederbegegnet, das Verwenden fester Melodiemodelle, deren Formeln einer Tonartenlehre nach antikem Vorbild folgen, das Auftreten rhythmischer Grundmuster, die als modi geordnet und in ihren gruppenbildenden ordines und kleinsten Einheiten der sogenannten perfectiones beschrieben werden.

Einzelne Elemente aus dem Komplex musikalisch-zyklischen Denkens lassen sich erstaunlich lange verfolgen, ohne daß man gleich die Sondererscheinung des Zirkelkannons bemühen muß. Wo Musik sich mit Tanz verbindet, ist ihre zeitliche Organisation immer von Wiederholungen bestimmt. Das verlangen die Regeln der Choreographie, die bis zu einem bestimmtem Punkt hin zählen und dann wieder von vorn beginnen möchte. Aber auch ohne Bewegungsvorgabe kennt die Musik die konstante Abfolge rhythmischer Grundmuster. Kompositionen des 13. bis 15. Jahrhunderts verfeinern eine höchst komplizierte, von Friedrich Ludwig Isorhythmie genannte Technik. Grundlage ist eine rhythmische Gestalt, die von Tonhöhe völlig losgelöst als abstraktes, nahezu unhörbares Schema, das sich in verschiedenen Mensuren und Geschwindigkeiten wiederholen kann, den Aufbau einer Komposition steuert. Im Hören leichter zu verfolgen ist das zyklische Prinzip, wenn Melodie- und Rhythmusformel gekoppelt bleiben, wie in den ostinaten Bässen der Barockmusik. Dabei erinnern Passacaglia und Chaconne mit ihren Oberstimmen, die sich immer komplizierter und aufwendiger verflechten, an die beschriebene Steigerung in Analogie zu naturhaftem Wachstum.

Im Bereich von Melodie und Harmonie sind regelmäßige Wiederholungen zunächst kein auffälliges Merkmal der Konstruktion. Dennoch gilt latent das Rückkehrprinzip zyklischen Denkens. Das hängt mit dem Wesen von Tonart zusammen. Tonsysteme sind Raster im Kontinuum klanglicher Möglichkeiten. Das Raster begründet sich selbst durch eine Beziehungsordnung seiner Einzelpunkte. Die Tongesellschaft, um mit Jacques Handschin zu sprechen, zeichnet bestimmte Positionen als Leitpunkte aus. Auf sie bezieht sich alle melodische und klangliche Bewegung und zu ihnen kehrt sie, auf diese Weise Gliederungseinheiten bildend, ständig zurück. Die Ordnung kann oligarchisch sein wie in den alten Kirchentonarten oder absolutistisch wie im Dur/Moll-System. Gemeinsam ist den Tonarten aber ihre latente Formkraft nach einem regelmäßigen Muster. Eine Melodie geht von den stabilen Tonartstützen aus, verläßt sie dann, um den gesamten Raum durchmessend bis an die abgesteckten Grenzen vorzustoßen, und findet schließlich zum Ausgangspunkt zurück. Zu den interessantesten Experimenten mit dieser zyklischen Konzeption, die diskussionslos bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Gültigkeit hat, zählen Fortuna-Kompositionen, weil die Drehung des Rades oder der Kugel als den Emblemen der Glücksgöttin eine musikalisch bildhafte Korrespondenz fördert.⁴ Aber auch ohne derartige Programmvorgabe kennt die Musik als oberstes Formprinzip ihre Rückkehrwege. Die Stationen der Rundwanderung sind lange Zeit sehr genau vorgeschrieben. Die Moduslehre des 15. und 16. Jahrhunderts formuliert hier klare Regeln, von denen man nur abweichen kann, um das Verfehlete oder Vergebliche einer Sache darzustellen, wie Bernhard Meier nachgewiesen hat. Feste Reihenfolge im Zeitablauf hat ihre Parallele wenn nicht gar ihr Vorbild im großen, naturnahen Zeiterleben. Der Gang der Jahreszeiten gibt in größeren Dimensionen eine Ordnung vor, die auch für Musik gilt. Reihenfolge und Rangordnung sind bis ins 18. Jahrhundert hinein unbedingt verbindlich. Joseph Riepel vergleicht 1755 in seinen *Grundregeln zur Tonordnung* treffend die Töne und ihre Rolle im Ablauf der Tonartensplans mit dem Gesinde eines Gutshofes, das seine Aufgaben ja eben von den Jahreszeiten der Natur gestellt bekommt.

Im Weiterwirken einer alten Zeitvorstellung melden sich aber auch neue Elemente musikalischer Zeitgestaltung. Der Wandel im Zeitbewußtsein vollzieht sich nicht

4 Edward E. Lowinsky, The Goddess Fortuna in Music, in *Musical Quarterly* 29, 1943, S. 45-77; dazu Manfred Hermann Schmid, Mathias Greiter. Das Schicksal eines deutschen Musikers zur Reformationszeit, Aichach 1976, S. 133-154.

schlagartig, sondern in einem langsamen Prozeß, dessen Beginn möglicherweise im 13. Jahrhundert zu suchen ist, wenn die Stabilität von Klangräumen zugunsten einer Zerlegung in einzelne Klangschritte aufgegeben wird. Der Wechsel von organum purum zum discantus ist Indiz vielleicht auch für eine andere Zeitbestimmung, für ein erstes Durchbrechen des Kreises, wofür die scholastische Philosophie Voraussetzungen geschaffen haben könnte.

Änderungen im Zeitbewußtsein sind am deutlichsten auf der Ebene des Rhythmus zu beobachten. Wir unterscheiden gewöhnlich einen älteren quantifizierenden Rhythmus von einem modernen Akzentrhythmus. Gezählt und gemessen wird in beiden Fällen, aber verschieden. Das Zählen des quantifizierenden Rhythmus ist auf das Ziel einer Gestalt-Vollendung bezogen. Danach beginnt das Zählen von vorn. Dabei ist gleichgültig, wo das Ziel liegt, ob bei 7, 10, oder gar bei 27 und 35 (um die beiden längsten Modelle zu nennen, die Gerhard Kubik in afrikanischer amadinda-Musik nachgewiesen hat). Mit Erreichen des Ziels beginnt ein neuer Zählvorgang. Zählen also in ständiger Kreisbewegung. Akzentuierender Rhythmus zählt ohne Ziel. Die Musik bewegt sich nicht mehr im Kreis, sondern auf einer Geraden. Daraus ergibt sich ein weiterer Unterschied. In quantifizierendem Messen fallen rhythmische Gestalt und rhythmisches Prinzip zusammen. Das Prinzip entsteht aus der Gestalt, weshalb ein rationales Abzählen zwar möglich, für den Musiker aber keinesfalls nötig ist. In akzentuierendem Zählen gehen Gestalt und Prinzip auseinander, die Musik teilt sich in Abstraktum, jenes Akzentschema auf der Geraden ohne Wiederkehr, und ein Konkretum, die auf der abstrakten Basis geformte, aber nicht notwendig mit ihr kongruente Gestalt.

Aus der Neuorganisation des Rhythmus ergibt sich ein Folgeproblem; es heißt: Schluß. Wie kann Musik enden, die auf eine offene Zeitgliederung bezogen ist? Im zyklischen Denken verlangt der Schluß keine eigene Gestaltung. Musik nach dem Wiederholungsprinzip, die aus sich heraus nie ein Ende findet, weil das Zurückmünden in den Anfang sie endlos in Gang hält, schreitet zu keinem neuen Punkt fort, der zu erläutern und zu begründen wäre. Sie ist vielmehr in sich aufgehoben. Diese Musik schließt nicht, sondern sie hört einfach auf. Der Anstoß dafür kommt gewöhnlich von außen, sei es, daß eine Handlung zuende geführt ist, sei es, daß der Text verbraucht ist. Musik in einem offenen Zeitsystem muß dagegen auf einen Schluß hinarbeiten und ihn aus sich heraus begründen. Daß der Schluß zu einer besonderen Aufgabe wird, zeigt sich ansatzweise erstmals in der Zeit um 1500 bei Josquin (die Forschung hat jedenfalls die besondere Zuspitzung auf Schlüsse hin in seinem Werk beschrieben). Es sollte aber noch lange dauern, bis die Entwicklung von Komposition unausweichlich ein echtes Bewußtsein für Schlußgestaltung fordert. Erst neue musikalische Gattungen in der von vorgeprägten Traditionen vergleichsweise unabhängigen Instrumentalmusik geben dazu den letzten Anlaß. Einen Durchbruch bedeuten die Streichquartette Joseph Haydns. Im Finale des zweiten Quartetts aus der vieldiskutierten Werkgruppe opus 33 beginnt Haydn im Ton eines munteren Rondos. Doch der Satz entwickelt sich nicht aus der simplen Gegenüberstellung von Ritornell und Couplet, sondern hält eigensinnig am Thema fest, von dessen komplizierter Binnenstruktur immer neue Einzelzüge akzentuiert werden, bis beruhigend ein scheinbares Gleichgewicht in der Rückkehr zur Ausgangsgestalt hergestellt ist. Statt die fällige Schlußbestätigung anzuhängen stellt Haydn aber den mechanischen Ablauf mit einer Adagio-Unterbrechung in Frage. Dann kommt das Thema wieder: eigenartig verwandelt. Haydn zertrümmert die bisherige geschlossene Form. Er zerlegt das Thema, ohne zunächst eine Note zu ändern, in seine Bestandteile, die durch Pausen getrennt werden. In den hellhörigen Pausen tickt die Uhr des Akzentrhythmus. Damit dieses weiterwirkende Abstraktum

begriffen wird, gibt ihm Haydn genau soviel Zeit wie den erklingenden Themenpartikeln. Doch nicht genug. Es folgt noch eine Pointe. Das Stück schließt mit den zwei Anfangstakten des Themas — nach verdoppelter Pause, einer zweiten Stufe im Bewußtmachen des Abstraktums. Haydn bedient sich des alten Prinzips der Wiederkehr. Seine Komposition kommentiert es aber gleichzeitig, quasi mit den Worten „Glaubt im Ernst jemand, daß es wieder anfängt?“ Nein. Zum früheren Anfang führt nach der Demonstration vergehender Zeit kein Weg zurück. Wenn etwas wiederkehrt, wird es in anderer Bedeutung wiederkehren. Der bekannt signalhafte Repriseneffekt im Sonatensatz gewinnt daraus seine dramatische Kraft. Im Extremfall bedeutet die neue Situation für ein altes Thema die Wendung ins Gegenteil. Aus Anfang wird Ende. Mit dieser Botschaft entläßt der Komponist seine Hörer im Quartett opus 33 Nr. 2.

Haydn zwingt die Musik auf die Zeit-Gerade. Auf sie bezogen verliert Fortschreiten seinen neutralen Charakter. Es unterliegt dem Anspruch, ein Ziel erreichen zu müssen, das im Zeichen des Neu und Anders begründet sein will. In diesem Augenblick muß sich Fortschreiten in Fortschritt verwandeln. Fortschreiten ist musikalisch nur noch sinnvoll, wenn es zu einem Fortschritt führt. Musikalische Formen werden von einem neuen Prozeßdenken durchdrungen. Ziel ist die befreiende Lösung am Schluß — eine Lösung auch aus dem Bann der individualisiert erfüllten Zeit.

3.

Fortschritt suggeriert Gegenwart. Das Wort will in der Umgangssprache nur auf die jüngste Zeit passen, in engerem Sinn sogar allein auf das Morgen. Dafür hat das 20. Jahrhundert in enormer Beschleunigung gesorgt. Äußerte sich Fortschritt traditionell vor allem im Stolz auf das Erreichte, richtet er sich nun auf das zu Erreichende: Fortschritt als Zukunftssicherung. Der eher kuriose Satz Schönbergs von 1922 über die garantierte Vorherrschaft deutscher Musik für die nächsten hundert Jahre ist Vergangenheit geworden, der in ihm steckende Denkansatz aber Gegenwart geblieben, Relikt jenes im Wien der Jahrhundertwende von politischer Endzeitstimmung forcierten wissenschaftlichen Beherrschungswillens. Daß auch Kunstentwicklung „einen Fortschritt und nichts als Fortschritt bedeutet und daß sie, nur mit dem beschränkten Maßstabe der modernen Kritik beurteilt, sich als Verfall darstellt, den es tatsächlich in der Geschichte nicht gibt“, wie der Wiener Kunst- und Kulturhistoriker Alois Riegl 1901 im Blick auf spätrömische Zeit formuliert,⁵ mußte allen schaffenden Künstlern süß in den Ohren klingen.

Die neue Vorstellung vom Fortschritt ist von dem geradlinigen Eroberungsd Denken der Naturwissenschaften inspiriert, die keine Selbstzweifel angesichts der Geschichte kennen. Ihre Devise lautet geradezu Überwindung der Geschichte durch technischen Fortschritt. Es ist nicht verwunderlich, daß Kunst sich an ein solches Erfolgsdenken der Technik anlehnen möchte. In einer Darstellung Adornos von 1959 („was musikalisch heute überhaupt sich zuträgt, hat den Charakter des Problems in der unverwässerten Bedeutung des Wortes; den einer zu lösenden Aufgabe; einer zudem, der von vornherein die Schwierigkeit der Lösung eingeschrieben ist“, *Nervenzpunkte der Neuen Musik*, Kap. 7) verrät nur noch das Wort 'musikalisch' den ansonsten mit Ausdrücken der Technik beschriebenen Gegenstand.

Doch der Fortschritt muß sich an der Geschichte messen lassen. Hier hat es die Kunst nur ungleich schwerer als die Technik. Das Neue in den Naturwissenschaften

⁵ Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1901, ²1927, S. 11.

schließt verifizierend und falsifizierend das Alte in sich. Das Falsifizierte wird im Interesse des Verifizierten abgestoßen. In der Kunst gibt es kein verlässliches Scheiden in Wahr und Falsch, keine beständige Sicherung des Erwiesenen. Was Newton wußte, weiß heute jeder. Was Bach wußte — wer wollte sich diesen Besitz anmaßen? Die Alleinherrschaft der Zeit-Geraden im technischen Zeitalter produziert deshalb nebenbei einen latenten Pessimismus. Die ständige Entfernung von der Vergangenheit ließ sich auch als Verlust begreifen. Bis einschließlich Beethoven war die Musikgeschichte von der sicheren Überzeugung begleitet, daß die Regeln der Komposition unumstößlich wären und auf ewig gültigen Gesetzen beruhten. Die Musik konnte sich in fiktivem Festhalten an zyklischer Zeitvorstellung quasi innerhalb eines geschlossenen Systems entwickeln. Im Laufe des 19. Jahrhunderts aber war der sichere Bezugspunkt ewiger musikalischer Gesetze unwiederbringlich verlorengegangen. Wer sich davon nicht lähmen lassen wollte, tritt die Flucht nach vorne an. Konsequenterweise wird zum ersten Drittel unseres Jahrhunderts eben in Wien die letzte tragende Säule und mit ihr der letzte Garant für ein zyklisches Formprinzip aufgegeben, nämlich die Tonalität. Wie Tonalität eine Funktion älterer Zeit war, von zyklisch begriffener Zeit, so wird Atonalität Funktion einer neuen Zeit, der offenen Zeit.

Der neue Fortschritt sucht seine Bestätigung in etwas Objektivierbarem. Geändertes internes Zeitbewußtsein bei Komposition hat Musik in einen Prozeß verwandelt. Was die Klassiker als Problemstellung hinterlassen hatten, konnte nicht als bewältigt gelten. Die Frage nach dem Schluß ließ sich als Frage nach begründeter Form insgesamt begreifen. Solcher Forderung war das 19. Jahrhundert eher ausgewichen, durch aphoristische Pointierung im Falle Schumanns oder Monumentalisierung im Falle Wagners. Und der symphonische Effekt, den Schluß auf den letzten Satz zu verschieben und durch thematische Rückgriffe mit den vorausgegangenen zu verknüpfen — „zyklische Form“ nennt das die Musiktheorie — war eigentlich ein Archaismus mit modernen Mitteln: alte Zeitgliederung in einem modernen Zeitbewußtsein. Die Schönberg-Schule wollte mehr. Sie strebte nach einer Form, die jeden einzelnen Moment steuert und legitimiert. Form muß die schrittweise explizierende Lösung einer Problemstellung sein, wie es Adorno umschreibt. Vorbild wird der mathematische Beweis. Sein „Quod erat demonstrandum“ soll der Schlußton setzen.

Welche Bedeutung der Zeit in dieser modellhaften Konstruktion zukommt — darüber haben Theoretiker der Wiener Schule wenig reflektiert. Als sukzessiv ordnendes Element gehört sie unausgesprochen zur Reihe und ihrer Folge. Als rhythmische Größe ist sie einer exakten Planung unterwerfbar. Ihr körperhaftes Wesen wird jedoch suspendierbar: Zwischen den Zeilenschritten einer mathematischen Formel tickt keine Pause. Am radikalsten geht Anton Webern mit neu verstandener Zeit um. Schon in seinem Streichquartett opus 5 von 1909, umgearbeitet 1930, bekannt geworden aber erst nach 1945 und seitdem als ein epochemachendes Meisterwerk unseres Jahrhunderts bewundert, macht er kompromißlos Ernst mit jener konzentrierten Durchdringung logischer Abläufe, von denen die Zeit nur die Richtung bestimmt, selbst als erlebbare Voraussetzung aber aufgelöst wird. Der dritte Satz dauert kaum mehr als eine halbe Minute. Auf engstem Raum entwickeln sich verschiedene Motive, von denen keines wiederkehrt. Auch Tonhervorbringung (col' arco, pizzicato, col legno, glissando, sul ponticello) und Lautstärke in allen Graden von ppp bis fff folgen dem Prinzip fortwährender Transformierung. Jedes Wiederholungsmoment, das aktives Zeiterleben in Kraft setzen könnte, ist ausgeschaltet. Im Werk von Anton Webern wird überflüssig empfundene Zeit als autonomes Element hinausgepreßt. Die Partitur gerinnt beinahe zu einem optischen Kunstwerk, über dessen Intentionen frei von zeitlicher Bindung gesprochen werden kann.

In der Verdichtung des musikalischen Lebenselixiers Zeit zum entvitalisierten Konzentrat führt Webern einen Gang der Musikgeschichte, den des konstruktiven und finalen Prozeßdenkens, zu einem vorläufig letzten Ende und öffnet den Weg in die Serielle Musik der fünfziger Jahre, deren Grenzen dann Ligeti beschreibt, wenn er 1960 sagt, das total Determinierte würde irgendwann dem total Indeterminierten auf fatale Weise ähnlich.

Wunsch nach innerer Logik, Zwang zum Neuen und Auseinandersetzung mit der Geschichte, die einem nicht mehr gehört — das sind die Voraussetzungen, unter denen europäische Musik im 20. Jahrhundert entsteht. Die Schönberg-Schule darf für sich in der Berufung auf Brahms und Mahler eine Kontinuität der historischen Entwicklung beanspruchen. Doch neben ihr gab es auch andere Wege im Spannungsfeld von Fortschritt und Geschichte. Sie umgingen das 19. Jahrhundert und führten zurück in frühere Zeiten, von denen Anknüpfungspunkte erwartet wurden. Solche Wege sind Igor Strawinsky und Carl Orff gegangen. In letzter Konsequenz kann die Rückwendung bedeuten: Musikgeschichte wieder von vorne beginnen wollen. Wenn John Cage in einem Klavierestück den Pianisten auf die Bühne schickt, um ihn sich dreieinhalb Minuten lang auf etwas konzentrieren zu lassen, was er *nicht* spielen wird, dann soll das Publikum im Lauschen auf Geräusche in der Stille wieder ein kindliches Hören erlernen. Ein solcher Effekt verbraucht sich leicht. Aber die Idee eines Zurück zu den Anfängen hat sich auch Möglichkeiten einer Entwicklung geschaffen. Ihren stärksten Anstoß bekam sie von außereuropäischer Musik und europäischer Volksmusik. Seit auf der Pariser Weltausstellung 1889 afrikanische und asiatische Musikergruppen aufgetreten sind, weitet sich der musikalische Horizont, in einer Expansion, die nach 1918 in einer zunehmend internationalisierten Welt die Grundlagen des Denkes ändern wird. Debussy ließ sich von Gamelan-Musik inspirieren und Bartok zeigt, daß man nur die Opernhäuser und Konzertsäle verlassen muß, um in Europa selbst völlig andere Musik vorzufinden. Damit kehren auch elementare Zeitgliederungen in die Kunstmusik zurück. Die Faszination des Boléros von Maurice Ravel (1928) beruht auf der Wiederbelebung eines archaischen Wiederholungsprinzips.

Das Interesse für die sogenannten Primitiven, das auf die bildende Kunst früher und nachhaltiger eingewirkt hat, äußert sich allmählich auch in der Musik, in der Unterhaltungsmusik von Jazz bis Ethnopop unbefangener als in der Kunstmusik. Eine allerjüngste Adaptierungswelle hohen Anspruchs unter Einfluß javanischer und afrikanischer Elemente kommt aus Amerika. Ihr Paradestück ist 1976 unter dem Titel *Music for 18 musicians* von Steve Reich geschaffen worden. Für diese „Minimal Music“ gibt es Zeit scheinbar unbegrenzt, wie Luft in der Atmosphäre oder Wasser im Meer. Und wie das Meer kennt sie eine Art endloser Bewegung in Wellen, die eine stetige Wiederkehr vorspiegeln.

Ist das Ergebnis des Fortschritts also, daß wir wieder am Anfang stehen? Simplifizierungen und Mißverständnisse können auf unvorhersehbare Weise fruchtbar werden. Das weiß der Historiker. Aber er ist ein schlechter Prophet. Doch müssen wir wohl die Möglichkeit bedenken, daß zyklische Zeitvorstellung uns wieder einholt — und sei es nur in der Erkenntnis, daß der Fortschritt Grenzen hat und sich Geschichte nicht nur geradlinig in eine Richtung bewegt.

POVZETEK

1. *Zavest oziroma misel o napredku sodi od samih začetkov k zgodovini zahodne glasbe: sprva v krščansko-srednjeveški predstavi rasti, od razsvetljenstva dalje pa v sekularizirani obliki, ki je v središče izpostavila idejo novega.*

2. *Napredek je funkcija časa. S tem suponira tudi določeno časovno zavest: v svojih strukturah in formah glasba — kot „časovna umetnost“ — razkriva raznovrstne predstave o času. Elementarni princip ponavljanja zapisno „nemih“ kultur je možno razumeti v smislu naravno-cikličnega izkustva o času, ki velja tudi za prva stoletja večglasja. Vendar pa se s sholastiko uveljavljajo tudi drugačna gledanja. Na koncu razvoja — ki bistveno preveva glasbo dunajskih klasikov — se uveljavi procesualno mišljenje, v katerem ni ponavljanja: obstaja samo gotovost o trenutnem.*

3. *Dvojnost zavesti o napredku in času v glasbi osvetljuje marsikaj, kar zadeva glasbo 20. stoletja, namreč, kako na eni strani Anton Webern kot predhodnik serialne glasbe in na drugi najmlajši predstavniki minimalne glasbe ravnaajo s časom: s tem se razkrivajo ne le njihovi vzori ampak tudi cilji napredka, ki je ali že dosegel svoje meje, ali pa se ga kot vodilno idejo lahko — suspendira.*

UDK 886.2.01 Hektorović: 78

Bojan Bujić
OxfordMUZIKA, ETOS I PROŠLOST U HEKTOROVIĆEVU
*RIBANJU I RIBARSKOM PRIGOVARANJU**

1.1. Danas, čini se, nije više potrebno posebno isticati da je u jednome pismu Mikši Pelegrinoviću, priloženom i originalno objavljenom uz spjev *Ribanje i ribarsko prigovaranje*,¹ Petar Hektorović objavio i notni zapis dvaju napjeva što ih je čuo od Paskoja i Nikole, ribara s kojima je proveo vrijeme opisano u *Ribanju*. Namjerno kažem „čini se“, jer onima koji Hektoroviću prvi put pristupe jedino preko novoga kritičkog izdanja njegovih sabranih djela,² ta će činjenica ostati nepoznata. U ovome se izdanju, naime, taj notni zapis ne navodi, iako je na str. 80 tiskan tekst prethodne Hektorovićeve napomene: „Evo ti šalju, [...] oni sarbski način (ovdi zdolu upisan) kojim je Paskoj i Nikola svaki po sebi bugarščicu bugario [...]“. Manjka i urednička napomena da se na ovome mjestu moderno kritičko izdanje time razlikuje od izvornika. Urednici najnovijeg izdanja *Ribanja*, koje se pojavio nakon kritičkoga, bili su, međutim, pažljiviji prema ovome detalju te su donijeli i faksimil Hektorovićeve notnog zapisa i njegovu modernu transkripciju.³

Jugoslavenska se muzikologija već dugo bavi pitanjem identitete Hektorovićevih zapisa te značaja koji im se ima pridati. Prvi se na njih osvrnuo Franjo Kuhač u komentaru uz izdanje u prvoj seriji *Starih pisaca hrvatskih*.⁴ U novije vrijeme nastao je niz radova koji se ovim pitanjem bave. Ne upuštajući se u detalje, Radmila Petrović godine 1965. upozorila je međunarodnu javnost o postojanju Hektorovićevih zapisa,⁵ dok im se uskoro nakon toga nije Lovro Županović obratio sa mnogo više radoznalosti i u

* Ovo je nešto dotjerana verzija predavanja održanog u augustu 1987. u Hektorovićevu Tvrdalju u Starome Gradu, u okviru proslave petstogodišnjice pjesnikova rođenja.

