

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1973

ZVEZEK-VOLUME IX

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

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

Izdal — Edited by: Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete —
Department of Musicology, University of Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije —
Sklad Borisa Kidriča

VSEBINA — CONTENTS

Rudolf Pečman: Zum Begriff des Rokokostils in der Musik — K pojmu rokokojskega stila v glasbi	5
Wolfgang Boetticher: Zum Problem der letzten Streichquartette Beethovens — K problemu zadnjih Beethovnovih godalnih kvartetov	35
Zofia Lissa: Poljske ljudske pesmi v priredbi Ludwiga van Beethovna — Arrangements of Polish Folk Songs by Ludwig van Beethoven	50
Ivan Klemenčič: Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoja — Melodics in the Piano Compositions of Marij Kogoj	68
Andrej Rijavec: Novejši slovenski godalni kvartet — The Contemporary Slovene String Quartet	87
Ivo Supičič: Zvok kot gradivo ali znak in smisel glasbe — Sound as Material or the Sign and Meaning of Music	108
Disertacije — Dissertations	118
Imensko kazalo — Index	121

UDK 78.034.8

ZUM BEGRIFF DES ROKOKOSTILS IN DER MUSIK

Rudolf Pečman (Brno)

Das neuere musikwissenschaftliche Schrifttum¹ faßt das Rokoko in der Musik als echten Übergangsstil auf, der dem Barock folgt, wie etwa die bildende Kunst. Das Rokoko vereinfacht und zügelt die Ausdrucksmittel der Musik, es gefällt sich in präziöser Schlichtheit, in der Klärung der Tonsprache, und liebt die Homophonie mehr als die Polyphonie. Schon H. H. Eggebrecht hat unterstrichen,² daß das eigentliche Rokoko in der Musik relativ kurz war und bald in die sogenannte empfindsame Phase des Zeitstils überging, der mit dem Sturm und Drang korrespondierte. Von hier aus führt dann der Weg zu den Jahren der gipfelnden Klassik eines Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven. Im ganzen gesehen erscheint also der »galante« Stil in der Musik als Vorläufer der Hochklassik, bleibt aber anderseits historischer Bestandteil des Barocks. In diesem Zusammenhang wäre noch zu betonen, daß man keine strenge Grenze zwischen dem kurzen Zeitabschnitt des echten Rokokos und der bildlich Sturm und Drang genannten Periode ziehen kann. Diese beiden kurzen Stilperioden durchdringen einander und münden schließlich unmittelbar in die Klassik. Übrigens läßt sich bisher nicht einmal die Dauer des Rokokos in der Musik genau begrenzen. Man behilft sich damit, diesen Stil mit dem Rokoko in den bildenden Künsten zu identifizieren und offenkundige Parallelen zu konstatieren: »Der ‚galante‘ Stil wird häufig als eine Art Nachspiel zum Barock betrachtet und dem Rokoko der bildenden Künste gleichgesetzt. Die Parallele liegt nahe, weil in den dekorativen Künsten und der Malerei des Rokoko eine ähnlich verspielte Grazie, ein ähnliches ‚sfumato‘, eine ähnlich schmachtende Zärtlichkeit, aber auch eine ähnliche Ironie und Melancholie anzutreffen sind wie in mancher musikalischen Komposition des galanten Stils, besonders seiner empfindsamen Phase. Aber abgesehen davon, daß sie sich aus chro-

¹ Vgl. hauptsächlich: Bücken, Gerber, Eggebrecht, Hoffmann-Erbrecht, Pečman I, Pečman II, Blume I.

² Eggebrecht, 323 f.

nologischen Gründen kaum aufrechterhalten läßt, wird hierbei übersehen, daß die Formen des Rokoko in den bildenden Künsten unmittelbar aus den Spätformen des Barock hervorgegangen sind, während in der Musik der galante Stil jenseits der Kluft steht, die das jüngere Zeitalter von dem älteren trennt: die absichtsvolle Beschränkung der Mittel, die präziöse Schlichtheit und der Vorrang der nur beiläufig begleiteten einstimmigen Melodie lassen erkennen, daß im galanten Stil weit eher ein klassisches als ein barockes Grundgefühl waltet.« Diese treffende Charakteristik Friedrich Blumes³ knüpft vor allem an Bückens und Gerbers⁴ Auffassung an: als »rokokomäßig« gilt das, was dem »Klassischen« (im engeren Wortsinne) vorangeht. Als Vorgänger der Hochklassik haben demnach einerseits der höfische, galante Stil, andererseits der empfindsame Stil zu gelten. Im tschechischen musikwissenschaftlichen Kontext ist diese Terminologie nicht einmal üblich. Sofern man hier überhaupt von so feinen Stilschattierungen spricht, greift man zu Ausdrücken, die aus der deutschen Musikwissenschaft entlehnt sind (»galanter« Stil, »empfindsamer« Stil). Noch häufiger verwechselt man (aus Unkenntnis der Sache) pars pro toto und stellt ein vereinfachendes Gleichheitszeichen zwischen die Begriffe »galant« und »rokokomäßig«. Das ist natürlich höchst zweifelhaft, weil der Begriff »Rokoko« beiden Begriffen übergeordnet und mit keinem von ihnen identisch ist. Identität herrscht nicht einmal zwischen den Begriffen »galant« und »empfindsam«, weil es sich hier um Bezeichnung zweier Entwicklungsphasen des Rokokos handelt, die aneinander anknüpfen: als »höfisch« oder »galant« hat jener Stil zu gelten, der sich noch im Schoße des Barocks entwickelt, in seiner letzten Entwicklungsphase wächst und um das Jahr 1740 kulminiert; von den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts an müßte man schon vom »empfindsamen« Stil sprechen, der sich zeitlich mit der Periode der Geburt und Entwicklung der vorklassischen Symphonie deckt und unmittelbar in den Stil der Klassik mündet. Um die fünfziger Jahre beginnt sich jener »empfindsame« Stil der Musik, den das subjektiv Ausdrucksvolle charakterisiert, zum klassischen Stil zu wandeln, als dessen Bahnbrecher bereits Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Willibald Gluck, von den Italiener beispielsweise Tartini, Nardini, Boccherini und Cimarosa zu gelten haben, deren Schaffen sich zeitlich mit dem Wirken der beiden großen Wiener Klassiker Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart deckt.