¹ *Ribanye i ribarscho prigovaranye i razliche stvari ine sloxene po Petretu Hectorovichu Hvaraninu. In Venetia appresso Gioanfrancesco Camotio. MDLXVIII* (fototipsko izdanje, Zagreb, 1953).

² *Djela Petra Hektorovića*, uredio Josip Vončina, *Stari pisci hrvatski*, knj. XXXIX (Zagreb, 1986).

³ Petar Hektorović, *Ribanje i ribarsko prigovaranje* i Hanibal Luciћ, *Robinja*, prijevod i komentar Marko Grcić, pogovori Tonko Maroević i Mirko Tomasović (Zagreb, 1988). Faksimil i transkripcija napjeva nalaze se na str. 121–23.

⁴ *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića. Stari pisci hrvatski*, knj. VI (Zagreb, 1874), str. XXVII–XXXIII.

⁵ Radmila Petrović, "The Oldest Notation of Folk Tunes in Yugoslavia", *Studia musicologica Academiae scientiarum Hungaricae*, VII (1965), str. 109–14.

namjeri da im objasni porijeklo.⁶ Županovićevu zaključku da se u ovom slučaju ne radi o narodnim napjevima nego o dionicama madrigala, koliko god on bio zanimljiv i provokativan, nedostajao je finalni nepobitni argument, te je tako njegova postavka ostala unekoliko u domeni spekulacije. Njoj se usprotivio Jerko Bezić u dva rada kojima je bio cilj da Hektorovićev napor osvijetle sa stanovišta etnomuzikologije.⁷ Bežićevi argumenti prilično čvrsto pokazuju da je Hektorović, u granicama notacije onoga vremena, te u kontekstu kulture kojoj je pripadao, zapisao ribarsko pjevanje kako je najbolje mogao.⁸

I Županovićeva i Bežićeva razmišljanja o Hektorovićevim zapisima imaju nepobitne vrijednosti. Županović je u metodološkom smislu postavio značajan zahtjev da se Hektoroviću u ovom slučaju ima prići ne sa isključivo faktografskih pozicija, pa ga proglasiti vjernim zapisivačem onoga što je od drugih čuo, nego da je potrebno gledati i na okolnosti koje su uvjetovale da Hektorović zapiše nešto na što je mogla utjecati i muzička kultura onoga vremena. Bezić je ovom pitanju prišao sa pozitivističkom preciznošću, karakterističnom za etnomuzikološku metodu, te je nastojao problem osvijetliti „iznutra“, polazeći od činjenica koje su mu se ukazale nakon detaljne analize strukture teksta i napjeva. I pored međusobnog neslaganja, Županoviću i Bežiću zajedničko je to što se obojica prije svega zanimaju za prirodu napjeva samih, ograničavajući svoju pažnju isključivo na dva mjesta u Hektorovićevu djelu na kojima se ovi pojavljuju: najprije na tekstove pjesama unutar samog *Ribanja*, a zatim na tekstove dviju pjesama uz notni zapis njihovih napjeva u pismu Pelegrinoviću.⁹ Zaključujući da napjeve „posve opravdano možemo upotrebljavati kao važne indikatore pučke glazbene kulture u Starom Gradu na otoku Hvaru sredinom XVI stoljeća“,¹⁰ Bezić im je i nehotice prilično ograničio smisao i značaj, koji je u biti mnogo širi i kompleksniji od jednostavnog indikatora pučke glazbene kulture. Čini mi se da upravo u objašnjenju potpunog konteksta treba tražiti i odgovor na pitanje zašto Hektorović uopće uvodi ove napjeve u strukturu svog djela. Neki su dosadašnji autori, kao na primjer Marin Franičević,¹¹ gledali na

⁶ Lovro Županović, „Napjevi iz Hektorovićeva Ribanja u svjetlu suvremene muzikološke interpretacije“, *Zvuk*, br. 100 (1969), str. 477-95. Tekst članka je prije toga bio pročitan u augustu 1968. na znanstvenom skupu u Starome Gradu održanom u povodu četiristogodišnjice objavljivanja *Ribanja*.

⁷ Jerko Bezić, „Kakve je napjeve Hektorović priložio svom 'Ribanju i ribarskom prigovaranju?'“, *Arti musices* I (1969), str. 75-88; „Etnomuzikološki osvrt na napjeve iz Hektorovićeva 'Ribanja'“, *Zvuk*, br. 104-105 (1970), str. 218-22.

⁸ Nakon toga Županovićevoj se tezi priklonio Miloš Milošević, ukazujući, istina, i na Bežićeve protuargumente. Usp. M. Milošević, „Najstariji sačuvani melografski zapis narodne pjesme u Boki Kotorskoj i pitanje pjevanja bugarštica u Perastu“, *Zvuk*, br. 1 (1975), str. 59-60. Esej je kasnije objavljen u zbirci istog autora *Muzičke teme i portreti* (Titograd, 1982), str. 53-58. U pogovoru nedavnome izdanju *Ribanja* (vidi napomenu 3), na str. 131, Tonko Maroević ponovo skreće pažnju na Županovićevu tezu ne upuštajući se u pitanje njene problematičnosti.

⁹ *Ribanye* (1568), fol. 12r-16r; 37r-37v; *Ribanje* (ur. Vončina), stihovi 523-718. U daljem tekstu oznaka *Ribanye* uz naznaku folija odnosit će se na originalno venecijansko izdanje, dok će se *Ribanje* uz naznaku rednog broja stihova odnositi na *Dijela Petra Hektorovića* iz napomene 2. U ovome drugom slučaju, kod tekstova što ne pripadaju spjevu navodi se samo stranica.

¹⁰ J. Bezić, „Etnomuzikološki osvrt..“, str. 222.

¹¹ Marin Franičević, *Ličnost i djelo Petra Hektorovića* (Zagreb, 1962).

Hektorovića kao na dalekog prethodnika realizma, muzikolozi su opet tražili isključivo muzikološke odgovore,¹² te tako postoji opasnost da se potpuno izgubi iz vida činjenica da najvažnije pitanje u ovom slučaju nije kako i što su Paskoj i Nikola pjevali nego zapravo pitanje koje dosad nitko još nije postavio: kako Hektorović gleda na Paskojevo i Nikolino pjevanje? Dodamo li ovome drugu opasnost — da se Hektorovića kao zapisi-vača narodnog blaga svrsta među daleke preteče Vuka Karadžića i Franje Kuhaća, nalazimo se u situaciji da će nam izmaći ispod znanstvenog dohvata jedna važna humanistička dimenzija Hektorovićeva opusa. Da bismo tu dimenziju definirali valja nam se, barem privremeno, izmaknuti iz neposredne okoline Hektorovićeve.

2.1. Nakon jedne svađe s Lorenzom Medicijem, Angelo Poliziano povukao se na nekoliko mjeseci iz Firenze u Mantovu. Taj naoko nevažni događaj imao je dalekosežne posljedice za kasniji razvitak drame i dramske poezije, pa čak i za nastanak opere. Poliziano se, naime, za boravka u Mantovi susreo sa živom tradicijom svjetovnog teatra, nečim što mu je u Firenzi nedostajalo. Tradicija crkvenog teatra bila je u Firenzi dominantna, te je tako otvaranje prema novim mogućnostima svjetovnog izraza značajno utjecalo na Poliziana pruživši mu priliku da ujedini moderni izraz s izvorima klasične literature i mitologije, čemu je svaki pravi humanist ionako težio. Plod ovog otvaranja i prožimanja utjecaja bila je *La favola di Orfeo*,¹³ moderna reinterpretacija klasičnog mita i Ovidijeve literarne obrade. Posebno zanimljiva za Polizianova *Orfea* jest uloga pjevanja i muzike, bar onoliko koliko je o tome moguće zaključivati na osnovi Polizianovih scenskih uputa.

Nemoguće je točnije odrediti koliko je Polizianovih stihova iz *Orfea* bilo namijenjeno pjevanju. Iako o tome nema posebne scenske upute, pjevanju je zacijelo namijenjena *canzona „Udite selve, mie dolce parole“* i zaključni kor Bahantkinja *„Ognun segua Bacco te!“*. No ovo su samo primjeri scenske muzike koja na jednostavni način oživljava teatralnu fakturu. U posebnu kategoriju treba staviti tri Orfeova monologa za koje postoji originalna Polizianova scenska uputa da se imaju pjevati: latinska pohvalnica *„O meos longum modulata lusum“* upravljena obitelji Gonzaga, tužbalica *„Pietà, pietà, del misero amatore“* i triumfalna kratka pjesma, zasnovana na Ovidijevim stihovima (iz *Amores*, II, xii (xiii), 1-5), *„Ite triumphales circum mea tempora lauri“*. Nešto je neizvjesniji status Orfeova posljednjeg monologa, *„Qual sarà mai sì miserabil canto“* gdje, iako stih spominje pjevanje, nema posebne scenske upute u tom smislu. Iako je uočiti da postoji razlika između konvencionalne upotrebe muzike u tradicionalnim korskim „brojevima“ i onih slučajeva kada se solističko pjevanje vezuje uz posebno naglašeni smisao teksta. Nalazimo, tako, pjevanje vezano ili uz pohvalnicu koja smislom i sadržajem izlazi izvan okvira pripovijesti o Orfeu ili uz situacije kada se Orfeo nalazi u stanju osobite emocionalne napetosti. U oba slučaja tekst je prezentiran kroz medij pjevanja jer mu treba dati izričitu važnost: u slučaju pohvalnice, koja govori o staroj slavi i kontinuitetu kuće Gonzaga, muzika garantira vjerodostojnost i istinitost navodima iz teksta, u ostalim, duboko proživljenim emocionalnim momentima Orfeova tugovanja, trijumfa, te ponovnog tugovanja, muzika opet daje okvir osjećajima i dovodi nas u neposredniju vezu s Orfeovom dušom. Da ovo nije tek puko nagađanje potvrđuje

¹² Na Hektorovića kao „realistu“ osvrće se i Josip Andreis, *Music in Croatia* (2. izdanje, Zagreb, 1982), str. 40.

¹³ O dataciji i najranijim izvedbama Polizianove drame vidi Nino Pirrotta, *Li due Orfei* (Torino, 1975), str. 8-10.

nam jedan od Polizianovih suvremenika, filozof Marsilio Ficino, koji u pismu Antoniju Canigianiju razmišlja o katarktičkoj moći muzike:

„[...] kako pjevanje i zvuk izviru iz duhovnog razmišljanja, iz poriva fantazije i osjećaja u srcu, i zajedno sa zrakom što su ga uzgibale i ugodile, pogađaju zračnu supstancu slušaočeva duha, u kojemu se sreću duša i tijelo, oni lako uzbude fantaziju, porivaju srce i prodiru u najdublje predjele duha.“¹⁴

Punije objašnjenje ove tvrdnje donijet ćemo nešto kasnije, no prije toga ostaje da se kratko osvrnemo na historijski kontinuitet muzičko-dramskog žanra.

2.2. Polizianova *Orfea* možemo uzeti kao dalekog preteču firentinske opere, ranobaroknog žanra, što se u Firenzi počeo potpunije razvijati oko godine 1600. Dugo vremena historičari muzike držali su se objašnjenja da se opera naglo razvila u Firenzi pod patronatom muzičko-literarnog kruga Bardijeve *Camerate*. Danas, kada znamo mnogo više pojedinosti o muzičkom životu Firenze i drugih sjeverno-talijanskih gradova u šesnaestom stoljeću, ukazuje nam se ponešto drukčija perspektiva u kojoj, istina zaslužna uloga Bardijeva kruga i dalje ostaje, ali ju je potrebno gledati u svjetlu kontinuiranog postojanja muzičko-dramskog žanra intermedija, scenskih prikazanja u kojima se dramska recitacija miješala s muzikom i polifonog i monodijskog sloga. Ono što je posebno zanimljivo jest prisutnost stanovitih tema koje se poput ustaljenih toposa provlače kroz različite intermedije. Jedan od tih toposa, karakterističan za pjesništvo dobrog dijela šesnaestog stoljeća, jest pojam opadanja vrlina, nostalgично gledanje u prošlost, u izgubljeno zlatno doba, o kojemu čovjek toga vremena može naučiti tek putem historije i literature, čija je uloga da zlatno doba ožive, i to ne samo kao literarni privid, i daju mu određenu vjerodostojnost. Tako je jedan intermedij, prikazan u Firenzi 1513, govorio o propalom zlatnom dobu, a kada je 1539, u povodu vjenčanja Cosima de' Medici i Eleonore od Toleda bila prikazana čitava skupina intermedija, četvrti po redu intermedij bio je posvećen Silenusu koji je pjevao o izgubljenom zlatnom dobu: topos nostalgije bio je po sebi dovoljno jak da ga je bilo lako opravdati unutar dramskog prikaza organizirana u povodu radosnog dinastičkog događaja unutar kojega bi alegorijske misli o slavnoj budućnosti bile zapravo prikladnije nego razmišljanja o izgubljenom idealu prošlosti.¹⁵ Bilo bi korisno sada napomenuti i drugi jedan detalj: miješanje svjetovnoga i duhovnog sadržaja, antičkog mita i kršćanske pripovijesti, što se lijepo dade opaziti u jednoj drugoj firentinskoj kazališnoj izvedbi, prikazanju *Santa Uliva* iz godine 1525.¹⁶ Tu se kao intermedij pojavio, na odgovarajući način prilagođen, antički mit o Narcisu i Eho, kao potvrda da su kulturni utjecaji firentinske tradicije crkvenih prikazanja i novog svjetovnog žanra, ujedinjeni još u vrijeme i u osobi Polizianovoj, nastavili i dalje tijesno vezani jedan uz drugoga.

Tema o Silenusu iz intermedija iz godine 1539. vuče korijen još iz klasične književnosti, iz Virgilijeve šeste ekloge. Ona se dade dovesti u vezu i s jednim literarnim

¹⁴ „[...] nam quum cantus sonusque ex cogitatione mentis, et impetu phantasiae, cordisque affectu proficiscatur...“, *Marsilii Ficini Florentini Opera, Tomus I* (Basel, 1576), str. 651. (Kraći citati navedeni su u napomenama u cijelosti. Kod duljih citata, gdje bi navođenje potpunog izvornog teksta načinilo napomene predugim, navedena je samo početna fraza.) Ficinova pisma dostupna su u engleskom prijevodu: *The Letters of Marsilio Ficino*, 2. sv. (London, 1975). Podrobnije o Ficinovu nazoru na moć muzike usp. D.P. Walker, „Ficino's *Spiritus* and Music“, *Annales musicologiques*, I (1953), str. 131-50.

¹⁵ Pregled sadržaja pojedinih intermedija nalazi se u Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea* (Firenze, 1905), str. 2-3.

¹⁶ Podrobnije o ovome u F.W. Sternfeld, „Intermedi and the Birth of Opera“, *The Florentine Intermedi of 1589*, ur. I. Fenlon (London, 1979), str. 10-16.

djelom koje je upravo u to vrijeme bilo prilično rašireno, sa Sannazarovim *Eclogae piscatoriae*, koje su, istina, bile napisane još u posljednjem desetljeću petnaestog stoljeća, ali su objavljene tek 1526. U Sannazarovoj četvrtoj eklogi dva ribara, vraćajući se sa Caprija u gluho doba noći, slušaju pjesmu Proteusa o legendarnoj prošlosti različitih mjesta u Napuljskom zaljevu i o staroj slavi.¹⁷ Sannazaro je zapravo likom Proteusa zamijenio Silenusa, koji u Virgilijevu originalu ima sličnu ulogu. U trećoj eklogi zanimljiva je slika oluje što bjesni oko ribara, kojoj se oni opiru time što pjevaju.¹⁸ Pjevanje je tu znak čvrstoga i dostojnog moralnog karaktera, dok oluja alegorijski predstavlja životne opasnosti i iskušenja. Ovo je na drugi način prikazana tema koje se Sannazaro bio dotakao, te je ponešto drukčije obradio još u *L'Arcadia*, djelu koje je pisano nekako u doba ili neposredno poslije Polizianove drame. U šestoj eklogi Serano i Opico pjevaju o pokvarenosti svijeta, o odumiranju vjere, o prevladavanju loših običaja u svijetu izvan Arkadije, zadržavajući za sebe položaj etičke ispravnosti.¹⁹

Sve ovo navodim ne da bih tražio uzročnu vezu između Hektorovića i firentinskih intermedija, što bi bio prilično nesmotren poduhvat nego da bih potcrtao važnost pjevanja kao modusa izražavanja, te postojanosti određenih standardnih tema, kako bi nam bilo lakše tražiti njihove odjeke u Hektorovićevu *Ribanju*. Te su teme prije svega književne i filozofske i po tome se moje gledanje na Hektorovića ponešto razlikuje od gledanja onih koji su se dosad njim bavili. Dobrodošla promjena u gledanju na Hektorovića i prihvaćanje širih humanističkih okvira u koje ga treba staviti daju se opaziti kod Tonka Maroevića u njegovu pogovoru uz najnovije izdanje *Ribanja*.²⁰

3.1. U hrvatskoj književnoj kritici postojao je stav po kojemu ne treba tražiti dubljih veza između Hektorovića i pastoralne tradicije talijanske književnosti njegova vremena. Sannazarovi su pastiri po tome tumačenju rafinirani stereotipovi, dok Hektorovićeve ličnosti posjeduju zdrave odlike realističkog prikazivanja.²¹ No ovaj nazor pokazuje zapravo da su se na Hektorovića primjenjivali kriteriji u biti zasnovani na kritičkoj tradiciji devetnaestog stoljeća, koja je u književnom djelu prije svega tražila jednoznačnu pripovijest. Hektorovićev je renesansni književni senzibilitet, međutim, drukčiji, mnogoznačan, jer dopušta čitanje i razumijevanje djela u više različitih slojeva. Može se ići i dalje pa tvrditi da je Hektorovićeva književna vrlina upravo u tome što vješto prikriva postojanje ovih slojeva, skrivajući se iza izjava o realnosti događaja i vjerodostojnosti pripovijedanja — vanjska struktura djela počiva na jednoj unutrašnjoj skrive-

¹⁷ Jacopo Sannazaro, *Ecloga piscatoria quarta* (Stihovi 28-29): „Ipse autem haudquaquam mortali digna referi / Verba sono vacuas laetus cantabat ad auras;“, *Iacobi Sannazarii Opera omnia Latine scripta* (Venecija, 1593), fol. 133vo.

¹⁸ J. Sannazaro, *Ecloga piscatoria quarta* (stihovi 95-96): „Inter se vario memini contendere cantu / Horrida ventosi ridentes murmura ponti.“, *Iacobi Sannazarii Opera...*, fol. 132vo.

¹⁹ J. Sannazaro, *L'Arcadia, Prosa sesta* (stihovi 4-6): „Nel mondo oggi gli amici non si trovano: / la fede è morta, e regnano le 'nvidie“ / e i mal costumi ognior più si rinovano.“, *Opere di Iacopo Sannazaro. Con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e del *Pellegrino* di Iacopo Caviceo, ur. E. Carrara (Torino, 1952), str. 114.

²⁰ Vidi napomenu 3.

²¹ „...njegovi [su] ribari ipak stvarni ribari i nemaju nikakve veze s ribarima i pastirima iz talijanskih ekloga, i jer je *Ribanje* ipak samo pokušaj da se u stihu što vjernije ispričaju događaji jednoga uspjelog izleta od Starog Grada do Brača i Šolte.“, M. Franičević, *Ličnost i djelo Petra Hektorovića*, str. 39. Franičević je u jednome kasnijem radu nešto ublažio ovaj stav i spomenuo mnogoznačnost *Ribanja*. Usp. M. Franičević, „Hrvatska renesansna poezija između petrarkizma i domaće tradicije“, *Forum*, god. XIV, knj. XXIX/1-2 (1975), str. 33.

noj konstrukciji zasnovanoj na nizu intelektualnih postavki onoga doba o tome kako treba shvaćati život, mišljenje i historiju, pa i muziku.

Prvi spomen pjevanja u *Ribanju* i prvi citirani tekst pjesme: „Naš gospodin poljem jizdi...” (*Ribanje*, 229-38), imaju određenu zadaću u daljem toku pjesničkog tkiva. Pošto im je Hektorović zahvalio: „Hvala vam, rih, budi / ki, tako pojući, mene veselite” (*Ribanje*, 240-41), Paskoj kao da naglo mijenja temu razgovora i obraća pozornost na ljepotu prirode koja ih okružuje: „Nut, reče, kako je baščina lipa saj! / Nut oni lipi sad, nut tarsja onoga!” (*Ribanje*, 244-45). Slijed nije slučajna: vjerodostojnost moralnog lika najprije je pokazana činjenicom da ribari pjevaju, odmah zatim Hektorović pokazuje ribarevo poimanje ljepote, što je samo jedna vanjska projekcija unutarnjega moralnog karaktera. Poslije je to još jednom potvrđeno navodom koji zvuči poput poslovice, te tako opet pretendira na istinitost, jer pripada naslijeđenoj mudrosti što dolazi od starije: „Razumni govore: Tko ča nima u sebi / da dati ne more ni meni ni tebi” (*Ribanje*, 377-78).

Posebno zanimljivo mjesto u svem spjevu jest dio između stihova 523 i 718, gdje su smještene tri preostale pjesme, od kojih je dvije kasnije Hektorović zabilježio i s njihovim melodijama.²² Pjevajući ribari ponovno otkrivaju svoj moralni karakter a taj je onda opet potvrđen u stihovima 877-904, gdje Paskoj i Nikola govore jedan drugome o postojanju vječnih istina i vrlina, te o odnosu pojedinca prema svijetu, a sve to izrečeno je u obliku zagonetnih pitanja i odgovora. Ovome svemu posvećen je poveći dio teksta, koji u čisto konstruktivnom smislu ispunjava centralni dio spjeva — drugi dan ribarenja. No da bi svemu ovome, iznesenom u fragmentima, nedovoljno objašnjenom i naizgled nepovezanim, Hektorović dodao krajnji smisao potreban mu je bio i zaključni dio, opis trećega dana ribarenja i putovanja, gdje se sada različite niti povezuju jedna s drugom.

3.2. Umjesto što Sannazaro povjerava Proteusu ili pastirima iz Arkadije da razmišljaju o idealu prošlosti, Hektorović vješto uvodi tu standardnu temu pjesništva šesnaestog stoljeća preko osoba kojima je garantirana vjerodostojnost unutar realističkog privida pripovijesti. Dubinu njihova karaktera Hektorović otkriva postepeno, pa iz te postupnosti gradi i poetsko tkivo preostalog dijela spjeva. Kada su se trećega dana vratili na Kabal, Hektorović se i fizički izmiče od svojih suputnika te tom distancom potcrtava činjenicu da se sada u mislima vraća na ono što se u protekla dva dana zbilo:

Dokle užinaju, pojdoch posiditi
pri moru na kraju ter se stah čuditi
da su ljudi mnozi viditi priprosti,
zlorušni, ubozi, a imaju dosti.

(*Ribanje*, 1475-78)

U njima, kao neko skriveno blago pokriveno zemljom, prebiva „kripost“, neotkrivena i nepoznata onome koji ih cijeni tek po njihovu izgledu i ruhu. No da bi njihov karakter spoznao u potpunosti, Hektorović ih je morao čuti u onome modusu u kojemu se taj karakter najpotpunije iskazao. Njihova pobijanja da su mudri ili ispunjeni vrlinom tvore zapravo jednu masku skromnosti, a ta je iščezla onoga časa kada je njihov unutrašnji duh progovorio pjesmom:

²² *Ribanye*, fol. 37ro-37vo. Ovih napjeva, kako je ranije spomenuto, nema u *Sabranim djelima* u redakciji Vončine (vidi gore, str. 17 i napomenu 2).

Svaki vas kazaše ne vele umiti
 ter ste me varali, je l' pravo toj, vite,
 zač neg ste kazali vele već umite.
 Toj su potvrdile vaše pisni one
 ke mi vele mile u sarcu još zvone,
 ke mi će uzrok bit da vas ću želiti
 i s vami češće it kudgod se voziti.²³
 (Ribanje, 1492-98)

Da bismo mogli u cijelosti razumjeti smisao ovih Hektorovićeve riječi, moramo se sada vratiti djelu Marsilia Ficina kao standardnome izvoru za razumijevanje humanističkog nazora na ulogu i vrijednost muzike. Ficinove misli o muzici rasute su po njegovoj korespondenciji, te u pojedinim duljim raspravama, osobito u *De triplici vita* i u komentarima Platonovu dijalogu *Timaeus*.

4.1. Ficino je nastojao komentarima uz tekstove iz klasične starine oživjeti Platonovu misao i dovesti je u vezu s kršćanskom tradicijom i pri tome je uspio napraviti svojevrsnu sintezu koja je onda dugo vremena nakon Ficina, tokom kasnoga petnaestog stoljeća i dobar dio šesnaestog inspirirala humaniste u njihovim mislima o prirodi poezije, muzike, literature, te jednostavne psihologije koja se temeljila na Ficinovim razmišljanjima o medicini. Raniji citat iz Ficina²⁴ tiče se izražanja moći muzike, i ako se ta tema promatra samo općenito, onda Ficino ne govori ni o čemu drugome nego o teoriji etosa, kakvu nalazimo još kod Platona i Aristotela. No antički su filozofi govorili prije svega o etosu kao činjenici, dok Ficino nastoji opisati dinamički proces kako ga je on, humanist i psiholog, zamišljao.

U pismu Peregrinu Agliju iz godine 1457, Ficino ističe nepouzdanost čulne percepcije koja sprečava čovjeka da dostigne vrlinu mudrosti: „slike božanske mudrosti rijetke su među nama, skrivene od naših čula i zanemarene”.²⁵ Ficino potom poziva Platona u pomoć, oslanjajući se na njegove dijaloge *Phaedrus* i *Phaedo*. Slobodno prilagođavajući Platonovu misao, te pitagorejsku tradiciju, da bi ih iskoristio pri izlaganju svojih misli o percepciji, Ficino razmatra kako ljudska duša prima harmoniju i kosmički broj putem čula sluha i uzdiže se do nebeske muzike ali uz pomoć intelekta koji onda proniče u smisao čitave ove sprege.²⁶ Duša tako biva dovedena u neposredni dodir sa sjećanjem na harmoniju koju je nekada uživala u idealnoj sferi postojanja. Ne radi se ovdje samo o jednostavnom stvaranju muzičkih tonova. Dapače, takvu vrstu muzici-

²³ Pretvaranje pastira da su neuki i skromni ide u standardne teme pastoralnog pjesništva. Vidi opasku Alpha Nasha u njegovu prijevodu *Arcadie*: J. Sannazaro, *Arcadia and Piscatorial Eclogues* (Detroit, 1966), str. 114. Zanimljivo je da Hektorović sam preuzima na sebe ovu značajku pastoralnih likova kada se u talijanskom pismu Vincenzu Vanettiju tobože ne može sjetiti imena Muza. Usp. *Djela Petra Hektorovića*, str. 137; *Ribanje*, fol. 51vo.

²⁴ Usp. ranije, str. 20 i napomenu 14. Ficino ovdje sažima i objašnjava različite misli Platonove. Usp. Platon, *Timaeus*, Stephanos br. 67b-c, 80a-c; *Phaedrus*, Steph. br. 251c.

²⁵ „[...] divinae sapientiae similitudines apud nos perpaucae sint, et hae quidem sensibus nostris occultae, ac prorsus ignotae.” *Marsilii Ficini Opera*, str. 613. Prvo izdanje Ficinovih pisama bilo je objavljeno u Veneciji još godine 1495. Iz Hektorovićeve vremena datira Figliuccijev talijanski prijevod (Venecija, 1546-48).

²⁶ „[...] per aures vero concentus quosdam numerosque suavissimos animus haurit, hisque imaginibus admonetur, atque excitatur ad divinam musicam, acriori quodam mentis et intimo sensu considerandam.” *Marsilii Ficini Opera*, str. 614.

ranja Ficino u skladu s antičkom teorijom smatra aktivnošću na nižoj razini, viša je razina dosegnuta kada oni

„koji oponašaju božansku i nebesku harmoniju dubljim i razumnijim prosuđivanjem, iskažu njen unutarnji smisao i poimanje u stihovima, stopama i brojevima. Ti su oni koji nadahnuti božanskim duhom izražavaju punim glasom svečanu i slavu pjesmu. Platon zove ovu svečanu pjesmu i poeziju najsmislenijom imitacijom nebeske harmonije [...], poezija čini ono što je karakteristično za nebesku harmoniju. Ona gorljivo izražava najdublja, što bi pjesnik rekao, proročanska značenja, putem broja u glasu i kretanju.“²⁷

Tema pisma Agliju, kako su je već označili renesansni izdavači Ficinovih djela jest *furor divinus*, poetski žar i ushićenost kojima se otkrivaju istine. Izražavajući se pjesmom i stihom, Paskoj i Nikola sebe stavljaju u ovaj novoplatonski modus koji je nakon Ficina postao standardnom temom humanističke misli o ulozi i snazi muzike i poezije. I upravo kako je Ficino objašnjavao da se do potpunog smisla, najprije nagoviještenog poezijom i muzikom, duh uzdiže kontemplacijom, i Hektorović se intelektualnom refleksijom polako približava punoj istini onoga što mu je ribarsko pjevanje ranije tek nagovijestilo. Zato je Hektoroviću bio potreban opis povratka na Kabal, njegovo fizičko distanciranje od ribara, te oslanjanje na memoriju koja mu omogućava da u čisto misaonom modusu proživi ono čega je prethodnog dana bio svjedokom. Tek tada mu se uistinu otkriva puna dubina i bogatstvo duha njegovih suputnika ribara („Toj su potvrdile vaše pisni one“) kojima on onda predbacuje da su ga varali, govoreći mu o svojoj tobožnjoj priprostosti, dok nisu svojim platonski shvaćenim *furor divinus* otkrili dublju istinu. Oslanjanje na memoriju i onako je jedan od standardnih elemenata srednjevjekovnog i humanističkog poimanja muzike i umjetnosti uopće — i kot Isidora od Seville muze se dovode u vezu s memorijom.²⁸ S druge strane, humanisti su zacijelo dobro poznavali i Macrobiusov komentar Ciceronova *Somnium Scipionis*, gdje se muze dovode u izravnu vezu s pjevanjem: „Muze predstavljaju pjevanje svemira, to su još Etruščani znali koji su ih zvali *Camene* ili *Canene*, od *canere*.“²⁹

5.1. Sa novoplatonskim poimanjem muzike i poezije lijepo se kod Hektorovića prepleće i već spomenuti renesansni topos o prolaznosti svijeta i o nestalom zlatnom dobu: poput ribara iz Sannazarovih *Eclogae piscatoriae*, koji pjesmom odolijevaju opasnostima mora, i Hektorovićeve se družina sigurno vraća na Kabal. Hektorovićevo je poimanje mora profinjenije i ne treba mu izričite retoričarske energije koju Sannazaro izvlači iz opisa oluje, jednostavnije i prikrivenije on tek kao uzgred spominje da su plovili „po moru duboku, / zdravo se vratili k našem otoku“ (*Ribanje* 1515-16), i teško je ne vidjeti u ovome alegoriju nepostojanosti života ugroženoga nepredvidljivim iskuše-

²⁷ „[...] nonnulli vero graviori quodam firmiorique iudicio divinam ac coelestem harmoniam imitantes,...“ *ibid.*

²⁸ „[...] inde a poetis Jovis et Memoriae filias Musas esse confictum est.“ Isidor od Seville, *Etymologiarum sive originum libri XX*, lib. III, cap. XV; *Sancti Isidori Hispalensis Opera omnia*, ur. F. Arevalo, u J.-P. Migne, *Patrologia latina*, sv. LXXXII (Paris, 1850), stubac 163.

²⁹ „Musas esse mundi cantum etiam Etrusci sciunt, qui eas Camenas quasi canenas a canendo dixerunt.“ Macrobiusov komentar uz Ciceronov *Somnium Scipionis*, II, 3.4. Usp. *Macrobii Theodosii Commentariorum in Somnium Scipionis libri duo*, ur. Luigi Scarpa (Padova, 1981), str. 264. Da je ovaj Ciceronov fragment, u srednjem vijeku i renesansi dostupan samo putem Macrobiusa, bio poznat dalmatinskim književnicima svjedoči naslov *de somno Scipionis* u popisu Marulićeve biblioteke. Usp. Tomislav Ladan, *Parva mediaevalia* (Zagreb, 1983), str. 101.

njima nasuprot sigurnosti vrline i kontemplacije. Neposredno na ovo nastavlja se spomen da junaka o kojima su Paskoj i Nikola pjevali više nema i da je o njima ostalo jedino još sjećanje, no sjećanje, imajmo na umu, kao vid historije, nešto o čemu će Hektorović progovoriti na drugome mjestu, u pismu Pelegrinoviću iz godine 1557, dok ga pjesnička logika u *Ribanju* sada vodi drugamo.

Taj drugi pravac jest čisto kršćansko moraliziranje što se neposredno nadovezuje, kao Hektorovićev odgovor na pitanje: „Gdi su sad vitezi od kih pripivaste, / vojvode i knezi kojih spominaste?“ (*Ribanje*, 1519-20) Umjesto da pitanje o prolaznosti svijeta ostavi otvorenim, kako je to u znatnom broju djela renesansnog pjesništva i bivalo, Hektorović skreće pozornost na kršćansku utjehu i traženje potvrde o smislu egzistencije u poštovanju kršćanskih načela. Lako bi bilo, no ponešto i nesmotreno, gledati u ovome bilo Hektorovićevu navodnu slabost, nedostatak humanističke hrabrosti ili pak anakronističko oslanjanje na srednjovjekovni nazor. Naprotiv, ovaj moralizatorski zaključak *Ribanja* upravo otkriva Hektorovića kao čovjeka svojega doba, svjesnog tendencija u literaturi njegova talijanskog kulturnog zaleđa.

U jednome perceptivnom eseju o karakteristikama talijanske književnosti 16. stoljeća, Carlo Dionisotti ukazao je na bitnu razliku između literature venecijanskoga kulturnog kruga, na jednoj strani, te literarnih tema i preokupacija u drugim oblastima Italije.³⁰ Venecija je, treba imati na umu, bila daleko više od bilo koje druge talijanske države onoga doba izložena direktnoj opasnosti od Turaka i daleko više od drugih aktivno uvučena u dugi rat s Turcima koji su neposredno ugrožavali njene prekomorske posjede. Psihoza neprestanog rata, i to rata koji je prijetio da, ako bude izgubljen, dovede do rušenja zapadne civilizacije, uvukla se tako kao tema u veliki dio literarne produkcije. Kada se uz to uzme u obzir da je i Italija sama od prve invazije pod Charlesom VIII 1494. do mira u Cateau-Cambrésis 1559. bila poprištem neprekidnih vojnih sukoba, time je značajnija činjenica da su odjeci ratova na talijanskom tlu ostavili manje traga u tematici i strukturi literarnih djela nego dugogodišnja vijećanja u Jadranu i istočnom Mediteranu, općenito poznata kao *guerra d'Oriente*. Dionisotti navodi, tako, zanimljivi primjer Pietra Bemba koji je 1526. bio nadahnut da piše o bici s Turcima kod Mohača, dok nigdje ne spominje nedavnu bitku kod Paviye, niti se godinu dana kasnije i jednom riječju oglasio u povodu rušenja Rima od vojske Svetoga rimskog carstva.³¹

Neprestano gledanje prema Istoku i Turcima kao izvoru opasnosti rezultiralo je tako jednom literarnom manirom gdje se sentiment popularne propovjedačke literature postepeno uvukao u veliki broj djela što su inače pripadala jednome višem književnom nivou. Moralizatorski ton završnih stihova *Ribanja* tako se u potpunosti slaže s temama venecijanske književnosti. Koliko god bio različit od Hektorovića po lakšem i nepretencioznijem stilu i po nestašnom humoru, venecijanac Andrea Calmo pokazuje koliko u isto vrijeme neke karakteristike ujedinjuju ovu dvojicu književnika tako različitih individualnih senzibiliteta. Njegove *Le bizzarre, faconde, et ingeniose rime pescatorie* (Venecija, 1553) duguju ponešto Sannazaru i po općenitoj ideji ribarskih ekloga i po tendenciji lokaliziranja pripovijesti, u ovom slučaju u venecijansku lagunu, ali je osobito interesantno da nakon lakih humorističkih stihova i on u posljednjoj, šestoj eklogi, naglo mijenja ton svoga kazivanja. Uspoređujući Veneciju s lijepom djevojkom, Calmo pri kraju ekloge priziva pomoć sv. Marka i Boga da je zaštite od nevolje:

³⁰ Carlo Dionisotti, „La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento“, *Geografia e storia della letteratura italiana* (Torino, 1967), str. 201-26.

³¹ Dionisotti ima na umu Bembov sonet „La nostra e di Giesù nemica gente“ (*Rime*, CIX); usp. Pietro Bembo, *Prose e rime*, ur. C. Dionisotti (2. izdanje, Torino, 1966), str. 596.

Ma san Marco beao, e pretioso
 No manca de su sufragii sempremai,
 Pregando Dio, che te varda da tristi,
 Conservandote pura casta, e santa,
 Libera, bella, zentil, e piatosa,..³²

Obraćanje kršćanstvu predstavlja jedno neizbježno traženje vrela sigurnosti i uporišta pred neprestanim baukom turske najezde, pa kad se to moglo osjetiti u stihovima Calmovim, to je vidljivije u Hektorovića, koji se od turske najezde i sklanjao u Italiju, i konačno neposredno branio izgradnjom utvrđenog ljetnikovca u Starome Gradu.

6.1. Religija i prizivanja božanske zaštite tako su jedan vid odjeka historijske situacije. Drugi vid jest proces utvrđivanja nacionalne i ljudske identitete i pojačana svijest o kontinuitetu i historijskoj misiji. Oba ova vida prepleću se u često citiranome govoru Vinka Pribojevića održanom u Hvaru 1525, a objavljenom prvi put u Veneciji 1532.³³ Ističući kontinuitet Slavena, Pribojević utvrđuje i pravo Slavena na kontinuiranu egzistenciju, a nju u završnim recima svoga govora stavlja pod božansko okrilje:

„Na završetku govora jedino vas zaklinjem, da brinući se složno za našu komunu i za opće dobro nikako ne zaboravite junaštvo svojih predaka, već da u svemu, što vas zapadne kao zadatak, više cijenite vrlinu nego život. Budete li se naime trudili oko vrline, Bog, koji ozgora sve vidi, osobitim će darovima toliko kod vas uzdići njen vrhunac, stečen velikim naporima, čime se usavršava sam duh, koliko je duh vredniji od tijela.“³⁴

Ta vrlina rezultira iz shvaćanja sadašnje moralne odgovornosti ali i iz svijesti o kontinuiranosti historije, koja je i u Pribojevića i u tolikih drugih renesansnih historičara zamišljena i pisana po modelu genealogije Kristove. U tome prožimanju božanskoga i individualnog dade se opet naslutiti intelektualno nasljeđe Marsilija Ficina, koji se i sam bavio problemom historije. U jednome pismu Jacopu, sinu Poggia Bracciolinija, što datira negdje iz sedamdesetih godina petnaestog stoljeća, Ficino izlaže svoje uvjerenje u neophodnost proučavanja i pisanja historije:

³² Andrea Calmo, *Le bizzarre, faconde, et ingeniose rime pescatorie...*, (2. izdanje, Venecija, 1556), str. 50.

³³ Vinko Pribojević (Vincentius Priboevius), *Oratio fratris Vincentii Priboevii ... de origine successibusque Slavorum* (Venecija, 1532); moderno izdanje originala i hrvatski prijevod: *O podrijetlu i zgodama Slavena*, ur. G. Novak, preveo V. Gortan (Zagreb, 1951). U predgovoru (str. 5) G. Novak navodi kako je, po podacima koje je on do tada imao, jedini primjerak originala onaj što se čuva u Biblioteca Marciana u Veneciji. Korisno je zato napomenuti da se jedan primjerak nalazi i u Bodleian Library u Oxfordu. Iz 1595. potječe već poznati talijanski prijevod splićanina B. Malaspallija. Koliko mi je poznato, u jugoslavenskoj bibliografiji o Pribojeviću ostalo je nezabilježeno da je 1636. objavljeno u Amsterdamu novo izdanje originalnog latinskog teksta u: Thomas Lansius, *Fred. Achillis Ducis Wurtembergiae & c. Consultatio de principatu inter provincias Europae. ... Editio novissima. ... Accedunt haec editione de Svecorum, Slavorum, Dalmatarum & Batavorum regionibus, successibus & virtutibus dissertationes* (Amsterdam, Ioannes Iansson, 1636). U tekstu knjige, str. 711, naslov Pribojevićeva govora je dat u verziji: *De origine successu, & virtute Slavorum, Croatarum, Dalmatarum et Illyriorum*. Iduće izdanje Lansiusa (Tübingen, 1655) više ne sadrži dodatke iz amsterdamskog izdanja, pa ni Pribojevićev govor.

³⁴ V. Pribojević, *O podrijetlu...*, str. 214-15.

„[historija] je neophodna za život čovječanstva, ne samo da bi ga učinila ugodnijim nego da bi ga zasnovala na običajima. Što je po sebi smrtno, postiže besmrtnost kroz historiju; što je odsutno postaje prisutno, što je staro podmlađuje se. Te ako sedamdesetgodišnjeg starca smatraju mudrim zbog njegova životnog iskustva, koliko li je tek mudriji onaj koji pokriva raspon od tisuće ili tri tisuće godina? Jer čovjek čini se da je proživio onoliko tisućljeća koliko obuhvaća historija koju je proučavao.“³⁵

Ficinova i Pribojevićeva ideja historije oživljena je kod Hektorovića u pismu Mikšiću Pelegrinoviću iz 1557, proznom djelu koje stoji kao komentar *Ribanju*. Tu se, zapravo, sve intelektualne niti konačno dovode u međusobnu vezu. Zagonetno će mu biti, kaže Hektorović Pelegrinoviću, zašto mu šalje bugarštice, zašto nije nešto sam spjevao nego mu šalje plod nečijeg tuđeg umovanja. S jedne strane zato što je htio sve realno opisati — na ovoj se razini zaustavljala dosadašnja kritika o Hektoroviću. No pravi smisao Hektorovićevih riječi sadržan je u onome što neposredno slijedi. Treba imati na umu potpun kontekst u kojemu su se bugarštice prvi put pojavile, prepletanje muzike, poezije i istine dokučene kroz *furor divinus*, pa tome dodati Hektorovićev kasniji prozni komentar:

„Zatim jošće vim da zna tvoja milost kakono Latini darže (pravo i dostojno) historiju za rič istinnu, jere joj stavljeno jest ime od one riči koja se zove histor, ča zlame nuje vidinje ali poznanje, a to zač nitkor ini ne piše tej stvari nego tko jih je vidio i poznao. Tako ti i mi i sve strane našega jezika (koji se meu svimi ostalimi na svitu najveći broji i nahodi) darže i scine bugarščice za stvari istinne, brez sumnje svake, a ne za lažne, kako su pripovisti nike i pisni mnoge.“³⁶

Razlikuju se, dakle, pjesme i pripovijesti kazane olako, dok je vjerodostojnost i moralna ispravnost garantirana kod Paskoja i Nikole njihovim stanjem duha, prepletanjem sadašnjosti i prošlosti što izvire iz naslijeđene mudrosti prenešene putem bugarštica. Tako je ispunjen i Ficinov uvjet da historija govori o životu zasnovanom na običajima, odnosno tradiciji („*moribus instituendam*“).

7.1. Slijeđenje toka Hektorovićeve misli uvelike je otežano time što se mnoštvo njegovih ideja često pojavljuje u fragmentima, bilo da su oni ujedineni u veće poetske cjeline, kao što je to slučaj s *Ribanjem*, bilo da su to različiti komentari i prigodni tekstovi u vidu poslanica i pisama. O tome rječito govori i venecijansko izdanje njegovih djela, i samo kolekcija fragmenata. Treba se jednostavno pomiriti s tom činjenicom, jer je ona u neku ruku i logični rezultat kulturnih tradicija i inspiracija što su do Hektorovića, čovjeka odgojena na samome jugoistočnom rubu talijanskoga humanističkog kulturnog područja, dopirale nepotpune, isprekidane i iz izvora međusobno vrlo različitih. Svoje književno umijeće Hektorović duguje i svome talijanskom kulturnom zaleđu i svome etničkom zaleđu slavenske obale Jadrana.³⁷ O tome svjedoči i mješavina jezika kojima se služio i mješavina tema koje je upotrebljavao. Tako se on kao humanist pozabavio i prijevodom antičke poezije — Ovidijeve *Remedia amoris* — i temama renesansne alegorije, kao što je opis viđenja Parnasa u snu, što se nalazi u pismu Vanettiju.

³⁵ „res ipsa [historia] est ad vitam, non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria...“, *Marsilii Ficini opera*, str. 658.

³⁶ *Djela Petra Hektorovića*, str. 79-80.

³⁷ I Ariosto naziva Jadran „slavenskim morem“: „come Apennin scopre il mar schiavo e il tosc / dal giogo onde a Camaldoli si viene“ (*Orlando furioso*, canto 4, ottava 11).

Pismo Vanettiju posebno je zanimljivo jer duguje ponešto tradiciji koja se od Ciceronova *Somnium Scipionis* preko zagonetne *Hypnerotomachiae Poliphili* Francesca Colonne udomačila kao književna tema u renesansnoj talijanskoj literaturi. A kada je zahvatio u nešto na prvi pogled tako autentično slavensko kao što su bugarštice, i tu je svoju književnu konstrukciju zasnovao na temeljima talijanske humanističke tradicije i tako ostvario svojevrsnu sintezu slavenske i talijanske kulture. Hektorovićeve vještine upravo je u tome da se različite teme i struje ne pokazuju kao nešto raznorodno, poput neuredno nabacanih detalja, nego se stapaju u jedan logički slijed. To nipošto ne znači da taj logički slijed odaje čitatelju samo jedno značenje: ispod vanjskog sloja naivnog pripovijedanja stoji jedna bogata tradicija erudicije što omogućuje djelu da bude shvaćeno u različitim modusima. Ono postaje mnogoznačno, otvoreno različitim mogućnostima čitanja — *opera aperta*, što bi rekao Umberto Eco. Jedan od ovih modusa predstavlja i Hektorovićevo suptilno razmatranje izražajne i etičke moći muzike te u tome treba tražiti i pravi smisao pjevanja njegovih ribara.

SUMMARY

The Croatian Renaissance poet Petar Hektorović (1487-1572) included in his piscatorial poem Ribanje i ribarsko prigovaranje (Fishing and Fishermen's Conversations, Venice, 1568) texts of several songs sung to him by his allegedly real fishermen companions, and elsewhere in the same book published the melodies of two of the songs. Several Yugoslav scholars have tried to establish whether the melodies are folk songs of a type no longer extant in Dalmatia or whether, less likely, they represent corrupt versions of the parts of now lost madrigals. The present paper argues that instead of asking what the fishermen might have sung we should investigate why Hektorović makes them sing and what the act of singing stands for in the context of the poem. In order to offer satisfactory answers to these questions it was necessary to prepare the ground by discussing (a) the attitude to the act of singing in Poliziano's La favola d'Orfeo, Sanazzaro's Eclogues and Arcadia and in some of the 16th-century Florentine intermedi, and (b) Marsilio Ficino's accounts of the nature of poetic inspiration (furor divinus), the close association between music and poetry, and the ethical force of music. Against this background it is possible to see that Hektorović carefully constructs a context in which the fishermen appear as men in possession of moral virtue and as carriers of inherited wisdom originating in the by then lost idealized chivalric past. The context in which their singing is placed and the manner in which Hektorović as the narrator of his poem speculates on the nature of the fishermen's moral virtue betray his direct or indirect knowledge of Ficino's theory of musical ethics. A link is also established between Ficino's ideas about the nature of history and Hektorović's letter to Mikša Pelegrinović in which he speculates about the value and truth of historical knowledge. Hektorović's preoccupation with salvation and the need to uphold Christian moral principles is recognized as a theme shared by the literati of the Venetian cultural sphere. More than any other Italian state Venice was throughout the 16th century engaged in a prolonged war against the Turks and the fear of the destruction of Christian civilization became a theme often explored by the Venetian as well as the Dalmatian 16th-century authors. In Hektorović's case this theme acquires special significance since he himself had to shelter in Italy during one of the Turkish raids on the Dalmatian coast. The unique value of Hektorović's literary and philosophical thought lies in his ability to produce a synthesis between Renaissance theories of musical ethos and the folk-inspired tradition of his Slavonic ethnic background.

UDK 929 Dusík F.J.B.

Jitka Snížková
Praga

FRANTIŠEK JOSEF BENEDIKT DUSÍK

Der Beitrag der tschechischen Musiker in der europäischen Entwicklung der vor-mozartschen bis nachbeethovenschen Epoche ist wohl bekannt. Diese — in Böhmen geborenen — Musiker stammen vorwiegend von den damals weit in die Geschichte gehenden Generationen der Musikfamilien; manche von den Musikern sind im 18. Jahrhundert aus verschiedenen Gründen aus der Heimat — Böhmen — weggegangen um in den reichen Grafen- oder Kirchenkapellen tätig zu sein. Die von ihnen, welche in Böhmen geblieben sind, haben ein armes Leben gelitten und kämpften um Existenz als Kantoren (Dorflehrer) oder regentes chori; dabei haben sie aber weitere Generationen der Musiker in Böhmen erzogen.

Unter diesen hervorragenden Musikfamilien in Böhmen finden wir die Familie Dusík, zu welcher auch der in Ljubljana wirkende Komponist und Kapellmeister František Josef Benedikt gehörte.

Die Genealogie¹ dieser Familie ist bis in die Zeit des 15./16. Jahrhunderts nachweisbar:

Familie Dusík — die Dusíks im 15./16. Jahrhundert in der Stadtverwaltung in Hradec Králové

Jan Dusík + Anna geb. Novotná aus Lhota (Hochzeit 1694), tätig als Bauern bei Václav Dusík



Jan Dusík + Alžběta Šreinerová (Hochzeit 1737), tätig in Mlázovice



Jan Josef Dusík (1738-1818), Organist und Lehrer in Čáslav + Veronika Štěvetová (1735-1807)



Jan Ladislaus (1760-1812), Marie (1763), František Josef (1765-1818?), Antonie Veronika (1767-?), Kateřina Veronika Anna Rosalia (1769-1833), Františka (1770-?), Václav Antonín (1772-?), Františka Kateřina (1774-?)

¹ Im Museum in Čáslav — Saal des Jan Ladislaus Dusík; G. Černušák — VI. Helfert, Pazdírkvův hudební slovník, Brno 1937, S. 214; J. Zvěřina, Probuzení národa hudbou, Dusíkova rodina, Museum in Čáslav, sign. DÚ-8; Fr. Škrdlé, Jan Josef Dusík, Čáslavský kantor a varhaník, Čáslav 1934.



Čáslav im Jahre 1812

František Josef (Benedikt) wurde in Čáslav (22. III. 1765)² geboren. Sein Taufvater war František Bojan, Mitglied der Stadtregierung,³ nachdem er bestimmt den Namen František bekam. Die erste Musikerziehung gab ihm sein Vater Jan Josef — regens chori und Lehrer in Čáslav — und seine Mutter Veronika, die eine gute Harfenistin und Kirchensängerin war. Sein Vater war auch als Komponist tätig; zwei seine Kirchenlieder sind bis heute in der Kirchenpraxis geblieben. Die Familien Dusík wohnte in eigenem Haus in der Nähe der Stadtkirche in Čáslav, Stadtring Nr. 103; das Haus gehörte Frau Veronika, sie hat es geerbt und dort befand sich auch die Klasse des Kantors Jan Josef. Das Haus steht bis heute als Nr. 171 am Stadtring.⁴

Die ganze Atmosphäre der Musikfamilie Dusík kennen wir aus der Schilderung von Charles Burney,⁵ der an seiner Reise Čáslav im Jahre 1772 besuchte. Er schrieb: „... in Čáslav sah ich alles in täglichem Licht: Der Organist und Kantor Jan Josef Dusík und der Violinist der Pfarrkirche Martin Kruh, die dabei auch Schullehrer waren, haben alle meine Fragen beantwortet. Ich bin in die Schule gegangen, überall war es voll von

² Franz Josef Benedikt Dussek, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Willi Kahl), Kassel-Basel 1954, S. 1010; Československý hudební slovník, Praha 1963, S. 270-273.

³ Skladatelská rodina Dusíků, in: Katolické noviny, 12. II. 1950, Čáslav museum, sign. DÚ-8.

⁴ S. Hipman, Dusíkovská kapitola, in: Pamětní tisk, Čáslav 1960.

⁵ Charles Burney, The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces, London 1773.



Das Haus der Familie Dusík in Čáslav

Kindern (6-11-jährig), sie schrieben, lasen und spielten Violine, Oboe, Kontrabass und andere Instrumente. Der Organist hatte in kleinem Zimmer seines Hauses vier Klavichorde, bei welchen kleine Buben übten. Sein Sohn, der neun Jahre alt war, spielte Klavichord sehr gut...“.

Unsere Frage lautet: Um welchen Sohn Dusíks handelte es sich bei dieser Begegnung? Jan Ladislaus war im Jahre 1772 schon zwölfjährig und studierte schon in Jihlava. Unser František Josef war erst siebenjährig, er spielte aber schon Klavichord. Meiner Meinung nach handelte es sich mehr um František Josef, dem Burney in Čáslav begegnet ist. František Josef spielte nämlich als Kind Orgel, Klavichord, Geige und Violoncello. Er spielte oft mit dem Vater in der Kirche. Als Knabe war er Mitglied der Stiftung des Klosters in Žďár nad Sázavou, in Prag studierte er Musik beim Komponisten Augustin Šenkýř und bald, noch während der Studienjahre, war er in dem Benediktiner-Kloster zu Emaus in Prag als Organist tätig. Sein Lehrer — Augustin Šenkýř⁶ — war Vertreter der einfachen harmonischen Musikkonzeption im Stil des Frühklassizismus. František Josef Dusík war um dreissig Jahre jünger und gehörte also in seinem ganzen musikalischen Denken der auftretenden Generation der Mozart-nachfolge.

Der Grund seiner Abreise von Prag ist nicht bekannt. Vielleicht hat er die Not der bescheidenen Musikexistenz als Organist schon in Čáslav beim Vater Jan Josef gesehen und gekannt, aber neben den ökonomischen Gründen waren es bestimmt auch künstlerische Umstände: sein Bruder Jan Ladislaus Dusík, um fünf Jahre älter (1760-1812) wurde bald berühmt und war tätig als hervorragender Pianist in Paris und in London, ein Künstler des abendteuerlichen Lebens und in seinen Kompositionen ein Vorgänger des romantischen Musikstils. František Josef, unterstützt von der Gräfin Lützow, reiste nach Italien, wirkte in Piemont, Mortara, Venedig und Mailand, und wirkte ab 1790 in Ljubljana als Kapellmeister und Komponist. Im Jahre 1794 war er bei der Gründung der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana.⁷ Im Jahre 1798 ist er wieder in Venedig nachweisbar, und im Jahre 1808 begegnen wir ihm als Komponisten und Kapellmeister im Soldatenheer des Feldzugmeisters Davidovič. In Ljubljana hat er Frau Anna, geboren Fokke, aus Krain geheiratet. Ihr Bruder Michael Fokke war in Stična in Krain als Beamter beim Kontrollamt angestellt. Im Jahre 1811 ist František Josef Benedikt in Ljubljana nicht mehr zu finden und führte wahrscheinlich ein abendteuerliches Leben. Dafür sprechen zwei Dokumente aus Čáslav. In den Protokollbüchern des Magistrats in Čáslav finden wir beim Datum 20. 9. 1811 unter Nr. 58 die folgende Eintragung: „Anna Dusseg, geboren Foke, wohnhaft in Ljubljana, Na Starom trgu 132, bittet um eine Nachricht über ihren Gemahl Franz Dusseg“. Das Rathausbureau in Čáslav schrieb damals an den Kantor Jan Josef Dusík, er sollte notwendige Nachrichten an seine Schwiegertochter zusenden.

In dem zweiten Dokument im Protokoll der Stadt Čáslav schrieb der 19. VI. 1815 Anna Dusík aus Ljubljana und fragte, ob ihr Schwiegervater Jan Josef Dusík, Organist, in Čáslav noch am Leben sei. Die Antwort sollte aber nicht nach Ljubljana, sondern an die Adresse ihres Bruders Michael Fokke nach Stična geschickt werden.⁸ Der

⁶ Československý hudební slovník, Praha 1965, S. 686-687; F. Marušán, Augustin Václav Šenkýř (Schenkíř), Ms.

⁷ Dragotin Cvetko, Stoletja slovenske glasbe, Ljubljana 1964, S. 138.

⁸ Protokoll der Stadt Čáslav, Nr. 58, 26. 9. 1811, S. 248; ib., 19. VI. 1815; Fr. Škrdl, Jan Josef Dusík, čáslavský kantor a varhaník, Čáslav 1934, S. 39, 42.

Magistrat von Čáslav hat dem Herrn Fokke geantwortet, dass Organist J.J. Dusík in Čáslav lebt.

Wo war zu dieser Zeit František Josef Benedikt? Warum wusste er nichts von seinem Vater? Warum hat seine Frau Anna den Brief geschrieben? Wusste sie nicht seine Adresse der Anstellung beim Feldzugmeister Davidovič? Zu dieser Zeit (1815) war sein Bruder Jan Ladislaus schon tot. Wir wissen, dass beide Brüder sich in Italien begegnet und besucht hatten. František Josef Benedikt ist aber nie mehr nach Böhmen zurück zum Besuch gekommen und hat nie mehr den Vater gesehen. Die letzten Jahre des Ljubliner Organisten und Kapellmeisters František Josef Dusík werden durch diese Briefe seiner Frau unklar. Sein Todesdatum ist nicht bekannt, aber im Jahre 1816 sollte er noch am Leben sein. Wahrscheinlich ist er in Stična gestorben.

Das Werk von František Josef Benedikt Dusík (in Italien Cormundi geschrieben) ist heute nur wenig bekannt. Während seines Lebens wechselte er die Tätigkeit des Violinisten mit dem Taktierstab des Kapellmeisters und der Feder des Komponisten. Die Hauptachse seiner kompositorischen Tätigkeit war bestimmt die Opern-Komposition. Wir wissen aus der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ aus dem Jahre 1817 von mehreren Operntiteln auf italienische Texte:

La caffeteria di spirito
La ferita mortale
La feudataria
Infortunato successo
L'impostore
L'incantesimo senza magia
Matrimonio e divorzio in sol giorno ossia Angiolina
Voglia di dote e non di moglie
Roma salvata (opera seria)
Ombra ossia il revedimento (farsa seria)
Oratorium: Gerusalemme distrutta

Im Museum der Tschechischen Musik in Prag hatte ich zur Disposition Stimmen der folgenden Kammermusik:

Trio G-dur für drei Flöten (Allegro-Menuetto-Rondo)
Trio d-moll (Adagio-Romance-Rondo), beide hrsg. bei Peters in Leipzig
Serenata für zwei Violinen, 2 Hoboe (Klarinette), 2 Waldhörner, Bratsche, Violoncello e Basso, hrsg. bei Combert & Co. in Augsburg.

In dieser Kammermusik ist František Josef Dusík ein wahrer Mozarts Anhänger und Nachfolger. Die Musik ist gut zugänglich, spielbar und wird in der Musikpädagogik sowie bei den Wettbewerben noch heute gebraucht. Er gehört zum Komponistenkreis der nachmozartschen Periode am Ende des 18. Jahrhunderts.⁹ Seine schöpferische Motivation hat ihre Quelle in der Musikpraxis im Theater und in den Orchesterkapellen. František Josef Dusík, wie alle andere Komponisten dieser Zeit, strebte nicht nach hohen dramaturgischen Zielen, sondern er schrieb seine Musik für das damalige gesellschaftliche Leben, Musizieren und Zuhören.

In diesem Artikel will ich noch an Namensvertauschungen und Verwirrungen mit verschiedenen anderen Komponisten aufmerksam machen. Aus dieser Zeit ist die Musik nur in einzelnen Stimmen aufbewahrt. Handschriftliche Kompositionen und Na-

⁹ J. Snížková, František Josef Benedikt Dusík (Cormundi) — obdivovatel Mozartův, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce, Praha 1988, S. 4.

men der Komponisten waren damals ungenau geschrieben und auch die Namenorthographie bei denselben Autoren war nicht einheitlich. Sehr oft fehlt auch der Taufname des Komponisten und bei ganzen Musikfamilien mit demselben Namen kommt es manchmal zu den rätselhaftesten Problemen. Die Schreibweise des Namens Dusík war sehr verschieden: Dussek, Dusseg, Dussig, Duschek, Dusek.

1. Der Zusammenhang mit demselben Namen, d.h. mit seinem Bruder Jan Ladislaus Dusík, kommt sehr oft vor. Als Komponist hat J.L. Dusík mehrere Klavierwerke herausgegeben. Aber im Vergleich zu Kompositionen des František Josef offenbaren seine Werke schon mehrere Züge des Frühromantismus.¹⁰

2. Dann kommt derselbe Name Dussek noch bei Katharina Veronika Anna Rosalia (1769 in Čáslav - 1833 in London), der Schwester von František Josef, vor. Zwei ihre Klaviersonaten im spätklassischen Stil sind bekannt.¹¹

3. Die stärkste Konfusion kommt mit dem in verschiedenen Weisen geschriebenen Namen František Xaver Dušek (Dussek, Duschek), vor. Dieser Franz X. Dušek (1731-1799) war der berühmte Prager Mozarts Gastgeber und Gemahl der Sängerin Josefine Dušek (Dušková). Er hat Kammerensembles, Trio-Sonaten und viele Klavierkompositionen in dem rein klassischen Stil geschrieben. Er wirkte in Prag als Musikpädagoge; diese Tätigkeit hat seine vierhändige Klaviersonaten und einige Kinderlieder inspiriert. Er hat keine Vokalmusik, keine Arien oder Lieder geschrieben, obzwar seine Frau eine hervorragende Sängerin war.¹²

4. Dann finden wir noch Stimmen von einem ziemlich unbekannten František Dušek (Duschek, Dussek), welcher Kirchenkomponist in Ostböhmen war und aus Dobruška stammte.

5. Vom bis heute wenig bekannten Benjamin Dušek (Dussek) sind zwei Konzerte für Violine nur in einzelnen Stimmen — ohne Partitur — im Museum der Tschechischen Musik in Prag bekannt. Da befinden sich noch mehrere Kompositionen mit der rätselhaften Autorschaft unter den Namen Dussek, Duschek, Dussig.

Die zeitperiode des Ljubljanaer Aufenthaltes unseres Komponisten František Josef Benedikt Dusík (Cormundi) scheint für sein Leben und Tätigkeit sehr wichtig gewesen zu sein. Sein Lebenslauf sowie sein Werk warten noch auf die musikwissenschaftliche Quellenforschung, Spartierungen, Beschreibung und Bewertung.

¹⁰ Československý hudební slovník, Praha 1963, S. 271, 272, 273.

¹¹ S. V. Klíma, Kateřina Veronika Anna Dusíková, in: Zprávy Bertramky, Praha 1961, Nr. 29; L. Vojtíšková, Skladby žen ze starých hudebních a hereckých rodin, in: Časopis Národního muzea, Praha 1954, S. 66; id.; Skladatelky českého původu v cizině, in: Zprávy Bertramky, Praha 1967, Nr. 50, S. 6-7.

¹² V. J. Sýkora, František Xaver Dušek, Praha 1958, S. 69-71; J. Snížková, Mozarts Prager Gastgeber, in: Acta Mozartiana, Augsburg 1987, Heft II, S. 36-39.

POVZETEK

Skladatelj František Josef Benedikt Dusík, rojen leta 1765 v Časlavu, izhaja iz dobro znane češke glasbene rodbine, katere genealogija je dokumentirana vse do 15. stoletja. Prvi glasbeni pouk je dobil pri svojem očetu, ki je služboval kot regens chori in učitelj v omenjenem mestu. Nato je študiral pri skladatelju Avguštinu Šenkyřu v Pragi, kjer je bil tudi organist v benediktinskem samostanu. Vzroki njegovega odhoda iz Prage niso znani, bržkone pa so bili ekonomskega in umetniškega značaja. Ob podpori grofice Lützow je odpotoval v Italijo, kjer se je zadrževal v Piemontu, Mortari, Benetkah in Milanu. Od leta 1790 je deloval kot kapelnik in komponist v Ljubljani. Ob ustanovitvi Filharmonične družbe leta 1794 je tudi nastopil kot pianist. Za leto 1798 je zopet izpričano njegovo bivanje v Benetkah, leta 1808 pa je bil kapelnik v armadi vojnega poveljnika Davidoviča. Vemo tudi, da se je v Ljubljani poročil z Ano Fokke, po rodu iz Kranjske, katere brat je bil uradnik pri nadzornem uradu v Stični. Toda že leta 1811 F. J. B. Dusík ni več v Ljubljani; kam je šel ni znano. Kaže pa, da je vsaj leta 1816 še živel ter verjetno je umrl v Stični. Skladateljski opus F. J. B. Dusika je doslej še skoraj neraziskan in ga bo treba podrobneje preučiti. Sodeč po razpoložljivih podatkih pa se je osredotočal v opero, saj poznamo naslove večjega števila tovrstnih njegovih del. Zdi se, da ni težil za višjimi dramaturškimi cilji, ampak je pisal predvsem sprejemljivo družabno glasbo.

UDK 929 Stular D.

Dušan Mihalek
Novi SadDUŠAN STULAR
OB DEVETDESETEM ROJSTNEM DNEVU

Skromno in tiho, umaknjen v svoj lastni svet, ob prijateljih in študentih, pričakuje devetdeseti rojstni dan nestor jugoslovanskih skladateljev in pianistov Dušan Stular. Še nikoli ni bil dostojno predstavljen širši javnosti (pri tem so seveda izvzete le redke izvedbe v Novem Sadu in maloštevilne izdaje Društva skladateljev Vojvodine) in celo brez članka v Leksikonu jugoslovanske glasbe, stopa ta ustvarjalec, čigar prva polovica življenja se je odvijala viharo kot v najbolj zanimivem romanu, v deseto življenjsko dekada čil in bistroumen, saj še vedno predava študentom novosadske Akademije umetnosti italijanščino.

Šele v nekaj zadnjih letih prihaja Stular po prizadevanju tržaškega profesorja Ravela Kodriča in avtorja teh vrstic iz anonimnosti. Ob njegovi petinosemdesetletnici je Slovenski klub v Trstu organiziral z njim srečanje, na katerem je igral nekatera svoja dela. V tržaškem Primorskem dnevniku in novosadskem Dnevniku je izšlo o njem tudi nekaj zapisov, Društvo skladateljev Vojvodine pa je leta 1986 izdalo jubilejno edicijo — Stularjev klavirski Notturmo romantico za levo roko. Nazadnje je še Primorski slovenski biografski leksikon (15. snopič, Gorica 1989, 605-606) natisnil geslo ŠTULAR Dušan.

(Pri tem je treba takoj poudariti, da skladatelj enako kot njegovi starši vztraja pri priimku *Stular* in zavrača obliko Štular. Ime Dušan je dobil, kot je videti, iz „političnih razlogov“. V strahu pred germanizacijo, saj so tudi njihovo rodbinsko ime zapisovali v uradne knjige kot Stuller, so starši namenoma dajali svojim otrokom slovenska, srbska in hrvaška imena, pri tem pa upali, da bo postal Trst ob uresničitvi ideje o združitvi južnih Slovanov morda celo prestolnica nove države.)

Oče Avgust Stular (Vrhnika, 1875 - Subotica, 1945) je bil modni kreator, čigar saloni niso bili znani le v Trstu. Zelo uspešno se je ukvarjal tudi z gledališko kostumografijo (bil je posebno dober poznavalec zgodovinskih uniform in kostumov), razen tega še s scenografijo. Izhajal je iz rodbine goriških grofov Coronini-Cromberg, priimek pa je nosil po materi, hčerki tovarnarja klobukov Stularja z Vrhnike. Za svoje modne kreacije je dobil pomembna mednarodna priznanja, med katerimi se posebno odlikujeta zlati medalji, ki ju je leta 1906 osvojil v Parizu in Bruslju. Imel je čudovit tenor in je včasih tudi sam nastopal pri amaterskih gledaliških predstavah. Kot nemirni duh, ki je bil blizu socializmu in brcem za pravice Slovencev v Trstu, je pogosto potoval in bil kar mesece odsoten, tako da je bil mali Dušan največ prepuščen skrbi matere Zofije — Zofke (Trst, 1880 - Novi Sad, 1961).

Ta izjemna žena je s svojo igro in petjem zaznamovala tržaško gledališko življenje od začetka 20. stoletja pa do prve svetovne vojne. Rojena je bila v družini Zornik (Sornig), ki je bežala pred inkvizicijo iz Španije (tam je nosila ime d'Alba) in se naselila v Trstu, kjer se je spojila z lokalnim slovenskim in italijanskim prebivalstvom (njena mati je bila iz družine Čenči/Cenci/Cencel). Kot članica Dramatičnega društva je začela nastopati že leta 1894, najprej kot igralka potem pa tudi kot pevka v operetah. Mnogo se je naučila tako, da je na odru opazovala tedanjo vrhunsko italijansko igralko Eleonoro Duse (na katero je spominjala tudi po postavi), v petju pa se je izpopolnjevala pri profesorju Vogriču in pozneje pri mladem dirigentu Mirku Poliču. Prirojene igralske sposobnosti, prijeten glas in veder značaj so ji odprli tudi pot na take italijanske oziroma tržaške odre, kot so La Fenice, Rosseti in Armonia. Vendar je najpogosteje in najraje nastopala v slovenskem jeziku v Narodnem domu, ki ga je vodil Jaka Štoka, in na turnejah po Krasu, kjer je bila izredno popularna in so jo zato tudi imenovali „Primorski slavček“.

Rojen „takorekoč na odru“ 6. aprila 1901 neposredno po materini predstavi, je dobil Dušan Stular prve življenjske vtise v gledališču in na turnejah s starši. Že s tremi leti se je igral tako, da je iz papirja naredil oder in svoje otroško gledališče. Podedoval je tudi radovednega duha in številne talente. Kot osemletni deček je sam skonstruiral mali bekafliter (predhodnik današnjega fliperja ali „enorokega Jacka“); zelo lepo je risal, delal je intarzije, izdeloval pohištvo in perzijske preproge ter znal pihati steklo. Toda bolj kot vse drugo ga je navduševala glasba, posebno glasba, ki jo je izvajala njegova mama. Tudi danes, na pragu desetega desetletja svojega življenja, se spominja nekaterih arij in kupletov, ki jih je slišal v najzgodnejših otroških letih, kakor tudi prizorov iz iger, v katerih je Zofka Stularjeva sodelovala (Jesenski manevri, Rokovnjači, Šivilja, Legionarji — v slednjih je tudi sam nastopal).

Trst je bil v času Stularjevega otroštva pomembno avstroogrsko pristanišče in nacionalno zelo pisano mesto. Ekonomsko so bile med najmočnejšimi skupnosti Grkov, Srbov in Židov, Slovenci pa so predstavljali številno prebivalstvo (da ne govorimo o zaledju), ki so ga hoteli Avstrijci germanizirati, medtem ko so si Italijani prizadevali, da bi priključili mesto svoji državi. Še leta 1840 so v cerkvi sv. Spirodona peli večglasne liturgije, kar je bilo zelo pomembno za razvoj srbske pravoslavne cerkvene glasbe. Slovensko kulturo spodbujajo od leta 1861 Čitalnica, Dramatično društvo in zbori, od leta 1909 pa še Glasbena matica (oziroma Pevsko in glasbeno društvo).

Vse to je prekinila prva svetovna vojna. Družina Stular je prebila vojna leta v Mariboru in se preživljala z uniformami, ki jih je izdeloval oče. Zofka Stular ni hotela peti pod tujo oblastjo, Dušan pa je obiskoval gimnazijo in risal (iz leta 1917 je zelo posrečen Portret dame, ki ga je ustvaril ponoči, ob svečah).

Konec vojne je sovpadel z odhodom na univerzo. Ker je oče tako hotel, se je vpisal na medicinsko fakulteto v Bologni. Vendar pa materialne razmere niso dovoljevale, da bi študij nadaljeval. Leta 1919 se vrne v Trst in se z vso energijo loti glasbe. In zgodil se je čudež: osemnajstletni začetnik, ki tedaj še niti not ni poznal, v enem letu obvlada kar šest razredov nižje glasbene šole. Spremljajo ga navdušene kritike. Ivan Grbec piše v *Njivi* (št. 11, 17. VII. 1919, 175-176): „Izvajanje je doseglo z Dvořákovim Slovanskim plesom višek. Pegan Zorica in Štular Dušan, oba zelo marljiva, oba zelo razvita, a vendar ima ta fant tak talent, da je najboljši učenec. Vidi se, da bo to njegov življenjski poklic, in da bo velik po našem svetu in v tujini. Ta cilj pa terja še več nego mu more dati danes naša Matica“. Res, šola Glasbene matice in profesor Šonc nista mogla dati takšnemu talentu ustreznega znanja. Tu se je učil bolj zaradi očetove želje, to pa je bilo v času, ko so po ustanovitvi Jugoslavije mnogi Slovenci zapustili Trst in je zato tudi Glasbena matica preživljala krizo.



Dušan Stular v Slovenskem klubu v Trstu 6. aprila 1986

Na tržaškem (italijanskem) konservatoriju je tedaj poučeval izreden pedagog, pianist češko-nemškega porekla Adolf Skolek. Kot eden najboljših učencev Leszetyckega je Skolek (skupaj z Moritzem Rosenthalom) zmagal na konkurzu mladih pianistov, ki ga je organiziral Franz Liszt. Starega mojstra je tako navdušil, da mu je poleg rubinovega prstana zmage podaril še svoj portret — delo dunajskega slikarja Josepha Kriehubra iz leta 1840, ki je bil prvotno namenjen Mariji d'Agoult in na katerega je še svojeručno dopisal prigodne verze lorda Byrona. Skolek je predaval na konservatoriju „Tartini“ vse od ustanovitve leta 1903, nastopal na solističnih koncertih in v triu z violinistom Umberto Heubergerjem in violončelistom Augustom Fabbrijem. Pozornost so zbudili tudi njegovi nastopi z violinistom Cèsarjem Thomsonom in čelistom Davidom Popperom. Kot izjemen pianist in pedagog je Skolek sprejel Stularja, mu posredoval pot do znanja in razvijal njegov velik, a pozno odkrit talent. Po štirih letih študija pri Skoleku, in še pred diplomskim izpitom, je bil Stular že leta 1923 imenovan za docenta na istem konservatoriju. Kot svojemu najboljšemu učencu mu je Skolek podaril sliko, ki jo je dobil od Liszta, po Skolekovi smrti leta 1929 pa je Stular tudi prevzel njegov razred.

Vzporedno s klavirjem je Stular na tržaškem konservatoriju študiral še kompozicijo pri profesorju Antoniu Illesbergu, pri katerem sta poleg našega Karola Pahorja med drugim študirala Luigi Dallapiccola in Giulio Viozzi. Profesor Skolek pa ni bil navdušen, da se je Stular ukvarjal s komponiranjem. Kadar mu je igral svoje skladbe, je imel navado reči: „Dobro je, samo je preveč moderno“. Toda Illesberg je nasprotno govoril: „Dobro, vendar je treba bolj moderno“.

Stular se je skušal znajti med obema tema skrajnostima. Posvetil pa se je predvsem klavirju. Poleg obsežnega pedagoškega dela na konservatoriju „Tartini“ je nastopal z vidnim uspehom kot solist v Trstu, Milanu, Rimu, Neaplju, Bologni, Gradcu in v

ново ustanovljenem Radiu Zagreb. Na koncertu v spomin profesorju Skoleku je leta 1929 skupaj s svojimi učenci izvajal: Regerjevo Passacaglio in fuga za dva klavirja z Eugenijem Visnovitzem, v Bachovem Koncertu za tri klavirje pa se jima je pridružil še Edoardo Guglielminetti. Nastopil je še v duetu s Skolekovo učenko Ado Naish (sestrčno Adeline Patti). Z njo je večkrat igral tudi jazz, kar je odmevalo tudi v njegovi ustvarjalnosti (iz tega časa je Stularjeva kompozicija za dva klavirja štiroročno *My Capricious Darling*).

V teh letih so bile natisnjene prve njegove kompozicije: instruktivni *Tempo di Minuetto* (objavljen 1928) in *Stabilimento musicale triestino G. Verdi* (Firence). Komponiranje zabavne glasbe je prineslo dve izdaji: canzono-tango *Nada* (1933) in foxtrott *Vieni con me* (1934), obe pri *Edizioni musicali Cines Pittaluga* (Torino), izšli pa sta pod psevdonimom-kriptogramom Raul Duntass (od italianiziranega Dusan Stular). Lahkotnost komponiranja in sposobnost, da s „konvertibilno“ glasbo ustvari vzdušje, sta mu prinesli tudi vabilo za sodelovanje pri prvih zvočnih filmih družbe Cinecittà (podatki o teh filmih so izgubljeni). Kot prijatelj in spremljevalec slavne Toti dal Monte je tej pevkici posvetil cikel šestih samospevov, ki je danes žal tudi izgubljen.

Velika spodbuda za Stularjevo ustvarjalnost je bilo srečanje s plesalko svobodnega plesa Britto Schellander leta 1934. Ta umetnica se je učila pri znameniti Mary Wigman, tako kot Henya Holm, Ida Rubinstein in nekaj časa tudi sam Stular. Toda, medtem ko je Wigmanova tedaj zavračala glasbeno spremljavo, je ubrala Britta Schellander drugo smer: ples je improvizirala na glasbo, ki se je porajala iz njenega plesa. Tako je iskala spretnega pianista-improvizatorja, ki bi po navdihu njenih gibov svobodnega plesa izvajal glasbo, ki bi njej spet rabila kot nadaljnja inspiracija. V osebi Dušana Stularja je našla (po sodelovanju z Zitom Lanom) prav to, kar si je želela in celo dosti več. On ni le ustvarjal glasbe, ki se je ujemala z njenim plesom, ampak je včasih tudi kreiral kostume in jih celo sam krojil. To je bila čudovita zveza dveh večstransko nadarjenih umetnikov, ki ni ostala neopažena. Na kulturnem programu berlinske Olimpiade leta 1936 je Britta Schellander ob Dušanu Stularju kot predstavnica Italije osvojila zlat olimpijski prstan, in to pred mojstri svobodnega plesa, kot sta bila Harald Kreutzberg ali Nia Čorak Slavenska. Številne kritike, ki so ob tej priliki izšle, pa tudi ob drugih nastopih Britte Schellander, so poudarjale tudi veliko vlogo Dušana Stularja kot skladatelja in pianista.

Od Stularjevih improvizacij so bile na njenem programu *Moja dežela*, *Fantastični ptič*, *Primitivni ples*, *Igra valov*, *Romantično*, *Novi šal*, *Leggiero* (*Allegro capriccioso*), *Notturmo romantico* za levo roko (1936) in *Listje na vetru* (1937). Le zadnji dve sta bili pozneje notirani, *Moja dežela* (Koreografska poema) in *Leggiero* (*Allegro capriccioso*) pa sta bili šele mnogo kasneje (1975) posneti v studiu Radia Novi Sad (po prizadevanju Stularjevega učenca, skladatelja Ivana Kovača). Iz njih je razvidno, kar je zaznala tudi kritika tistega časa, tako npr. bolonjski kritik, ki je trdil: „Stularjeve kompozicije so tako napisane, da morajo ugajati“. So namreč daleč od eksperimentalnih iskanj tedanje evropske glasbe, daleč od ekspresionizma, dodekafonije (izjema je *Fantastični ptič*) in neoklasicizma. Romantično vzdušje diskretno osvežujejo impresionistične harmonije in pedalizacija, včasih so prisotni elementi jazz ali celo lahke glasbe. Za poslušalca je to užitna, iskrena in sprejemljiva glasba — za pianiste pa so to zahtevne kompozicije, v katerih morajo pokazati briljantno tehniko polno čustvovanja. *Listje na vetru* kaže tudi posrečene in okusne deskriptivne elemente, temno razpoloženje *Notturmo* pa izhaja iz osnovne inspiracije (ob smrti Stularjevega prijatelja Giannija Parisija na abesinski fronti, čemur tudi ustreza globoki register klavirja, ki v kompoziciji prevladuje).

Trst četrtega desetletja XX. stoletja se je zelo razlikoval od razgibanega pristanišča, ki se ga je Stular spominjal iz otroštva. Mesto je zdaj pripadalo italijanski fašistični državi. Gospodarsko močne skupnosti Grkov, Srbov in Židov so propadle skupaj s pomonom pristanišča, slovensko prebivalstvo pa je bilo pod stalnim pritiskom italijanizacije že vse od 13. julija 1920, ko so zažgali poslopje Balkana — Narodnega doma, kjer je zgorel tudi oder Dramatičnega društva.

Pritiske fašistične vlade začenja Stular čutiti tudi na lastni koži, vendar se jim pogumno upira. To leta 1940 plača tudi s tem, da ga vržejo iz konservatorija. Seveda pa ga ta formalna izključitev iz službe ne more oddaljiti od glasbe. Vsi njegovi študenti še naprej prihajajo k njemu na privatne učne ure, kolegi-profesorji pa store vse, da pomagajo svojemu najmlajšemu in nadarjenemu kolegu. Fašisti mu ovirajo pianistične nastope, Stular pa ustanovi svoj otroški zbor s harmoniko, nastopa po bolnišnicah in na frontah ter tako lajša trpljenje ranjencem, ki vse pogostejše prihajajo z različnih bojišč.

Kot nosilca tako humane dejavnosti so ga fašistične oblasti morale pod pritiskom javnosti vrniti v konservatorij na mesto docenta. V tej mučni situaciji najde Stular uteho v komponiranju in tako ustvari prav v teh najtežjih letih svoja največja in najpomembnejša dela — *Jazz sinfonijo*, suito *Pan* za kvartet violončel, klavirski koncert *Melodije in ritem* in otroško opereto *Modra strela (Freccia azzurra)*. Dve od teh kompozicij sta mu prinesli tudi največja priznanja. Triennale v Neaplju (Mostra Triennale) je dodelil v simfonični kategoriji Stularjevi *Jazz sinfoniji* prvo nagrado, v komorni kategoriji pa suiti *Pan*.

Jazz sinfonia in do-minore (dokončana 22. decembra 1938) je napisana za dva klavirja, simfonični orkester in jazz-orkester (big band). Vse od prvih taktov je jasno, da je Stular našel inspiracijo za to skladbo v Gershwinovem *Amerikancu v Parizu*. Bleščeča barva polnega in specifičnega orkestra ter sinkopirani ritmi ustvarjajo polnokrven simfonični jazz; kompozicija se začneja z očarljivo, energično temo, ki nas, kljub temu da parodira Gershwina, prevzame s svojo domiselnostjo in mojstrskim aranžmajem. Kontrast predstavlja umirjena tema-epizoda počasnega foxtrotta ali bluesa, v kateri stopata v ospredje dva klavirja z godali. Na podlagi tega kontrasta je zgrajena nepretenciozna kompozicija z željo, da zabava in olepša trenutke, brez banalnosti in z obilo humorja in okusa. Sinfonija je bila prvič (in doslej edinokrat) izvedena šele 19. januarja 1987 v Novem Sadu.

Suita *Pan* je bila napisana leta 1939 za konkurz nekega belgijskega kvarteta violončel, na katerem je tudi zmagala, nakar so jo še izvajali do druge svetovne vojne. Hitro osminsko gibanje, motoričen ritem skoro brez pavz karakterizira zagnanost prvega stavka (*Spiriti boscherecci — Vivace ma non troppo*). V melodijah je zelo prisotna kromatika, v harmoniji pa paralelni akordi. Drugi stavek je zgrajen v impresionističnem koloritu (*Incanto lunare — Lento liberamente*) na podlagi kontrasta *con sordino — senza sordino*, *arco — pizzicato* in flažoleta. V tretjem stavku prevladujejo ritmi in hitro menjavanje različnih taktov (3/4, 4/4, 5/4 + 3/4). Kompozicija zahteva virtuosne izvajalce in mojstrsko pokaže možnosti takšne zasedbe (Françoise in Viktor Jakovčič, Sandra Belić in Tešman Živanović so to delo za Radio Novi Sad posneli leta 1985).

Melodije in ritem (Koncert za klavir in orkester v c-molu) je eno zadnjih Stularjevih del iz tržaškega obdobja, prvič so ga izvedli decembra 1946 v Subotici in zatem še nekajkrat v Novem Sadu (z avtorjem kot solistom in s Srboslavom Vuksanom-Lopušanskim).

Pregnanten ritmični uvod naznanja prvo temo, ki jo nato prineseta izmenjaje orkester in klavir; v njej dominira ritmični element. Že ob njenem eksponiranju naletimo na melodične floskule, ki jih spremljajo gosti akordi, podobni harmonijam v jazzu. Za kla-

virsko briljantnim mostom stopita z drugo temo (Es-dur) v ospredje liričnost in melodičnost. Izpeljava se začneja z elementi prve teme, nakar vse bolj stopa v ospredje bravurozna pianistična tehnika lisztovske tradicije (kar je očitno v celotni skladbi), ki je še posebno izrazita v veliki kadenci za reprizo.

Drugi stavek prinaša — tako kot romantične lirične miniature — glasbo vzdušja, ki je zasnovana v e-molu. Oster kontrast predstavlja motorično šestosminsko gibanje, na katerem je zgrajena glavna tema tretjega stavka v obliki rondoja. Med ponavljanjem te teme nastopa (izza začetka in pred koncem) umirjenejša sentimentalna tema *Meno mosso*, medtem ko je osrednji del, *Tranquillo*, nekakšen *intermezzo* v stilu bluesa.

Otroška opereta-spevoigra *Modra strela (Freccia azzurra)* je nastala v enem samem tednu leta 1941 in je prepričljivo zmagala na konkurzu v Trstu ter osvojila tri prve nagrade. Komponirana je na prav tako nagrajen libreto Marie del Monaco (sorodnice znamenitega pevca) v furlanskem narečju. Zelo muzikalen libreto in pravljичno vzdušje sta Stularju omogočila ustvariti vrsto posrečenih prizorov iz otroškega življenja, ki so jih tržaški malčki s simpatijo sprejeli pred samim začetkom vojne. Partitura se je izgubila, klavirski izvleček pa je pri avtorju.

Izbruh druge svetovne vojne je resno ogrozil Stularjevo življenje v Trstu. Po golem naključju in zaradi pogumnosti njegove hišne pomočnice je rešil glavo ob raciji, ko so fašisti preiskovali njegovo stanovanje in je gospodinja v zadnjem trenutku uspela skriti jugoslovansko zastavo, ki jo je čuval z namenom, da z njo zaznamuje dan zmage in združitve z Jugoslavijo. Ob velikih peripetijah in s ponarejenim potnim listom, ki ga je dobil od očeta (le-ta je že bil emigriral), se je leta 1943 znašel v Subotici.

Po vojni so bile načrtane nove meje — geografske in politične — in vrnitev v Trst je bila nemogoča. Tako se je začela druga polovica Stularjevega življenja v Vojvodini. Osvoboditev Subotice je dala navdih za prvo kompozicijo v osvobojeni Vojvodini — *Legende o partizanih* (za dva klavirja četveročno). Splošni polet ob obnovi porušene domovine ga je prva povojna leta spodbujalo: vodil je sindikalni, železničarski in židovski zbor, poučeval na ženski gimnaziji in v oficirski šoli ter prirejal koncerte. Konec leta 1946 se je preselil v Novi Sad, da pomaga pri obnovi Glasbene šole „Isidor Bajić“ (njen direktor je bil sedem let) in pri sindikalnem zboru (današnjem KUD „Svetozar Marković“). Piše priložnostno glasbo — za fizikalne in majske zlete, za brigadirje na progi Šamac—Sarajevo, za vaje s stožci, za lutkovno gledališče, improvizira za ples gluhonemih na njihovih festivalih, poučuje privatno, komponira didaktično literaturo, igra na radijskem programu...

Leta 1953 se začne zopet novo obdobje v Stularjevem življenju: postane korepetitor in skladatelj Srbskega narodnega gledališča, najstarejše srbske gledališke ustanove, ki z ekipo izjemnih režiserjev, igralcev, glasbenikov in baletnikov prav v tem času doživlja svoje pomembne trenutke. Stular je napisal glasbo za okoli petdeset dramskih predstav, ki so bile na repertoarju tega odra. Posebno pozornost je zbudila scenska glasba za drame *Krvava svatba*, *Skenderbeg* in *Smrt Smail-age Čengića* (komponirana v obliki oratorija). Delo v gledališču zanj ni bilo delovna obveza ampak velika ljubezen. Že od otroških nog je živel z gledališčem in je poznal njegove skrivnosti. Baletne korepeticije so bile tako cenjene, da so ga vabili v Boljšoj teater. Mladi pianisti iz najbolj znanih razredov novosadske in beograjske akademije tudi danes prihajajo k njemu po nasvet in poduk. Društvo skladateljev Vojvodine je izdalo popularno zbirko *Za mlade pianiste* in klavirske kompozicije *Listje na vetru* in *Notturmo romantico*.

Čeprav se je sam brezбриžno obnašal do svoje ustvarjalnosti (mnoge kompozicije je izgubil, nekaterih ni zapisal), se v zadnjem času prebujajo zanimanje za njegovo delo — kar potrjujejo tudi izvedbe velikih form, kot so *Klavirski koncert*, *Jazz sinfonija* in

Pan. Vendar pa je vse to malo v primerjavi s pomenom njegove dolgoletne glasbene dejavnosti. Od družbenih priznanj je nekoč dobil le udarniški znak za požrtvovalno delo v Subotici.

Po nekaj sestavkih v časopisih (novosadski Dnevnik, tržaški Primorski dnevnik) in po geslih v *Muzičkem brevijaru Vojvodine* Antona Ebersta in *Primorskem slovenskem biografskem leksikonu* so te vrstice prvi poizkus, da se sistematizira izredno bogata biografija Dušana Stularja. Pišemo jih z ljubeznijo in s spoštovanjem, v upanju, da bodo izzvale zanimanje za usodo in ustvarjalnost nestorja naših pianistov in skladateljev, ki svoj 90. rojstni dan pričakuje v skoraj popolni anonimnosti.

LITERATURA

Ivan Grbec: *Javna produkcija gojencev Glasbene Matice v Trstu*, Njiva, Trst, št. 11, 17. VII 1919, 175-176; Al. P.: *Le danze di Britta Schellander in Sala Massima*, Il Popolo, Trieste, 9. XI 1936; Anon.: *Britta Schellander a Bologna*, Piccolo, Trieste, 12. XII 1936; Anon.: *Vivo successo della Schellander al Circolo Savoia di Pola*, Piccolo, Trieste, 2. III 1937; Al. Pin.: *La serata di danze di Britta Schellander*, Popolo, Trieste, 6. III 1937; Anon.: *La serata di danze di Britta Schellander e delle sue allieve*, Piccolo, Trieste, 6. II 1937(?); Anon.: *Le danze di Britta Schellander in Sala Massima*, Piccolo, Trieste, 6. II 1939; Anon.: *Il successo di Britta Schellander al Teatro delle Arti a Roma*, Il Popolo, Trieste, 19. VI 1939; Anton Eberst: *Muzički brevijar Vojvodine*, Novi Sad, 1972, 115; Nada Savković: *Jedan životni put — Bajronova strofa za Lista*, Dnevnik, Novi Sad, 10. II 1985; Dušan Mihalek: *Dušan Stular* (Trieste, 6. IV 1901), Jubilejna izdaja Notturmo romantico, Novi Sad, 1986, 14-19; Ravel Kodrič: *Nestor tržaških pianistov Dušan Stular*, Primorski Dnevnik, Trst, 6. IV 1986; HJ: *Večer Dušana Stularja*, Primorski Dnevnik, Trst, 10. IV 1986; Har.: *Štular Dušan*, Primorski slovenski biografski leksikon, Gorica, 1989, 15. snopič, 605-606; Dušan Mihalek: *Kroz stvaralaštvo naših kompozitora: Dušan Stular*, radijska oddaja, Fonoteka Radia Novi Sad, trak št. FR 956/3723.

SUMMARY

This article represents a first attempt at a comprehensive biography of the composer and pianist Dušan Stular (born 6th April 1901 in Trieste). Two periods of his lifetime are highlighted. The first is the period prior to 1943 when, driven away by the Fascists, Stular moved to Vojvodina. Although born and bred in an artistic family (his mother being a popular operetta-singer and his father a fashion and costume designer), he decided to take up his studies of music quite late in his life, only at the age of 19. Nevertheless, owing to his exceptional talent, he managed to advance from being an absolute beginner to holding the post of senior lecturer at the Trieste conservatory in no more than four years, and was given a portrait of Franz Liszt by his piano professor Adolf Skolek that Skolek had won as the winner of the young pianists' competition named after Liszt. Furthermore, Stular studied composition, also in Trieste, with Antonio Illesberg, a teacher of Luigi Dallapiccola and Giulio Viozzi, among others. While working as a lecturer at the Tartini conservatory in Trieste in 1923-43, he made many solo performances at concerts in Rome, Milan, Naples,

Trieste, Graz and the then new-found radio programme of Radio Zagreb. He also gave performances in a piano duet together with Ada Naish, and wrote entertainment and screen music (under the pseudonym of Raul Duntass).

In 1934 he started performing at concerts together with the free ballet dancer Britta Schellander (a pupil of Mary Wigman), who won the golden Olympic ring in the cultural programme at the Berlin Olympic Games in 1936 dancing to Stular's music.

In spite of the pressures of the Fascist regime, Stular created his two most prominent works during the years before the second world war, namely the Jazz Symphony and Pan, quartet for violoncellos, that were both awarded first prizes at the Mostra Triennale at Naples in 1941. Dating from the same period is also the children's operetta Blue Lightning, which won all the three prizes at the anonymous competition in Trieste in 1941, as well as the Concerto for piano and orchestra entitled Melodies and Rhythm.

Stular's Vojvodina period is characterized by his intensive efforts to revive the musical tradition in Subotica and Novi Sad (headmaster of the music school, leader of several amateur choruses, composer of occasional music). Since 1953 he has worked as the répétiteur and a composer of the oldest Serbian theatre — the Srpsko narodno pozorište in Novi Sad, for which he wrote music for over 50 premières.

UDK 781.61 Srebotnjak A.

Niall O'Loughlin
LoughboroughALOJZ SREBOTNJAK'S USE OF TWELVE-NOTE
TECHNIQUES

One of the only Slovenian composers to make consistent and thorough use of twelve-note technique has been Alojz Srebotnjak. After composing during the 1950s a number of works that used a broadly traditional approach with modernisms such as added 'wrong' notes, he went to London in 1959 to study with Peter Racine Fricker. Srebotnjak's compositions from this time have used a moderately strict note-serialism. Although this has usually involved twelve-note rows, in one instance (the Harp Concerto) he used a row consisting of only eight notes. The style of these works written since 1960 has been varied, with an almost Webernian terseness in the Six Pieces for bassoon and piano, a lighthearted and regular rhythmic structure in the *Serenata* for wind trio and the involved orchestral textures of *Antifona* and parts of the Harp Concerto that recall the orchestral style of Arnold Schoenberg.

Invenzione variata for piano of 1961 is a sequence of eleven free variations around a twelve-note row. The work is not a set of variations on a theme in the traditional sense, but rather contrasting sections which relate to each other in terms of the note-row. The twelve-note row itself is treated with a great deal of freedom. Srebotnjak frequently used the notes simultaneously, which inevitably disguises some of the melodic character of the row. Further, unlike Švara in his *Concerto grosso dodeca-phono* and *Tri etude*, he usually introduced inversions, retroversions and transpositions of the row at an early stage. It is sometimes difficult to establish the exact order of some of the note-rows used. For example, because the opening of *Invenzione variata*, with its three three-note chords (excluding the octave C in the bass) in the first three bars, does not allow us to determine the exact order (Ex. 1a), this must be established by comparison with a later passage (Ex. 1b), which then gives the numbered order in Ex. 1a. One example of a permutation with its inversion is given in Ex. 1c, in which the original order of notes five and six is reversed. Note, also, the mirroring of the shapes of the first half in the second half of the same example. Mirror forms and symmetrical patterns were later to feature more prominently in the Six Pieces for bassoon and piano. In *Invenzione variata* they occur but are less frequent. The most important aspect concerns the individual sections. Sections A, B, C, F and K are all fifteen bars long and J (an unbarred cadenza) is equivalent in length. The last section of the work (K) is the exact reverse of A, and the two halves of H are exactly the same as the two halves of D, but in reverse order (the actual order of the notes is not reversed).

The *Serenata* for flute, clarinet and bassoon also of 1961 is a light and diverting work of six short movements. The rhythms are straightforward with regular barring and only a few tempo and metre changes within each movement. There is a fairly strict use of the chosen twelve-note row throughout the work and there is a continuation of the use of neat symmetrical patterns. As is often the case in the music of Srebotnjak, the exact order of the note-row is not immediately apparent because of the use of chords (Ex. 2b). This row can be discovered from a later passage played unaccompanied by the bassoon (Ex. 2a). The first two bars of Ex. 2b present the row in its original form as four chords. In the third bar the row is divided into two hexachords and played in inverted form in overlapping parts by the flute and clarinet. The process is continued in bars 4 and 5 with the original form reversed as four three-note chords and then in bar 6 with the inverted hexachords reversed and played in overlapping lines by the clarinet and bassoon. Thus in the first four bars the composer has given us, in very compressed form, the four versions of the basic untransposed row.¹ The next few bars give a new development, with bassoon and clarinet sharing one row form while the flute plays the retrograde independently. There is some reordering of the notes of the row from time to time, e.g. at the beginning of the third movement (Ex. 2c). Note also the palindromes in bars 1-2 and 4-5 in Ex. 2b.

Monologi ('Monologues') from the following year, 1962, for strings, timpani and three wind instruments (one in each of the movements, flute, oboe and horn respectively) is an intense and brooding work completely different in style from the *Serenata* for wind. The work opens with a dissipated version of the row with numerous repetitions and notes 11 and 12 coming before note 10 (Ex. 3a). Any confusion is removed with the immediate repetition of the original form of the row by the solo oboe and by its inversion (Ex. 3b). Repetition of notes within the row (Ex. 3a) is very common in the work, especially on the timpani. The wind parts normally use note-rows independently of the rest of the orchestra, a feature that was later to be extended in the Harp Concerto to include two separate note-rows.

The formal plans of the movements of *Monologi* are quite simple, as in the *Serenata*. The first two are ternary derivatives and the third a set of variations. Many of the works that now followed broke new ground from these traditional plans, very strikingly in the case of the terse Six Pieces for bassoon and piano that date from 1963. Their small scale disguises a compression of thought and complexity of form that is not immediately apparent. The twelve-note technique that must have been now almost second nature to the composer is used harmonically and melodically, with the bassoon and piano parts normally independent of each other except in passages which avoid doublings. Repeated notes, either as part of chords themselves repeated complete or as individual repetitions in a melodic line, are frequent. The pieces employ a mixture of solo melodic lines, with (Ex. 4b) or without accompaniments (Ex. 4a), or as melodic lines contrapuntally combined (Ex. 4c).

There is a strong move away from traditional forms. In the fourth and fifth pieces there is some concession to ternary form. In the fourth the rhythm of the opening phrases is recapitulated with considerable alteration of the notes. In the fifth, there is a reprise of the first two bars only, with a coda recalling the middle section. The third piece is completely palindromic in plan, while the sixth, in a fragmentary fashion typical of the whole work, juxtaposes in an uncomfortable succession material directly

¹ Some apparent departures from the note-row in the printed score are misprints, which have been confirmed by the composer. Ex. 2 gives the correct readings.

derived from each of the previous pieces. The row is built as four groups of three notes with a semitone in each group, while the second half of the row is an almost exact inversion of the first half.

Srebotnjak did not use this terse style in his next work, *Microsongs* for voice and thirteen instruments. Although the composer used only solo strings (violin, viola, cello and double bass), the work is in essence an orchestral song-cycle, settings of brief texts by Slovenian poets or of translations into Slovene. Srebotnjak did not attempt to consolidate the purely musical achievement of the bassoon pieces, but rather to create short atmospheric settings in which the words to some extent dictated the style and form. The songs are linked by the use of a single note-row.

The mood of the first song, *Kitajska modrost* ('Chinese wisdom'), is emphasised by the heavy bass register of the chord formed from the first four notes of the row, sustained against the voice which chants the eight remaining notes (Ex. 5a). In the remainder of the song the voice part is independent of the ostinato-like accompaniments, a feature also found in *Harlekin*, the second song. The lethargic atmosphere of the third song, *Dolgčas* ('Boredom'), is magically caught. The slow-moving melody of the bass clarinet which opens the song is doubled by string glissandos and trills. This simple statement of the note-row is followed by another from the singer, who yawns through it with glissandos with the hand in front of the mouth and with a few notes of *Sprechgesang*. This catches the atmosphere of the 'profound' utterance, 'ves svet je en sam' ('the world is all the same') perfectly. *Collage* starts with a full harmonic statement of the row as a noisy and violent curtain-raiser to the singer's strictures on the motorist. This use of all the twelve notes in one chord is found extensively in the orchestral work *Antifona. De profundis*, to words by Alojz Gradnik has a much more subtle use of the row. In the opening (Ex. 5b), the row is presented melodically by the harp and clarinet, with the voice then taking it over in the same form on the same notes but in different octaves. At the same time the clarinet plays an inverted form pitched a fourth higher which carefully avoids any doubling. In the rest of the song the singer takes over the inverted form and then returns to the original form to the counterpoint of the clarinet's inversion. The harp provides harmonic statements of the row in chords containing up to six notes. The interlude *Utrinek* (without voice) introduces a new element, the building up of a chord one note at a time, also used in the ninth song *Megla* ('Mist'). In *Megla* the row of the vocal line is independent of that of the chords.

Collage II involves some brilliant verbal juggling. Srebotnjak took a number of words from the orthography of Slovene, i.e. es, esej, esenca, esesovec, etc., ending in mid-air, so to speak, on 'Eskim-'. Here the instrumental group cuts in with a dense texture in which the percussionist plays loud strokes on the tam-tam while the other twelve players each improvise for four bars on a group of four notes. These are arranged with numerous doublings and not in any grouping that would avoid having the same notes in different parts. Each player, however, has a different group of four notes on which to improvise. This interruption is followed by the words from the singer: kontra, kontra-admiral, kontrabant, kontrabas. Not surprisingly, the double bass enters now. At the same time the singer completes the word broken off earlier, 'Eskim-', with 'o', which becomes the first syllable of 'Au revoir', the singer's farewell, which is cut off abruptly by a repetition of the earlier improvised passage.

The *Microsongs* are short but effective pieces which use some interesting and varied twelve-note applications. They stand somewhat apart from Srebotnjak's development, which includes very few vocal works. The composer seized the opportu-

nity of creating atmospheric miniatures without abandoning his twelve-note technique. The texts did lead him toward certain developments, notably the use of free improvisation around a limited number of notes, but *Microsongs* show none of the symphonic thinking to be found in *Antifona* and the Harp Concerto.

The orchestral work *Antifona* also dates from 1964. Although its duration, eleven minutes, is about the same as that of *Microsongs*, it is a completely different type of work. While *Microsongs* are short, atmospheric settings, *Antifona* is a highly-unified single-movement edifice. It is planned around two basic tempos, Adagio $d = 52$ and an Allegro $d = 120$, with a few minor fluctuations. As the title suggests, there is considerable use of antiphony, especially between groups of instruments (see Ex. 6a and 6b). Unlike *Microsongs*, the work uses a certain amount of thematic cross-referencing, but Srebotnjak only occasionally used a well defined statement of his note-row (Ex. 6c). It more often appears contrapuntally (see the row and its inversion in the cello and double bass parts of Ex. 6a and in Ex. 6d in which the trombone and violin share the inversion of the viola's statement). As in *Microsongs* there are numerous appearances of chords containing all twelve notes (see Ex. 6b).

The use of a full twelve-note row presents no insoluble problems for most orchestral instruments. The diatonic harp, however, has by its very nature certain difficulties in dealing with highly chromatic music. Ivo Petrić is a composer who has successfully mastered the obvious limitations in a modern idiom that uses all twelve notes freely. Srebotnjak, on the other hand, in writing his Harp Concerto of 1970, produced a novel solution to the problem: the harp uses an eight-note row, while the orchestra's music is derived from a twelve-note row. By careful melodic and harmonic manipulation the composer avoided any doubling of notes between the note-rows. These two note-rows (harp: B flat, C flat, E, D, F, G, A flat, D flat; orchestra: F, F sharp, C, B, D sharp, G, A, E, D, D flat, A flat, B flat) have intervals in common (minor and major seconds and perfect fourths and fifths), but other intervals exclusive to each (harp: minor third; orchestra: major third and augmented fourth). The character of each row is thus clear in melodic form (Ex. 7a, harp; Ex. 7b, orchestra). As in *Antifona*, however, the straightforward melodic form is uncommon, as Srebotnjak favoured the use of the row in which the notes are shared between instruments in the form of melody and accompaniment, as at the beginning of the second movement (Ex. 8). Here he uses the retrograde form of the orchestral row (see original form above) transposed up a major third. The first two notes are sustained on horns and violas throughout the passage. The next three notes are repeated numerous times as a metrical canon between the three trumpets. The remaining seven notes constitute the main melodic interest of the passage, an assumption confirmed by the strengthening of the line not only by the second violins but also the flutes, oboes and clarinets. In order to make the line suitably long, Srebotnjak repeated notes within this group without using any of the notes already being played by the violas, horns or trumpets.

As in the *Microsongs* the harmonic nature of the music is carefully calculated. This was clear in Ex. 8 where Srebotnjak reserved specific notes of the row for certain instruments. This harmonic awareness is also apparent in the harp solo at the beginning of the first movement (Ex. 9a), in which the simultaneous playing of adjacent notes of the row is changed at each appearance. Chords consisting of all twelve notes of the orchestral note-row are frequently used, either sounding all together at once or built up note by note. An effective use of a succession of six-note chords is found in the brass and string chorale found near the end of the second movement (Ex. 9b). Two six-note chords alternate with different spacings. The actual notes chosen (I: A,

B flat, C, E, E flat, G; II: A flat, B, D flat, D, F, G flat) are reconcilable with the original note-row only if the permutation of the row involving the exchange of notes six and seven is assumed. By transposing the original note-row up a major third from the first note of F to A, the sixth and seventh notes would be B and C respectively, but in fact they are the other way round. Some confirmation is given to this analysis in the succession of harp chords (Ex. 9c) which echoes the chorale of Ex. 9b. The harp's eight-note row is also in its original form and also transposed up a major third. By using only three-note chords in the harp passage, Srebotnjak was able to introduce more complex permutations than in Ex. 9a and to avoid the rigid alternation of the six-note groups found in Ex. 9b.

Although Srebotnjak advanced in one direction by using two separate note-rows, his approach to form was somewhat less adventurous than in the symphonic movement *Antifona*. The Harp Concerto is cast in two movements only, a theme and variations and an Allegro freely based on sonata form. The first movement's theme provides the serial genesis of the variations, both melodically and harmonically. In the second movement the first and second 'subjects' are presented by the orchestra and harp respectively, replacing the traditional key contrast by one of note-rows. The reconciliation between the two note-rows is not attempted in any form of recapitulation, but in the chorale alternations noted in Exx. 9b-c, which constitute the major part of the extended coda which ends the movement and, of course, the whole work.

Srebotnjak's return to miniature forms in the chamber work *Dnevnik* ('Diary') for violin, cello and piano of 1972 shows a tightening of the overall structure. There is no use of the ternary forms that were used in the variation first movement of the Harp Concerto, nor is there any of the sudden change of atmosphere that was found in *Microsongs*. *Dnevnik* plays for nearly fifteen minutes without a break, although it is written in a number of contrasting sections. The framework of the piece is provided by a Prelude, Interlude and a Postlude. Between the first two there are five short 'events', and between the second and third another four similar 'events'. The substantial Interlude (nearly ten pages in the score) and the shorter Prelude and Postlude (four pages each) are in fast tempos, i.e. Allegro molto, Allegro and Agitato respectively. The progression of tempos used for the 'events' is broadly similar in both groups (slow, faster, fast, moderate), although there is no strict symmetry between the five 'events' of the first group and the four of the second group. As each of the 'events' occupies about two pages in the score, these groups of 'events' can be seen to balance the Interlude, which is about the same length.

The composer's use of twelve-note technique shows some similarity to that used in previous works, but also some new developments. The original form of the row is found in Event I (Ex. 10a), while the clearest unambiguous statement of the work's twelve-note row appears as the cello 'ground bass' in Event V (Ex. 10b). The latter appears inverted and reversed. The row itself shows no obvious symmetry, having some preponderance of particular intervals (three each of minor seconds and minor thirds). While much of the work uses the note-row fairly strictly, Srebotnjak takes a number of liberties with it in Event II (Ex. 11). There are also examples in Events IV and V. In the latter, two forms of the row a perfect fifth apart are used. The reordering of some notes of the row is made to avoid doubling of notes. A more involved development appears in the Prelude in which the string instruments have freely coordinated six-note ostinatos with four notes in common. These ostinatos are suddenly stopped by the pianist who interrupts them with eight notes played simultaneously, the remaining four notes following immediately as a chord. This typifies the composer's

treatment in the Prelude of the row as two semiindependent segments, normally of eight and four notes.

Although much in *Dnevnik* avoids neat symmetries, there are some intriguing rhythmic patterns in Event VIII. Working in quaver beats Srebotnjak uses bar-lengths according to the following patterns of beats, 1234543216, and then in reverse order. The whole group (in both directions) is used a total of three times, but Srebotnjak does not repeat the last bar-length (6 or 1) when changing direction. The rhythmic groupings are very nearly palindromic, containing only a few notes different in the reverse forms. The bar-groupings are connected with the use of the row. All the bars in 1/8 time begin statements of the row with a single quaver in the extreme high or low register (except for the very last bar). The three 6/8 bars are the only ones with four-note chords, three-note chords normally being used. Symmetries of melodic contour are not strict despite the regular patterns of bar-lengths.

In his twelve-note works Alojz Srebotnjak has made a determined effort to master the technique in a form which shows little debt to tonal language. His first twelve-note works, such as the *Invenzione variata* for piano, take Schoenberg's basic technique as their starting point. Later works such as the Six Pieces for bassoon and piano show the influence of Webern in their use of mirror forms and palindromes of pitch and rhythm. The Harp Concerto has a new departure in its use of two different note-rows, an indication of the composer's desire to develop his technique. His achievement, though not extensive, is nevertheless impressive. It is surprising that not other composers in Slovenia have followed his lead in adopting twelve-note technique, except in passing. Instead, his contemporaries have found much more of interest in the methods of contemporary Polish composers.

MUSIC EXAMPLES

Ex. 1 (DSS 131, a) p.3 b.1-4; b) p.3 b.16-18; c) p.9 b.22 - p.10 b.4)

The image displays three musical examples, labeled a), b), and c), from the work DSS 131. Each example is written for a single staff in 4/4 time. Example a) is marked *mp* and shows a sequence of chords and single notes with fingerings 2, 4, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Example b) is marked *f* and shows a sequence of chords and single notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Example c) is marked *mf* and shows a sequence of chords and single notes with fingerings 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The examples illustrate complex rhythmic patterns and pitch relationships characteristic of twelve-note technique.

Ex. 2 (DSS 255, a) p.4 b.4-8; b) p.2 b.1-6; c) p.7 b.1-5)

a)

b)

c)

Ex. 3 (DSS 150, a) p.3 b.1-4; b) p.3 b.4 - p.4 b.4)

a)

Handwritten musical notation for two staves, labeled a) and b). Staff a) is in 4/2 time and contains measures 1 through 12, with fingerings 1-12 and dynamics *pp*, *cresc.*, and *mf*. Staff b) is in 4/2 time and contains measures 1 through 12, with fingerings 1-12 and dynamics *dim.* and *p*.

Ex. 4 (GS 2934, a) p.6 b.6-10; b) p.7 b.1-6; c) p.2 b.1-2)

Handwritten musical notation for three staves, labeled a), b), and c). Staff a) is in 2/4 time and contains measures 1 through 5, with dynamics *mp*, *mf*, *p*, *f*, *p*, and *mf*. Staff b) is in 2/4 time and contains measures 1 through 5, with dynamics *mp*, *mf*, *p*, *f*, *p*, and *mf*. Staff c) is in 2/4 time and contains measures 1 through 5, with dynamics *ff* and *f*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Ex. 5 (DSS 285, a) p.2 b.1-3; b) p.18 b.1-5)

a)

mp 3 Moj-Skrj ob-stal na bregu nad reko in de-jal.

b)

mp Voice Me-ni ni po-že-la i-ko-sa bi-le Ruko-tu ro-sa

Harp

Ex. 6 (DSS 211, a) p.3 b.1 - p.4 b.2; b) p.13 b.1-2; c) p.7 b.1 - p.8 b.2; d) p.37 b.2 - p.38 b.2)

a)

Pic. Fl. Vc. C.Bas. Clar. Tpt.

mp mf

b)

c)

d)

Ex. 7 (GS 1972, a) p.20 b.2-3; b) p.46 b.3 - p.47 b.1)

a)

b)



Ex. 8 (GS 1972, p.25 b.1-3)

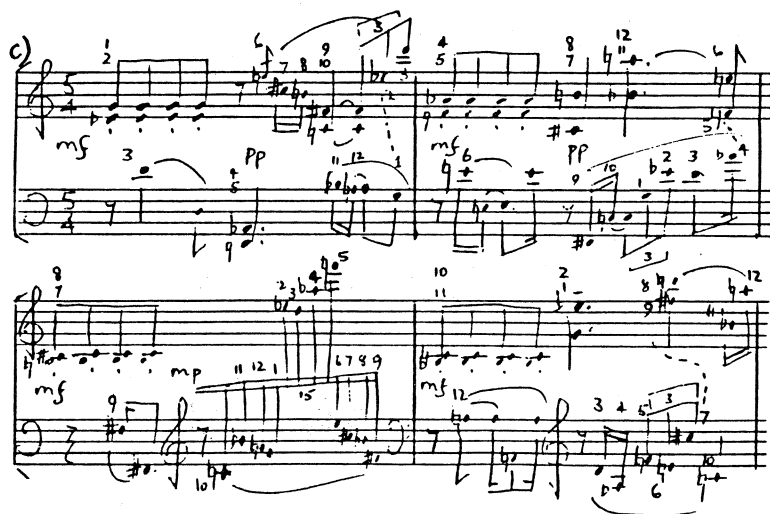
Ex. 9 (GS 1972, a) p.2 b.2 - p.3 b.1; b) p.59 b.5 - p.60 b.1; c) p.60 b. 3-5)

a)

b)



Ex. 10 (DSS 558, a) p.4 b.7-9; b) p.12 b.1-2; c) p.6 b.1-4)



POVZETEK

Alojz Srebotnjak, ki je leta 1959 v Londonu študiral pri Petru Racinu Frickerju, je eden izmed redkih slovenskih skladateljev, ki uporablja dvanajsttonske tehnike, in to z zmerno strogostjo na različne načine. Z zgodnjo Invenzione variata za klavir je ustvaril variacijsko sosledje, v katerem razmeroma svobodno obravnava izbrano serijo, pri čemer so opazni tudi nekateri zrcalni postopki. Serenata za pihalni trio je lahkotno neoklasicistično delo s sočasno in „premetano“ uporabo tonov. Monologi iz leta 1963 predstavljajo te in take prijeme na področje orkestralnega zvoka, v katerem pihalni solisti izvajajo tonske serije neodvisno od godal. Šest skladb za fagot in klavir odseva kompozicijsko zapletenost, a obenem tudi strnjeno kratkost. Prisotna je precejšnja uporaba zrcalnih oblik in palindromskih prijemov, tako da šesta kalejdoskopsko rekapitulira gradivo predhodnih petih skladb. Microsongs, nekakšne „atmosferne“ miniaturre, bleščeče izrabljajo besedno-pojmovne in glasbene dvoumnosti. Skladatelj vključuje tudi improvizacijo na omejenem številu tonov izhodiščne serije. Antifona je enostavčna kompozicija z dvema osnovnima tempoma. Uporaba serije je često kontrapunktska, včasih pa tudi v dvanajsttonskih vertikalnih sklopih. V Koncertu za harfo in orkester Srebotnjak zastavi dve seriji, iz osmih tonov za diatonsko harfo in dvanajsttonsko za orkester. Seriji sta umetelno izbrani, tako da med njima ne prihaja do podvajanja. Čeprav je skladba serijalno zahtevna, pa je sicer oblikovno jasna: gre za temo z variacijami in za svobodni sonatni Allegro. Zadnje delo, ki ga kaže upoštevati, je Dnevnik za violino, violončelo in klavir iz leta 1972. Sestavlja ga več kratkih delov, uokvirjenih s tremi obsežnimi odstavki — Preludijem, Interludijem in Postludijem, med katere je interpoliranih pet oziroma štirje „dogodki“, v katerih skladatelj uporablja raznovrstne palindromske tehnike. — Srebotnjakovi dosežki v izrabi dvanajsttonskih tehnik so upoštevania vredni, saj je z njimi ustvaril prepričljiv corpus kompozicij, pri čemer je zanimivo, da noben drugi slovenski skladatelj — razen občasno — ni uporabil dvanajsttonske tehnike.

UDK 781.7:008

Igor Cvetko
LjubljanaO ZVOČNI IN GLASBENI IDENTITETI
(TOKRAT MALO DRUGAČE)

*Že 25 stoletij zahodna znanost poskuša svet gledati.
In še danes ni doumela, da se svet ne vidi, ampak sliši,
da se ga ne čita, ampak posluša...*

Jacques Attali, Hrup

Zapisana misel Jacquesa Attalija, citat iz njegove znamenite knjige Hrup (orig. Bruits), ni neka mimogrede vržena fraza ali provokacija zagrizenega glasbenega zanesenjaka. Je rezultat opazovanja pojavnosti in razvoja glasbe v človekovi zgodovini, toda iz drugega zornega kota kot nam ga (navadno) ponuja muzikologija: z glasbi (navidez) oddaljenega področja — znanosti o politični ekonomiji(!). Attalijeva knjiga je obsežna raziskava ter argumentirana in poglobljena analiza vrste teoretičnih predpostavk o družbi in mestu glasbe in zvoka v njej. Avtor pri svojem razmišljanju ne podlega abstraktnim ideologijam (Marx: glasba je ogledalo stvarnosti), niti pesniško obarvani filozofiji (Nietzsche: glasba je beseda resnice). Nasprotno, svoja razmišljanja vsekozi potrjuje (tudi) z izsledki sodobne muzikološke teorije in prakse, pri tem pa postavi pod vprašaj danes v marsičem orwellovsko¹ pojmovano klasično muzikologijo in njena evropocentrična védenja o (umetni) glasbi.

Zdi se, da muzikologija rada prezre dejstvo, da je glasba univerzalni vidik ljudskega obnašanja (Nketia, 1962). Celo etnomuzikologija pozablja, da je njena osnovna naloga pravzaprav komparativni študij z v o k a glasbenih kultur (še posebej) kot celostnih sistemov. Ti vključujejo zvok (najširše vzeto) tudi kot del ljudskega vedénja (Nettl, 1974). Tako se zdi, da vedno, ko poskušamo „resno“ govoriti o glasbi, govorimo v jeziku konvencije, ki si jo je določila „klasična“ muzikologija. Posledica takega stereotipa je dejstvo, da sicer enotna znanstvena panoga razpade na dva dela, ki se med seboj niti ne razumeta več. V dve „muzikologiji“ torej: v tisto „pravo“, ki se „resno“ ukvarja z (umetno!) glasbo vseh obdobj, ob njej pa še muzikologijo nečesa in nekoga drugega.

¹ Prim.: Chomsky, 1989, p. Tu je mišljena sposobnost totalitarnih sistemov, da vcepijo prepričanja, ki so trdno veljavna in široko sprejeta, čeprav so popolnoma neutemeljena in pogosto neskladna z očitnimi dejstvi o svetu, ki nas obkroža. Odgovor, zakaj so pri tem tako učinkoviti, najde Chomsky, ameriški lingvist, utemeljitelj transformacijske generativne slovnice, v vrsti „institucionalnih in drugih dejavnikov, ki jih tak sistem vzpostavi, in ki na določenih področjih našega življenja potem zapirajo vpogled in razumevanje“.

Ker pa se ta tako ali tako ukvarja z obrobjem stvari, naj bi na periferiji tudi ostala.

Poglejmo si to „periferijo“ od blizu in ji poskušajmo določiti mesto, ki bi ga v (etno)muzikologiji lahko imela! Poglobljene komparativistične študije kažejo, da glasbi in zvočnemu izražanju po svetu težko poiščemo splošnosti. Govoriti o muziki kot o univerzalni kategoriji, se zdi prej zahodnjaška ideja in posledica vzročnostnega gledanja na svet, kot poskus postavitve glasbe v okvir njene objektivnosti. Po mnenju etnomuzikologa Lista (1971) je najbolj univerzalna lastnost glasbe prav njena neuniverzalnost; poleg dejstva, da je glasba takorekoč sestavni del človekovega življenja, vsake družbe, vseh obdobj, povsod.

Zvok vseh vrst, od zvočnih iger otrok na igriščih, preko ropotanja, topotanja z nogami (gib!) in hotenega ozvočevanja okolice s predmeti, do vokalne in instrumentalne glasbe, je spremljal ljudi vseh celin v vsej zgodovini. Ozvočen je bil tako njihov življenjski krog (rojstvo, poroka, smrt), praznični in koledarski cikel (obredje v vseh letnih časih), kot njihov vsakdan. Nikoli ni bilo prave zmage brez ritualov in muzike, nikoli veselja brez zvoka in plesa. Ni pogreba, ki bi se bil odvijal v popolni tišini. Če pa že kje, nastopa tišina v funkciji zvoka! In čim bolj je muzika (zvok) vključena v sistem etničnih, religioznih ali filozofskih predstav, tem manj je odstopanja od predpisanih shem, tem strožje je spoštovanje tradicije (Bose, 1975, 11). Čim bolj elementaren je zvok, tem globlje se vsede v človeka. To spoznanje velja splošno, tako za „primitivne“ družbe, razvojno preprostejše religije (filozofije) in družbo, kot za sodobno organizirane družbe. Spomnimo se samo na (uniformno) obnašanje množic mladih na koncertih pop-skupin po odprtih štadionih, ali enolično obnašanje ljudi po nabitih in zakajenih disco-klubih, kjer ob gnetenju (pre)glasna glasba onemogoča tudi najosnovnejšo komunikacijo na plesišču in ob njem. Kaj ni tudi ta „zabava“ del „predpisanega“ obredja, ki ga narekuje čas, v procesu družbeno-kulturne in socialne adaptacije človeka, v katerem ima glasba (zvok) pomembno vlogo. Tradicijski kulturni obrazci, tisti regionalni, kot tudi splošni, v marsičem bistveno barvajo podobo sodobnega življenja.

Poleg že naštetega „klasičnega“ (etno)muzikološkega materiala se pojavlja po svetu še vrsta (tudi arhetipskih?) zvočnih konvencij, ki jih etnomuzikologija navadno spregleda ali vsaj ne obdeluje sistematično. Pa bi izsledki, obravnavani v celoti, v marsičem verjetno dopolnili ali pomagali korigirati različne poglede na pojavnost zvoka in funkcijo glasbe nasploh.

Poglejmo si nekaj primerov: zvočne manifestacije, vzemimo samo trobljenje in povzročanje hrupa (z navezovanjem praznih pločevink na avtomobile) v povorki mladoporočencev, so del številnih šeg, zvočne „navade“, naprimer žvižganje, skandiranje, navijaški hrup in uporaba glasbil ob razburljivih športnih srečanjih, ploskanje na koncertih, zvonko trkanje s kozarci pri veselem nazdravljanju in zvočno dušeno trkanje v žalostnih trenutkih (s prsti ob armenskem potresu lani), izvirajo v različnih verovanjih in predstavah, najsi gre za preganjanje zlih sil z zvokom, saj bi le-te lahko naškodile človeku, ali za pomensko zvočno signalizacijo. Večina naštetega spada k (nad)etničnemu zvočnemu izražanju, nekatere zvočne manifestacije so danes dobile celo status „nadracionalnega“ (Bose, 1975, 12). Večinoma so splošno arhetipske, naprimer igranje himen, fanfar, izvajanje maršev ali zvočni stil belcanta in način gregorijanskega petja in zdi se, da tudi ti pojavi koreninijo v pradaevnem obredju, ki je danes zaradi notranjih zakonitosti dobilo globalne dimenzije; razširili so se prek etničnih (nacionalnih) okvirov. Na vprašanje: zakaj, danes še ne vemo odgovora. (Vsaj) kot epifenomen pa bi jih (etno)muzikologija morala dati pod lupo interdisciplinarnega raziskovanja.

Prevladujoče mnenje, da je zvočnost vsakodnevnih izkušenj izven domene umetnosti (Supićić, 1978, 78), ne vzdrži kritike. „Dodatno“ vrednost začne dobivati zvok

še, ko preneha obstajati kot objekt sam zase, čeprav ostaja njegova fizična narava nespremenjena. Pri tem dobi zvok novo dimenzijo „znotraj“ arhitekture, ki nosi značaj umetniškega, estetskega (Supičić, 1978, 81), tudi etničnega. Šele s to razsežnostjo nek naravni znak (v našem primeru zvok) postane konvencionalni znak — jezik. Če so naravni zvoki „jezik“ uravnovešenega naravnega mehanizma, imajo v nekem „višjem“ smislu funkcijo glasbe. Vse drugo ostaja hrup, ki predstavlja civilizacijski kontrapunkt družbenemu življenju (Attali, 1983, p) kot zvočna kulisa in slejkoprej zvočno „onesnaževanje“ človekovega okolja.

Če predpostavimo človekovo kulturo kot splet različnih sistemov komuniciranja (Lévi-Strauss, 1958), se zdi, da izhaja problem dominacije govora nad glasbo pri zahodnem človeku iz dejstva, da glasba komunicira s tistim, kar ne more biti izraženo z jezikom. Nobenega dvoma ni, da je glasba ob govoru (enakovredno!) sredstvo avditorne komunikacije med ljudmi (Seeger, 1971, 391). Toda, ker je med obema glasba tisti iracionalni, abstraktni, „univerzalni“ konceptualni del, jo je konkreten, partikularen in perceptiven govor (takšen pa je tudi zapadni govorec!) uspel postaviti na mesto, ki ji po njegovem gre: k umetnostim. In čeprav zahodnjak glasbi dosledno priznava, da (edinole ona) presega in prebija racionalnost objektivnega sveta, le tisto, kar lahko sam s svojim analitičnim znanstvenim objektivizmom zaobseže, sebi primerno tudi obravnava. Razumljivo! Zahodnega človeka (vsaj od renesanse naprej) individualizira, definira in osmišlja beseda. Raziskovanje notranje logike nevrednostnih vidikov (kar naj bi po Seegerju bila domena muzike) mu je bilo zato vedno drugotnega pomena. Če pa se glasba že obravnava po kriterijih, ki veljajo za znanstvene panoge, naj si znotraj sebe poišče primerno metodologijo.

Tu, se mi zdi, ima muzikologija — ki kot po pravilu ostaja vpeta v svoj hermetični prostor in jo kanoniziranje lastnih vrednosti oddaljuje od področja, ki naj bi ga obravnavala: proučevanja glasbenih fenomenov in raziskovanja in ugotavljanja njihovih (zvočnih) zakonitosti (ME, II, 1963, 282) — še dovolj prostora. Čeprav nekateri glasbeni teoretiki (celo Attali, 1983, 10, p) ugotavljajo, da se smisel glasbenega sporočila globalno izraža v operacionalnosti glasbe (ki v celoti težko podleže racionalno-zaznavni analizi), ne pa v soočanju pomenskosti posameznih zvočnih elementov zase, nas številni (npr. lingvistični) primeri in pogosta prisotnost zvoka v šegah in obredju odvrta od privzetega mnenja.

Poglejmo si zakaj! Kako pomembna je prava melodija besed ter besednih tvorb, nam ilustrira primer pomena zloga „ma“ na Kitajskem. „Ma“, visok, dolg zlog nespremenjene višine Kitajcu pomeni: mama. Intoniran naraščajoče je naziv za konopljo, padajoče artikuliran in ponovno dvignjen je konj, kratko izrečen v srednji legi pa je na kitajskem prekletstvo (Bose, 1975, 74). Intonacija in ritem, torej čisti glasbeni kategoriji, sta očitno tudi lingvistična dejavnika in sta predpogoj za sporazumevanje, za simbolično, racionalno komunikacijo. V vseh jezikih, na vseh koncih sveta. Beseda lahko torej, ko zazveni drugače, dobi s tem nov pomen. Bi po tej logiki lahko sklepali, da „pomenskost“ zvoka kot komunikacijska kategorija zavisi (tudi) od okolja in asociacij z njim v zvezi, v katerem se pojavlja?

Poglejmo si primer: brnivka (bullroar) naprimer, predstavlja v Avstraliji zvočilo, s katerim domorodci lahko prebujajo glasove duhov. Njen zvok pomeni smrtno nevarnost ženi, ki bi jo zaslislala. Nasprotno na Novi Gvineji zvok brnivke dobro vpliva na rodnost neveste, zato tam mlada dekleta rada tekajo okrog, vrtijo ta zvočila nad glavami in pri tem glasno brnijo. Marsikje jo uporabljajo, da z njo pričarajo dež v sušnem obdobju (njeno fizikalno dejstvo: zvok brnivke strese plasti svežega zraka, zaradi kondenzacije drobnih vodnih kapljic potem „z jasnega“ res lahko prične deževati), na se-

veru Evrope z njo privabljajo netopirje, ponekod z njenim zvokom naganjajo ptice v nastavljene mreže...

Isti zvok ima lahko na različnih koncih sveta različen pomen. Še več: ljudem celo ne zveni enako! Ni dvoma, da kokoši povsod po svetu kokodakajo na enak način. Pa vendar jih ljudje (očitno!) ne slišijo enako: Francoz ve povedati, da se kokoš na njegovem dvorišču oglašá cõt-cõt-cõt, Madžaru ravno tam kot-kot-kot-dač, Slovaku kot-ko-dák, Srbu pa se oglasi tako samo takrat, ko zleže jajce! V Sloveniji in v Indiji kokodakajo kokoši ko-ko-ko, in samo ko zležejo jajce ko-ko-dajs. Francoski petelini se na gnoju postavljajo co-co-ri-co, madžarski očitno mehkeje ku-ku-ri-ku, pri nas in na Slovaškem pa kikirikajo zvočno in svetlo ki-ki-ri-ki. Angležu, ki se mu petelin oglašá cock-a-doodle-do, se zdi prav neverjetno, da lahko kdo sliši petelina kikirikati. [Priloga]

Žaba v Sloveniji kvaka: kvak-kvak, na Madžarskem pa ene žabe brêkajo: brê-kê-kê, druga pa kuć-ku-ruć-kajo, v Srbiji krêkajo: krê-krê-krê, na Slovaškem spet kvakajo tako kot v Sloveniji. In svinje? Na Slovaškem se oglašajo krôk-krôk, v Srbiji grô-grô, madžarski pujsi pa vneto rijejo po blatu in pri tem rôfkajo: rôf-rôf. In če vemo vse to, prav nič ne začudi, da je ob predstavitvi svoje (nove) knjige na vprašanje, kako se kot otrok spominja svojega prihoda v Slovenijo, Lojze Kovačič, slovenski pisatelj, odgovoril: „... ko sem se s starši preselil v Slovenijo, še mački niso mijavkali tu tako kot v rojstni Švici...” (TV Ljubljana, januar 1989). Ali besede Antona Dermote v njegovem TV portretu: „... enomane, enostavne in slabe orgle v Kropi so mi pustile zvočni vtis, ki ga nisem nikoli pozabil...” (TV Ljubljana, februar 1989). V tem kontekstu je tudi razumljiva često izražena, že kar prislovnična želja izseljencev, vojakov, zapornikov: pred smrtjo bi radi vsaj še enkrat slišali zvon domače fare.

Če torej isti zvok vsem ljudem ne zveni enako, s tem zvok ne predstavlja absolutne kategorije in je po tej logiki njegovo simbolično pomensko potrebo povezovati (tudi) s kulturno (etnično) sredino, iz katere izhaja. Povežimo zdaj naša spoznanja v zaključek: zvočnost okolice in vrsta rudimentarnih zvokov očitno ne ostaja brez odziva v najglobljih plasteh človekove psihe. Verjetno tudi močnejše oblikujeta njegovo „zvočno identiteto“ kot smo mislili doslej. Za podkrepitev te hipoteze pa bi bilo potrebno globlje pobrskati še po sami psihofizionomiji človeka. Sodobna psihologija meni, da je otrokov prvi stik z zunanjim svetom že pred otrokovim rojstvom prav stik preko zvoka. Prevladuje mnenje, da odzivanje na zvok pri človeku ni samo fizično odzivanje na zvočni dražljaj, temveč gre pri tem za zapleteno psihofizično reakcijo na akustični dogodek. Wachsmann (1971, 382), na primer, opisuje percepcijo zvoka v možganih kot večstopenjski selektivni proces. Po eni strani je voden in oblikovan z vrsto predhodnih izkušenj, po drugi pa odgovarja trenutnim stanjem v okolici. Kaže, da je vsaj del tega procesa pod vplivom serije zvočnih vtisov (največkrat iz otroštva), kot množice zvočnih engramov,² ki (so)oblikujejo človekovo psihično (tudi zvočno!) strukturo. Gotovo je objektivnost teh zvočnih podob blizu objektivnosti vtisov vizualnega zapažanja okolice, ki je po mnenju likovnih teoretikov in psihologov stalen vir likovnega navdiha slikarjev (Bruegel, Picasso, Mirò...). Po analogiji bi lahko sklepali, da tako kot likovna umetnost, ki črpa material iz likovnih zaznav (iz otroštva), glasbena ustvarjalnost črpa snov (tudi) iz zvočnih elementov, ki so zvočno najširše opredeljeni. Tudi pokrajinsko, tudi arhitektonsko (zvonik v Sloveniji ima drugačno obliko, torej tudi drugačen zvok!!)

² Engram = vrezana sled. Hipotetični konstrukt o spremembah v centralnem živčnem sistemu, ki so nastale kot posledica učenja in bi lahko pojasnjevale spomin in spominjanje naučenega. Fiziološko niso identificirane, niti specifično locirane. Se samo predpostavljajo (Krstić, 1988, 156).

KAKO SE LJUDEM PO SVETU OGLAŠAJO RAZNE ŽIVALI

Priloga

	mačka	pes	krava	koza	ovca	kokoš	petelin	raca	žaba
Slovenija	mjav [mjav]	hov-hov [hoʔ]	mu [mʉ]	mēkeke (ē) [mēʉ]	bē	kokodāk (ā) kokodājs (ō)	kikiriki	gā (ā)	rēga-rēga-kvāk [kʉāk]
Hrvatska	mñau	av-av (ā)	"	mē [mēéé]	bééé	kokodāk	kukuriku	va-va [kʉva]	kvā
Srbija	"	"	"	"	"	"	"	ga-ga	krē-krē
Makedonija [tursko]	miau	hav-hav (ā)	"	"	me (ē)	tudi: krē(kētaio) kakaka-kāk	"	kiu-kiu [kʉ]	krakrakra-krāk
Slovaška	mñau	hav-hav [hau-hau]	"	"	bééé	ko-ko-dāk	ki-ki-ri-ki	kač-kač	kvāk-kvāk
Poljska	miau	hau-hau	"	mee	bee	ko-ko-ko	ku-ku-ry-ku	kwa-kwa	kum-kum
Rusija	"	gav-gav [gat]	"	"	"	"	ku-ka-re-ku	krja-krja	kua-kua
Španija [Nicaragua]	"	guau-quau [gwáʉ]	muu [mʉ]	meee [mē]	beee [bē]	cloc-cloc [klok]	kikiriki	cua-cua [kwa]	croac-croac [kroak]
Italija	miao	bau-bau	muu	bee	bee	coccodē	chicchirichi	—	gre-gre
Madžarska	minjau	vau-vau	mu	mek-mek	"	kotkodács	kukurikú	háp	brē-ke-ke kutykuruty [kuč-ku-ruč]
						[kot-kot-ko-dač]	[ku-ku-ri-ku]	[šap]	krak-krak [kʉāk]
Albanija	mjav	hau-hau [hau(m)]	muu	ééé	bééé	kra-kra-kra [kra]	kükürý-ku	—	quack-quack [kʉāk]
Nemčija	miáu	wauwáu	muh [mʉ]	mäh-mäh [mē]	mäh-mäh [mē]	gack-gack [gāk]	ki-ke-ri'ki	naag-naag [nā]	croac-croa
Francija	miaou [mjav]	ouah-ouah	mauh	bééé	bééé	côt-côt-côt [kô]	cocorico [k-ko-riko]	couin-couin [kwin]	quack
Anglija	miaow [mjav]	wow-wow [wau]	moou [mʉ]	mai-mai	baa [bā]	cluck-cluck [kʉ]	cockadoodledoo [kʉədu'd'ido]	quack [kwæk]	croak [kroak]
Kanada	meaw	woof-woof [wuʉ]	"	bah-bah [ba]	bah-bah [bā]	"	"	"	"

kot v Italiji), splošno kulturno, etnično. Iz vseh področij človekovega (zvočnega) okolja, torej. Glasbo (in zvok) po tej teoriji ne gre obravnavati kot zvokovni pojav sam zase, niti ne kot neodvisno estetsko kategorijo (samo zase) in ne kot „dopolnjeno vrednost znotraj določene glasbene arhitekture“. Glasbo (zvok) bi bilo treba upoštevati predvsem kot vedenjsko kategorijo (music as behaviour, Wachmann, 1971, 382), ne kot pojav kot tak, ampak v povezavi z antropologijo glasbenega pojava.

In tudi za glasbeno ustvarjalnost velja, kot kaže, Nietzschejeva ugotovitev: „Metafora za pravega pesnika ni le stilska figura, ampak slika, ki jo ima pesnik resnično pred očmi namesto ideje...!“ Kaj bi po tej logiki lahko imenovali „nacionalni“ stil (Bose, 1975, 69)? Kar integralni zvočni prostor, v katerem živi človek, skupek stilskih elementov (zvočnih idealov, oblikovnih tendenc, afinitet do zvoka...), ali naprimer, vsoto zvočnih engramov z določenega področja?

Bose odgovarja kar sam: najbolj pogosti glasbeni pojavi na nekem področju niso (nujno) tudi najbolj tipični! Statistika tu odpove na celi črti. Pogostnost pojavljanja različnih glasbenih pojavov je predvsem posledica prisotnosti individualnih vplivov. In le gledano v celoti, s hkratnim obravnavanjem človekovega (ustvarjalnega) zvočnega sveta, se nam jasneje pokaže slika določenega glasbenega stila — zvočne in glasbene identitete področja in posameznika.

LITERATURA

- Jacques Attali, *Buka*, Biblioteka Zodijski, Beograd 1983.
- Fritz Bose, *Etnomuzikologija*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1975.
- Noam Chomsky, *Znanje jezika*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989.
- Igor Cvetko, *Function of Sound in the Traditional Games of Children*, paper, 12th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Zagreb 1988.
- Robert Erickson, *Sound Structures in Music*, University California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1975.
- Mantle Hood, *Musical Significance*, EM VII, 3, 1963.
- Dragan Krstić, *Psihološki rečnik*, Vuk Karadžić, Beograd 1988.
- Zmaga Kumer, *Etnomuzikologija*, Univerza E. Kardelja, Ljubljana 1988.
- Leksikon, *Cankarjeva založba*, Ljubljana 1988.
- Georg List, *On the Non-universality of Musical Perspectives*, EM XV, 3, 1971.
- David P. McAllester, *Some Thoughts on "Universals" in World Music*, EM XV, 3, 1971.
- Alan P. Merriam, *Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology: An Historical-Theoretical Perspective*, EM XXI, 2, 1977.
- Charles Seeger, *Reflections Upon a Given Topic: Music in Universal Perspective*, EM XV, 3, 1971.
- Ivo Supićić, *Estetika evropske glazbe*, JAZU, Zagreb 1978.
- Klaus P. Wachsmann, *Universal Perspectives in Music*, EM XV, 3, 1971.

SUMMARY

All too often, musicology seems to overlook the fact that music is a universal aspect of human behaviour (Nketia, 1962). Even ethnomusicology seems to forget that its basic object is the comparative study of the sound of musical cultures as integral systems. These, of course, include the sound (in its broadest sense) also as part of human behaviour (Nettl, 1974).

*It would seem that to speak of music as a universal category is a concept of the Western world and a result of the causative view of the world rather than the result of trying to give music its place within the framework of its objective environment. The fact is that, apart from the "classic" (ethno)musicological material, there are a number of sound conventions coming from all over the world that (ethno)musicology will normally overlook, or at least will not make them an object of systematic study. Only after it has ceased to exist as an object "on its own", sound acquires an additional dimension "inside" the architecture which is characterized as artistic or else ethnic. This new dimension makes the sound as a natural sign become a conventional sign — language. The "semanticity" of the sound as such a category of communication (for example in folk customs and rituals) will depend (also) on the environment and on the associations of individual sound elements within a particular system being linked up to it. Linguistic analyses (as, for instance, in the case of the meaning of the syllable *ma* in China) have confirmed that a word sounded differently may, or may not, acquire a new meaning. Instances of people from different parts of the world hearing the same sounds (e.g. those produced by animals) in different ways furthermore reveal that even the same sound may produce different sound images in different environments.*

Sound is therefore not an absolute category, and its symbolic semanticity should always be examined (also) in connection with the cultural (ethnic) setting from which it originates. Apparently, the sound quality of the surroundings and a number of rudimentary sounds do not fail to evoke some kind of response in the deepest layers of man's psyche. Moreover, by way of a series of sound engrams, they become a powerful former of man's "sound identity". And, finally, the whole complex then acts, beyond any doubt, as a source of musical creativity. Music (sound) should therefore be studied primarily as a category of behaviour (Wachsmann, 1971), not only as a phenomenon as such but in juxtaposition with the anthropology of a musical phenomenon.

MAGISTRSKA DELA
M. A. WORKS

Franc Križnar

Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju
Slovene Music During the National Liberation Struggle

Avtor navezuje svoje delo na diplomsko nalogo „*Glasba v narodnoosvobodilni borbi 1941-1945*“ (Ljubljana, 1978), „... ki jo je že takrat napisal z vso zavzetostjo na podlagi obilnega dokumentarnega gradiva. Že takrat je to predstavljalo najobsežnejšo obravnavo tovrstne tematike. Ugotovljeno je bilo, da predstavlja glasbeni opus narodnoosvobodilne borbe kljub temu, da je bil primarno podrejen utilitarističnemu kriteriju in stilno ni pomenil nekaj novega, po kvaliteti redkost v takratni fašistično zaslužjeni Evropi ...“* Na podlagi novega gradiva je nastala nova sinteza z upoštevanjem vsega glasbenega na Slovenskem v času NOB (1941-1945).

Celotna razprava obsega štiri dele. V uvodu (5-12) avtor obrazloži situacijo tik pred vojno in med njo in poda nekatere razvojne značilnosti, ki so vplivale na glasbeno situacijo v času druge svetovne vojne. V drugem poglavju (Organizacijske in reproduksijske oblike glasbenega delovanja, 13-42) se najprej dotakne razmer, ki so obvladovale glasbo na slovenskem prostoru, posebej v Ljubljani in Mariboru. Tu poseže tudi na področja, ki niso bila neposredno vezana na glasbo. Nakazane so organizacijske oblike NOB, opisani so dogodki v Ljubljani, s čimer je podana kompleksna podoba ne samo na partizanskih območjih, marveč tudi v Ljubljani (pod Italijani in Nemci). V tej zvezi so še posebej opisane institucije, ki so nastajale na osvobojenem ozemlju, pojasnjene pa so tudi vloge, ki so jih le-te opravljale. Načeta so tudi vprašanja glasbenega poustvarjanja in ustvarjanja v zasedenih mestih, prav tako pa je omenjeno vprašanje idejne naravnosti slovenske cerkvene glasbe v času okupacije. V tretjem poglavju (Tematska obdelava gradiva, 43-111) je analizirano glasbeno delo, ki je nastalo v času NOB. Sprva je bilo preprosto, zlasti v letih 1941-43, in se je opiralo na ljudsko pesem ter na napeve španske, ruske ter še drugačne revolucionarne provenience. Imelo pa je po avtorjevih dognanjih, kljub preprosti strukturi določeno izrazno potenco in je vplivalo na množice, ne samo na partizane, temveč tudi na ljudstvo, ki je bivalo na ozemlju partizanskega vojskovanja. Pri tem so navedeni avtorji besedil in glasbe, prireditelji, zasnova, ritmične in melodične značilnosti izbranih pesmi. V nadaljevanju so obravnavani komponisti, ki so ustvarjali deloma na iste, deloma na drugačne tekste. Avtor se posebej ustavi na produkciji in reprodukciji v času 1943-45, ki sta bili bistveno drugačni od prejšnje situacije (1941-43). V partizane so prišli tudi skladatelji in

* Prim. Sivec J., Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem, MZ, 17/2 (1981), opomba 161, 178.

glasbeniki-profesionalci, ki so seveda daleč presegli to, kar se je dogajalo prej. Tehnične komponente njihovih kompozicij in izvedb ter umetniške ravni so postajale drugačne, nastajali so kvalitetni zbori, samospevi, komorne in celo orkestralne kompozicije. Kar seveda še vedno ni bilo na ravni, ki je bila značilna za razdobje med obema vojnama, ko se je že uveljavila slovenska glasbena moderna, temveč prilagojeno potrebam in sposobnostim poslušalcev. To je avtorju omogočilo večji poseg v razglabljanje o nastalih kompozicijah, ob katerih pa se ni ustavil samo pri skladbah, ki so nastale pri partizanih, temveč tudi pri tistih, ki so nato na tematiko NOB nastale tudi drugod (Blaž Arnič, Demetrij Žebre). Zaključek-sklep (112-28) seveda ni pretirano pozitiven, saj za kaj takega gradivo še vedno ni zadostno.

Ob zaključku avtor razprave poda še temeljne informacije o skladateljih (129-70), kjer je navedenih 249 biografij z bibliografijami. Zajeti so slovenski skladatelji, izvajalci, glasbeniki, dirigenti, harmonizatorji, prirejevalci, zborovodje itd. Bibliografija slovenskih skladb, nastalih v NOB, kot drugi del temeljnih podatkov (271-315), pa navede vsega skupaj 737 *glasbenih del* (*scenska dela* – 22: opere – 6, operete – 6, glasbene drame – 3, ostala scenska dela = glasba s petjem – 3 in parodije = skeči – 4; *vokalna dela* – 537: zbori s spremljavo – 50, zbori brez spremljave = a cappella – 410, samospevi in glasovi s spremljavo – 77; *instrumentalna dela* – 90: simfonični orkester – 9, godalni orkester – 1, pihalni orkester = godba – 26, vokalni solisti, zbor in orkester – 13, mali orkester, jazzovska in zabavna dela – 2, harmonikarski orkester – 1, komorna dela – 17, solistična instrumentalna dela – 21; *dela brez znane zasedbe* 88). V zadnjem delu razprave sledijo še priloge (78 na str. 316-446), ki vsebujejo posnetek originalnega vira NOB na Slovenskem (1), notne primere z besedili in napevi (72), zemljevide (2) in tabele (3); opombe (468 na str. 447-79), viri in literatura (480-84) in seznam kratic (485-91) pa zaključujejo citirano razpravo.

Obranjeno dne 6. februarja 1989 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

The thesis is a follow-up to the author's degree essay under the title of *"Glasba v narodnoosvobodilni borbi 1941-1945"* (Music During the National Liberation Struggle of 1941-1945, Ljubljana, 1978), "... which, even at that stage, Križnar wrote with more than usual care on the basis of an abundance of documentary evidence. Even then, the thesis represented the most comprehensive work written on the subject up to that time. An important observation it made was that, although primarily subjected to the criterion of utilitarianism and not a novelty in itself in terms of style, the quality of the musical production during the National Liberation Struggle still stands out as a rare occurrence in the Fascist-ridden Europe then ...".* Now, prompted by the newly discovered evidence and by the consideration of all things relative to music from the time of NLS (1941-1945) in Slovenia, a new synthesis has been made.

The discussion is divided into four sections. The Introduction (5-12) gives a presentation of what the general situation just before and during the WW2 was, and outlines some of the characteristic traits of the processes that influenced the musical situation during the time of the second world war. Chapter II (Organizational and Reproductive Forms of Musical Activity, 13-42) first discusses the circumstances that exerted control over music in the Slovene area, particularly in Ljubljana and Maribor. Here the author touches upon some areas of activity that were not directly related to

* Cf. Sivec J., Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem, MZ, 17/2 (1981), notes 161, 178.

music. Some forms of organization of the NLS are indicated, and some of the main events that happened in Ljubljana are described, with the purpose of giving a comprehensive picture of what went on not only in the Partisan-governed territories but also in Ljubljana (both under the Italians and Germans). In this connection, the emphasis is given on the institutions that were being established on the liberated territory, with their functions described in full detail. Another problem dealt with in this chapter is that of musical production and reproduction in the towns occupied by the enemy forces, together with the problem of the ideological orientation of the Slovene church music in the times of the enemy occupation. Chapter III (Thematic Discussion of the Material, 43-111) analyses the musical works produced during the NLS. At first, these were simple, especially in 1941-43, based mostly on folk-song tradition and individual airs of Spanish, Russian and other revolutionary provenances. However, the author observes, in spite of their simple structure, these works possessed a certain amount of expressive potency that had no small influence on the masses, not only the Partisan fighters but also the people living in the area controlled by the Partisan guerilla warfare. Here the authors of the words and music are listed, together with those of the organizers of public performances, and the conceptions, rhythmic and melodic characteristics of some of the selected songs are discussed. Next, the composers who wrote music to the texts of both this and some other kinds are discussed. Special attention is devoted to the production and reproduction in the 1943-45 period, which brought a major break with the previous situation of 1941-43. This was the time when many composers and professional musicians, who of course far exceeded the standards of the before-going period, joined the Partisans. The technical components of their compositions and performances, as well as the artistic level of both, acquired a new quality; now, true-quality choruses, solos, chamber and even orchestral compositions started appearing. Of course, their quality failed to catch up the quality of the production of the inter-war period with the already established Slovene Musical Modernism; rather, they were made in conformity with the needs and capacities of the audience. This fact moved the author to give some further consideration to the works written then, not only to the works produced while with the Partisan forces but also to those written elsewhere on the subject of the NLS at some later period of time (Blaž Arnič, Demetrij Žebre). The Conclusion (112-28) cannot, understandably, owing to the still existing incompleteness of the evidence at hand, be expected to be overly positive as regards the situation discussed.

At the end of the discussion, some basic facts regarding the composers discussed are given (129-70), including 249 biographies with full bibliographies. The list includes Slovene composers, performers, musicians, conductors, harmonizers, adaptors, leaders of choruses, etc. The bibliography of the Slovene musical pieces written during the NLS, which represents the second part of the basic facts (271-315), cites a total of 737 *musical pieces* (*theatre music* – 22: operas – 6, operettas 6, musical dramas – 3, other works for the stage = music plus singing – 3, and parodies = sketches – 4; *vocal pieces* – 537: choruses with accompaniment – 50, choruses without accompaniment = a cappella – 410, solos and parts with accompaniment – 77; *instrumental pieces* – 90: symphony orchestra – 9, string orchestra – 1, wind orchestra = wind band – 26, vocal soloists, chorus and orchestra – 13, chamber/small-size orchestra, jazz and light pieces – 2, accordion section – 1, chamber works – 17, solo instrumental pieces – 21; *works without any specified instrumentation* – 88). The final section of the thesis brings appendices (78 on pp. 316-446), including a facsimile of the first NLS musical document in Slovenia (1), mu-

sic specimens showing words and melodies (72), maps (2) and diagrams (3). The main body of the thesis is followed by Notes (468 on pp. 447-79), Sources and References (480-84), and a List of Abbreviations (485-91).

Defended on February 6, 1989, Philosophical Faculty in Ljubljana.

Po analizi razpoložljivega gradiva, katerega pomemben sestavni del je ob že izdanih partiturah skladateljeve Misse Villane in Misse Viennensis rekonstrukcija partiture Misse sopra la Bergamasca, se avtor pri vrednotenju Dolarjevega kompozicijskega stavka opira na podrobno razčlenitev njegovih elementov in na primerjavo s sodobnimi skladatelji zvečine dunajskega kroga. Pri izvajanju sklepov se opira na notranji, stilni kriterij.

Ugotavlja, da se Dolar izraža povečini na dva načina: v koncertantnem in kolosalnem slogu. Prvi razdeli pevske inštrumentalne glasove, ki že imajo določene in ne več improvizirane zasedbe. Znotraj te koncertantne zasnove pa gre za intenzivni concertato med solističnimi pevskimi in godalnimi glasovi. V smislu protestantske capellae fidei-cinae lahko ugotovimo široko priljubljenost godal tudi v Dolarjevih mašah in v mašah drugih primerjanih mojstrov v avstrijskem in južnonemškem prostoru. Missa Villana in Missa sopra la Bergamasca sta podrejeni razdelanemu koncertantnemu slogu. Missa Viennensis pa poleg tega jasno sledi principom kolosalnega sloga.

Glede na periodizacijo baročnega časa po Bukofzerju uvršča avtor Dolarjeve maše v srednje obdobje baroka. Kompozicijski stavek teh del se pravzaprav ujema z vsemi bistvenimi značilnostmi srednjega razdobja baroka. V osnovi je Dolar v mašah še podrejen obligatnemu kontrapunktičnemu stilu, zasnovo teh skladb pa je povsem podredil koncertantnemu slogu, ki je v krogu skladateljev, vezanih na dunajsko tradicijo, postal v tem času skoraj obvezujoč. Inštrumenti v partiturah Dolarjevih maš dobivajo že samostojno vlogo, čeprav se to kaže predvsem v solističnem concertatu in razmeroma pogostih inštrumentalnih sonatah. Glede številčnosti zasedbe avtor domneva, da gre v inštrumentalnem stavku za solistično zasedene glasove. V smislu razporeditve inštrumentov dobivajo pomembnejšo vlogo visoka godala, k skupnemu blesku pa pripomore uporaba trombonov ter posebno virtuozno obravnavanih klarinov in kornetov. Samostojne sonate dobijo vlogo povezovalnega elementa med posameznimi stavki. Številnost glasov stremi po čim bolj učinkovitem osvajanju akustičnega prostora z ustaljenimi glasovnimi kombinacijami in dinamičnimi terasami v Missi sopra la Bergamasca, predvsem pa z uporabo večžborja v Missi Viennensis. V melodiki Dolarjeve maše manj jasno sledijo značilnostim srednjega baroka. Spevnosti po italijanskem zgledu ustreza predvsem Missa sopra la Bergamasca, ki je slogovno karakteristična tudi zaradi izbora melodijskega vzorca bergamaske. V kratkosapnem melodičnem oblikovanju izstopa Missa Villana, kar pojasnjuje avtor kot predhodno oz. retrospektivno slogovno značilnost. Popestritev melodične linije s koloraturami je v splošnem razmeroma redka, prav tako kromatično vodena melodika in njena sekvenčna zasnova. Vse to razume avtor kot stilno zadržanost skladateljeve kompozicijske invencije, ki v Missi Villani in Missi Viennensis pretežno vztraja v okvirih obligatnega kontrapunktiranja.

Oceno Dolarjevega kompozicijskega stavka v njegovih mašah podaja avtor v dveh smereh. S stališča kompozicijskega stavka v ožjem pomenu besede ocenjuje tehnično dovršenost zapisa, drugi zorni kot pa predstavlja mesto treh obravnavanih partitur v smislu skladateljeve slogovne usmeritve. Kompozicijsko-tehnična vprašanja

se javljajo pri tehniki kontrapunkta in v vertikalni urejenosti skladb, kjer bi večkrat lahko skleпали, da skladatelj ni dovolj spreten pri reševanju problemov, ki zadevajo predvsem tehniko imitiranja in vodenja glasov v harmoniji. V smislu aktualnosti stilne usmeritve, uporabe pestrih izraznih sredstev in sprejemanja svežih ustvarjalnih idej, ki so jih ponujali različni vplivi in kompozicijske navade na začetku druge polovice 17. stoletja, pisec oceni Dolarja kot široko razgledanega avtorja, njegove maše pa kot časovno vredne, čeprav tehnično ne povsem izčiščene sopotnice srednjebaročnega ustvarjanja na širšem avstrijskem ozemlju.

Obranjeno dne 5. julija 1989 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Proceeding from the analysis of the material at hand, which — besides the scores of Dolar's *Missa Villana* and *Missa Viennensis* published before — includes a reconstruction of the score of his *Missa sopra la Bergamasca*, the author goes on to make an evaluation of Dolar's style as a composer, doing this on the basis of a detailed analysis of its elements and by comparing his style with those of contemporary composers mostly of the Vienna circle. In drawing his conclusion he lets himself be guided by the inner, stylistic criterion.

One of the observations made is that Dolar used to seek expression mostly in two ways: in either the "concertante" or the "colossal" style. The former makes a division between the vocal and instrumental parts, which already have their specific instrumentations and are no longer improvised. Still further inside this concertante conception, an intensive concertato is being drawn between solo vocal and string parts. In the sense of the Protestant capella fidicina, wide popularity of the strings can be observed in the masses written by Dolar as well as those by other Austrian and South German master composers that have been drawn into the comparison. Both *Missa Villana* and *Missa sopra la Bergamasca* are dominated by an elaborate concertante style. On the other hand, *Missa Viennensis* also definitely follows the principles of the colossal style.

Following the periodization of the baroque era according to Bukofzer, Dolar's masses are classified as belonging to the mid-baroque period in this thesis. The style of these pieces seems to correspond to this period in all of its basic features. Basically, Dolar's masses are still dominated by the obligatory contrapuntal style, whereas the conception of these three pieces has unmistakably been made to conform wholly to the concertante style, which had by then become almost obligatory within the circle of the composers linked up with the Vienna tradition. The instruments in the scores of Dolar's masses can be seen as slowly gaining more independent roles of their own, although this fact can fully be perceived primarily in the solo concertato and relatively frequent instrumental sonatas. The number of instruments in the orchestration leads to the assumption that these parts must have been scored for solo instruments. A pronounced role within the arrangement of instruments is given to the high strings, with the use of trombones and highly virtuoso-styled clarinos and cornetti still adding to the overall splendour. Independent sonatas take up the role of a connective element between the individual sections. In *Missa sopra la Bergamasca*, the large number of parts seems to be designed to gain as much command over the acoustic space as possible by way of set combinations of parts and dynamic terraces, while in *Missa Viennensis* this is achieved mostly by the use of the polychoral treatment. On the other hand, the melody of Dolar's masses shows a less distinct adherence to the characteristics of the mid-baroque. *Missa sopra la Bergamasca* seems to correspond

to the Italian pattern of melodiousness more than the other masses, showing characteristic tendencies in style even by the very selection of the tune and chord sequence of the bergomask. Standing out in the "short-winded" melodic patterning is *Missa Villana*, which is explained here as either a precursive or retrospective stylistic feature. The colouring of the melodic line by way of coloraturas is relatively rare to be found, just as are the chromatically executed melody and its sequential conception. This lack is understood in this treatise as the result of Dolar's self-restraint in the exercise of the stylistic invention, which leaves both *Missa Villana* and *Missa Viennensis* still more or less within the range of the obligatory counterpointing.

The evaluation of Dolar's style in his masses is set here along two lines. First, the technical perfection of his writing is evaluated from the viewpoint of style, and second, the placement of the three scores under discussion is considered from the viewpoint of his stylistic orientation. There are some problematic points regarding compositional technique in Dolar's employment of the counterpoint and the vertical arrangement of his compositions, which would in several instances lead us to the conclusion that Dolar lacked the adroitness to solve all the problems involved above all in the technique of imitation and the conducting of parts in the harmony. By reason of the progressive nature of his stylistic orientation, his use of varied means of expression, and his constant adoption of fresh creative concepts provided by the many influences and compositional conventions of the early mid-17th century, Dolar is judged in this treatise to have been a highly informed author, while his masses are thought to have been worthy of their time, although, technically speaking, they remain as somewhat less purified specimens of the mid-baroque musical production of the Austrian provinces then.

Defended on July 5, 1989, Philosophical Faculty in Ljubljana.

Pod pojmom „igrca“ etnomuzikologija razume potujočega zabavnjaka, ki se je med petjem praviloma spremljal na glasbilo. Svoj nastop je moral največkrat dopolnjevati še z raznimi izvajalskimi veščinami ter tako privabljati publiko. Podatkov o „klasičnih“ igrcih, po katerih bi lahko sklepali na tovrstno tradicijo pri nas, je (predvsem iz prejšnjega stoletja) precej. Zapuščina pohorskega pesnika-pevca Jurija Vodovnika (1791-1858) ter na severu in severovzhodu Slovenije bogata in živa tradicija posebnega tipa (pogojno rečeno) „zabavnjaštva“ — potujočih pesnikov, pevcev, novičarjev — pa preseneti: igrstva Vodovnikovega tipa ne moremo uvrstiti med „klasično“, čeprav mu je po funkciji blizu. Novičar je opisoval zanimivosti, resnične zgodbe in pripetljaje iz svoje okolice, kjer je nastopal, ter pel o ljudeh, s katerimi se je srečeval. Skozi zgodbo, ne le s primernim načinom podajanja, je moral novičar nadomestiti vse zunanje učinke, ki so se jih sicer posluževali „navadni“ igrci. Vsebina mu je bila pomembnejša od oblike, pel je lahko celo brez spremljevalnega inštrumenta.

Pojem igrstva pri nas je bilo potrebno dopolniti in razširiti. Vodovnikove pesmi, ki se danes po Pohorju in širše pojejo kot ljudske, in skozi katere je svojevrstno izstopil lik — portret človeka, ustvarjalca, vpetega v čas, prostor in razmere iz začetka prejšnjega stoletja, pa so razkrile še nekaj: v marsičem doslej zastrto podobo „kulture smeha“ na Slovenskem, katere del je nedvomno bila (tudi) tradicija novičarstva na koroško-pohorskem področju.

Delo je razdeljeno v štiri poglavja. Prvo poglavje, naslovljeno: Čas in prostor Vodovnikove pesmi na Slovenskem in možni vplivi od zunaj, postavi liku novičarja Vodovnikovega kova nasproti tradicijo igrstva pri nas in po svetu. Zanimiva je ugotovitev, da se je v Sloveniji izoblikovalo (ali ohranilo!) zanimivo in svojevrstno prenašanje novic, nekakšne pete informativne „cajtenge“ — skozi pet o izročilo. V nadaljevanju sledi obsežno poglavje: Po sledih zapiskov, zgodovinskih in pisnih virov, kjer so podani doslej tiskani pomembnejši viri o Vodovniku in tiskane Vodovnikove pesmi, nato v Štrekljevi zbirki objavljene in omenjene Vodovnikove pesmi, popisan arhiv OSNP (Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi) in Vodovnikove pesmi, nabrane po Pohorju, navedeni razni naključno najdeni rokopisni viri z Vodovnikovimi pesmimi ter večje, zbrane (a še) neobjavljene enote in pisni dokumenti o Juriju Vodovniku. Podpoglavje: Na sledi Vodovnikovim rokopisom zaokroži ta del naloge. Sledi izbor pomembnejših Vodovnikovih pesmi z vižami, ki jih še pojejo na Pohorju in po okolici. Četrty del sestavlja obsežna etnomuzikološka analiza Vodovnikovih pesmi. Pevčevo zapuščino je bilo potrebno raziskati na več načinov:

- priti čim bliže prvotni (glasbeni) podobi njegovih pesmi (notnih zapisov, kot vemo, Vodovnik ni zapustil),
- upoštevati vse „vmesne“ vire, s katerimi se (vsaj delno) pojasnjujejo mehanizmi, ki oblikujejo ljudsko ustvarjalnost, ter
- analizirati objektivno stanje njegove pesemske zapuščine po vseh (v tem primeru) uporabnih etnomuzikoloških kriterijih — kot sledi iz precejšnjega števila na terenu posnetih variant in različic.

Raziskava je jasno pokazala, da je bil Vodovnik kot nadaljevalec in logičen produkt naravnega razvoja neke tradicije, v okvirih svoje ustvarjalnosti originalen in nepovnljiv, ustvarjalec med trubadurjem in novičarjem, izviren v svoji pojavnosti in avtonomiji tudi v širšem evropskem prostoru. Pa vendar bodo šele nadaljne raziskave lahko z gotovostjo odgovorile na ob koncu zastavljeni vprašanji:

- ali je bil Vodovnik še poslednji cvet neke tradicije, bogate in široko razvejane kulture, ki je imela jasno mesto v nekdanjem uravnovešenem in uglašnem sistemu, in
- ali je s porušenjem sistema, ugašanjem „ljudskosti“ in odmiranjem tradicionalnih oblik vedenja in življenja, nekdanje tako živa „kultura smeha“ na Slovenskem dokončno in nepovratno izginila.

Obranjeno dne 21. decembra 1989 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Slovene ethnomusicology uses the term “jongleur” (or “juggler”, Ger. “Spielmann”) to denote an itinerant minstrel, an entertainer who sang and accompanied himself on an instrument. In most cases, he was expected to complement his performance by various juggling tricks in order to draw the attention of the audience. There is plentiful evidence of “classic” jongleurs in Slovenia (dating mostly from the previous century), which speaks of their tradition having been very much alive in these parts. But the legacy of the Pohorje singer-poet Jurij Vodovnik (1791-1858), as well as the rich and lively tradition of the (roughly speaking) “entertainment community” of a special kind — itinerant poets, singers, bearers of news — to the north and north-west of Slovenia, nevertheless comes as a surprise: the jongleur’s trade, or minstrelsy, of the Vodovnik type can in no way be ranked as “classic”, although it remains close to it in its function. A bearer of news would describe interesting bits of information, true anecdotes and things he and others had experienced in the places where he had performed, singing songs about the people he had met. He had to use the story, and not just the proper rendition, in order to compensate for all the outward effects normally employed by the “common” jongleurs. To him, the contents were of greater importance than the form; he could even sing without any instrument to accompany himself.

This has pointed to the need that the conception of the minstrelsy in Slovenia be revised in order to encompass new meanings. Vodovnik’s songs, now generally accepted throughout the Pohorje and the surrounding area as truly traditional, a unique portrayal of a man, creative personality, caught in the time, places and circumstances of the early 19th century, helped to discover yet another aspect: the picture of the “culture of laughter” in Slovenia, somewhat hidden away from our eyesight to this very day, a culture a part of which was undoubtedly the tradition of the bearers of news in the area of Carinthia and Pohorje.

The treatise is divided into four chapters. Chapter I, entitled The Time and Place of Vodovnik’s Songs in Slovenia and Its Possible Outside Sources of Influence, counterpoints the Vodovnik type of such a bearer of news against the minstrelsy tradition inside and outside Slovenia. One of its interesting findings is that this tradition in Slovenia developed (or preserved!) an interesting, quite unconventional way of passing the news — by means of a sung tradition, a kind of sung informative “cajtengi” (Slov. colloquial expression for newspapers). The lengthy Chapter II bears the title Tracing the Records, Historical and Other Written Sources. It brings some of the more important sources on Vodovnik that have been printed so far, the published songs by Vodovnik, his songs that have been published or mentioned in the Štrekelj collection, in-

dexation of the OSNP (Committee for Collecting Slovene Folk Songs) archives, and a number of the songs by Vodovnik that have been collected all over the Pohorje, together with various incidentally found manuscript sources containing Vodovnik's songs and some larger, collected but (as yet) unpublished units and written documents on Jurij Vodovnik. This section of the thesis is then concluded in a subchapter entitled Tracing the Vodovnik Manuscripts. This is followed by a selection of the more important songs by Vodovnik that are still sung on the Pohorje and in the surrounding area. Chapter IV brings a comprehensive ethnomusicological analysis of Vodovnik's songs. The examination of his legacy proceeded by the following steps:

- discovering the versions of his songs as close to the original as possible (especially their melodies, since there is no written music left behind by Vodovnik);
- consideration of all the "intermediate" sources which (at least in part) helped explain the mechanisms operating behind the folk-music creative production, and
- the analysis of the actual state of his song legacy according to all the criteria of ethnomusicology practicable in this case, inasmuch as the ample amount of their variants recorded before during the field research allowed us to do.

The results of the research show that Vodovnik, although he acted as a continuation and a logical product of a certain tradition in its natural course, appeared as an original and unique figure within the limits of his trade, a creative personality somewhere in between a troubadour and a bearer of news, representing some truly autochthonous characteristics of this part of Europe. Nevertheless, it remains for any future further studies to fully answer the following two questions raised in the conclusion of the treatise:

- Was Vodovnik the last remaining flower of a tradition long gone, of a rich and widely branched culture that used to have a clearly defined position within the one-time harmonious and well-balanced system?
- Did the destruction of the system, the waning of the "folk tradition" and the dying away of the traditional forms of ways and life brought the "culture of laughter" that had once been so very much alive in Slovenia to an end, finally and irrevocably?

Defended December 21, 1989, Philosophical Faculty in Ljubljana.

IMENSKO KAZALO

INDEX

Adorno, Theodor	14
Agli, Peregrin	23, 24
Andreis, Josip	19
Arevalo, F.	24
Ariosto, Ludovico	27
Aristotel	23
Arnič, Blaž	68, 69
Attali, Jacques	59, 61
Augustinus, Aurelius	6
Bach, Johann Sebastian	8, 14, 40
Bardi, Giovanni	20
Bartók, Béla	15
Beethoven, Ludwig van	7, 8, 14
Belić, Sandra	41
Bembo, Pietro	25
Bezić, Jerko	18
Boethius	5
Bose, Fritz	60, 61, 64
Bracciolini, Jacopo	26
Bracciolini, Poggio	26
Brahms, Johannes	8, 15
Bruegel, Pieter	62
Bubner, Rüdiger	6
Bukofzer, Manfred	71, 72
Burney, Charles	8, 30
Byron, George	39, 43
Cage, John	15
Calmo, Andrea	25, 26
Camotio, Gianfrancesco	17
Canigiani, Antonio	20
Carrara, E.	21
Caviceo, Iacopo	21
Cencel	38
Cenci gl. Cencel	
Chomsky, Noam	59, 64
Cicero	24, 28
Colonna, Francesco	21, 28
Coronini-Cromberg, goriška grofovsko rodbina	37
Cvetko, Dragotin	32
Cvetko, Igor	64
Čenči gl. Cencel	
Černušák, Gracian	29
Čorak Slavenska, Nia	40

D'Agoult, Marija	39
Dallapiccola, Luigi	39, 43
Dal Monte, Toti	40
Debussy, Claude	15
Dermota, Anton	62
Dionisotti, Carlo	25
Dolar, Janez Krstnik	71, 72
Duntass, Raul gl. Stular, Dušan	
Duse, Eleonora	38
Dusík, František Josef Benedikt	29-35
Dvořák, Antonín	38
Eberst, Anton	43
Eco, Umberto	28
Eleonora iz Toleda	20
Erickson, Robert	64
Fabbri, Augusto	39
Fenlon, Iain	20
Ficino, Marsilio	20, 23, 24, 26, 27, 28
Figliucci	23
Foke, Ana gl. Fokke, Anna	
Fokke, Anna	32, 35
Fokke, Michael	32, 33
Forkel, Johann Nikolaus	8
Franičević, Marin	18, 21
Fricker, Peter Racine	45, 57
Georgiades, Thrasybulos	9
Gerbert, Martin	8
Gershwin, George	41
Gesner, Mathias	8
Gonzaga, knežja rodbina	19
Gortan, Veljko	26
Gradnik, Alojz	47
Grbec, Ivan	38, 43
Grcić, Marko	17
Greiter, Mathias	11
Guglielminetti, Edoardo	40
Guido iz Arezza	5, 6
Händel, Georg Friedrich	8
Handschin, Jacques	11
Hawkins, John	8
Haydn, Joseph	7, 12, 13
Hegel, Georg Friedrich	10
Heiliger, Raffael	5

Hektorović, Petar	17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28
Helfert, Vladimír	29
Heuberger, Umberto	39
Hipman, Silvestr	30
Holm, Henya	40
Holzbauer, Ignaz Jakob	8
Hood, Mantle	64
Iansson, Ioannes	26
Illesberg, Antonio	39, 43
Izidor iz Seville	24
Jakob iz Liègea	7
Jakovčič, Françoise	41
Jakovčič, Viktor	41
Josquin Desprez	12
Kahl, Willi	6, 30
Karadžić, Vuk	19
Klíma, Stanislav V.	34
Kodrič, Ravel	37, 43
Kovač, Ivan	40
Kovačič, Lojze	62
Kreihuber, Joseph	39
Kreutzberg, Harald	40
Krstić, Dragan	62, 64
Kruh, Martin	30
Kubik, Gerhard	12
Kuhač, Franjo	17, 19
Kumer, Zmaga	64
Kvintilijan	8
Ladan, Tomislav	24
Lansius, Thomas	26
Leszetycki, Theodor	39
Lévi-Strauss, Claude	61
Ligeti, György	15
List, Georg	60, 64
Liszt, Franz	39, 43
Lowinsky, Edward E.	11
Lucić, Hanibal	17
Ludwig, Friedrich	11
Macrobius, Ambrosius	
Theodosius	24
Mahler, Gustav	8, 15
Malaspalli, B.	26
Maroević, Tonko	17, 18, 21
Marulić, Marko	24

Marušan, František	32
Marx, Karl	59
McAllester, David P.	64
Medici, Cosimo	20
Medici, Lorenzo	19
Merriam, Alan P.	64
Migne, J.P.	24
Milošević, Miloš	18
Mirò, Joan	62
Monteverdi, Claudio	8
Mozart, Leopold	8
Mozart, Wolfgang Amadeus	8, 33, 34
Naish, Ada	40, 44
Nash, Ralph	23
Nettl, Bruno	59, 65
Nietzsche, Friedrich	59, 64
Nketia, Joseph Hanson Qwabena	59, 65
Novak, Grga	26
O'Loughlin, Niall	45
Orff, Carl	15
Ovid	19, 27
Pahor, Karol	39
Parisi, Gianni	40
Patti, Adelina	40
Pazdírek, Franz	29
Pegan, Zorica	38
Pelegriновиć, Mikša	17, 18, 25, 27, 28
Petrić, Ivo	48
Petrović, Radmila	17
Picasso, Pablo	62
Pirrotta, Nino	19
Pitagora	5
Platon	23, 24
Polič, Mirko	38
Poliziano, Angelo	19, 20, 21, 28
Popper, David	39
Priboevius, Vincentius gl. Pribojević, Vinko	26, 27
Ravel, Maurice	15
Reger, Max	40
Reich, Steve	15
Riegl, Alois	13
Riemann, Hugo	5, 6

Riepel, Joseph	11
Rosenthal, Moritz	39
Rubinstein, Ida	40
Sannazaro, Jacopo	21, 22, 23, 24, 25, 28
Schellander, Britta	40, 43, 44
Schenkircz, Augustin	
gl. Šenkyř, Augustin	
Schönberg, Arnold	13, 14, 15, 45, 50
Schubert, Franz	8
Seeger, Charles	61, 64
Sivec, Jože	67, 68
Skolek, Adolf	39, 43
Snížková, Jitka	33, 34
Solerti, Angelo	20
Sornig, Zofija	
gl. Stular, Zofija	
Srebotnjak, Alojz	45, 47, 48, 49, 50, 57
Sternfeld, Frederick William	20
Stravinski, Igor	15
Stular, Avgust	37
Stular Dušan	37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44
Stular, Zofija-Zofka	37, 38
Stuller, Dušan	
gl. Stular, Dušan	
Supičić, Ivo	60, 61, 64
Sýkora, Václav Jan	34
Šenkyř, Augustin	32, 35
Škrdle, František	29, 32
Šonc, Viktor	38
Šreinerová, Alžběta	29
Štěvetová, Veronika	29
Štoka, Jaka	38
Štrekelj, Karl	74, 75
Štular, Dušan	
gl. Stular, Dušan	
Švara, Danilo	45
Thomson, Cèsar	39
Tinctoris, Johannes	7
Tomasović, Mirko	17
Vanetti	27, 28
Viozzi, Giulio	39, 43
Virgil	20, 21
Visnovitz, Eugenij	40
Vodovnik, Jurij	74, 75, 76
Vogrič, Hrabroslov	38

Vojtíšková, Lenka	34
Vončina, I.	18, 22
Vončina, Josip	17
Vuksan-Lopušanski, Srboslav	41
Wachsmann, Klaus P.	62, 64, 65
Wagner, Richard	14
Walker, Daniel Pickering	20
Webern, Anton	14, 15, 16, 50
Wigman, Mary	40, 44
Zornik, Zofka	
gl. Stular, Zofija-Zofka	
Zvěřina, J.	29
Žebre, Demetrij	68, 69
Živanović, Tešman	41
Županović, Lovro	17, 18

Muzikološki zbornik
XXVI — Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani —
Tisk Tiskarna Pleško,
Rožna dolina, C. IV/36,
Ljubljana
Ljubljana 1990