Der Kulturhistoriker Casimir von Chłędowski stellte bereits vor Jahren in seiner Arbeit über das Rokoko in Italien heraus,⁵ daß gerade dieses Land die Priorität der Formung des Rokokos besitzt: »Die eigentliche Heimat des Rokoko war Italien, und wenn später die Form der Perücken und der Schnitt der Kleider aus Paris nach Venedig und Rom gekommen ist, so darf man deshalb die Ur-

³ Blume I, 142.

⁴ Vgl. Anm. 1.

⁵ Chłędowski, 3.

sprünge der Kultur des Rokoko nicht in Frankreich suchen. (...) Im 18. Jahrhundert hat die Seinstadt das italienische Rokoko auf ihre Art verändert und die entlehnten Formen gelegentlich dem Mutterland, reicher und schöner ausgestaltet, wiedergegeben.« Versuchen wir nun, diese These Chędowskis vom Standpunkt der Stilanalyse auch auf dem Gebiet der Musik zu unterstützen.

Die auf eine Stilwandlung hinweisenden Tendenzen sind im musikalischen Italien des 18. Jahrhunderts latent vorhanden, melden sich jedoch hier und da, eigentlich bereits seit Beginn dieses Jahrhunderts, auch deutlicher zu Worte. Am markantesten treten sie auf dem Felde der Instrumentalmusik und im Habitus der Melodik zutage. Spuren des galanten Stils findet man in Italien recht früh. Zum Unterschied von Ernst Bücken⁶ nehmen wir an, daß einer der ausgesprochenen Vorläufer dieses Stils bereits Arcangelo Corelli (1653 bis 1713)⁷ gewesen ist, dessen Instrumentalschaffen sich zu einer Zeit entfaltete, als die Instrumentalformen und Ausdrucksmittel der Italienischen Musik des sogenannten Hochbarocks zum Kanon geworden waren. Dieses Schaffen bietet Belege für unsere Meinung, daß in der Musik Italiens auf die Klassik zielende Elemente bereits zu einer Zeit erscheinen, die wir gewohnt sind, noch kurz und bündig als »barock« zu bezeichnen. Und gerade Corellis Musik enthält solche Elemente, die weder mit dem ernsten kontrapunktischen Stil der vorhergehenden Zeit, noch mit der profunden Polyphonie deutscher Prägung⁸ zusammenhängen und eine Klärung des Ausdrucks noch früher signalisieren als in der neapolitanischen opera seria. Corelli pflegt nicht nur die Solosonate mit beziffertem Baß, sondern auch die Triosonate und vor allem das sogenannte concerto grosso. Er ist allerdings nicht der Gründer dieser Form, obwohl er zu ihrem ureigensten Vollender wird.

Auf den Terminus concerto grosso stoßen wir zum ersten Mal bei den Intermedien des Christophan Malvezzi (1547—1597), die aus dem Jahr 1591 stammen. Der Begriff concerto grosso bedeutet allerdings bei Malvezzi den simultanen Einsatz aller Instrumente und deckt sich also mehr oder weniger mit dem späteren tutti. Die Anfänge dieser Form in Italien verbindet man auch mit dem Komponisten Tommaso Albinoni (1674—1745), dessen Concerti grossi op. 2 J. S. Bach mit Begeisterung aufnahm. Arnold Schering⁹ führt an, daß man der Form des concerto grosso bei Alessandro Scarlatti (1660 bis 1725) begegnet, obwohl ihre spezifische Verwendung bei diesem Meister der neapolitanischen Oper nicht geläufig war (Scarlatti faßte das concerto grosso im allgemeineren Sinn auf, keineswegs als selbständige Instrumentalform).

Correllis Concerti grossi waren in Italien schon im Jahr 1709 verbreitet, der Komponist hatte sie aber viel früher geschrieben.

⁶ Bücken, 1. c.

⁷ Pečman I, 29 f.

⁸ Vgl. Torchi, Wasielewski I, Wasielewski II.

⁹ Schering, 41.

Die früheste Datierung bezieht sich auf das Jahr 1682 (?). Ganz sicher schwebten Corellis Concerti grossi dem jungen Händel nach seiner Italienreise als Muster vor; der große Hallenser komponiert seine konzertanten Werke unter Corellis Einfluß (wahrscheinlich war er Corellis Schüler gewesen), was ja bekannt ist.¹⁰

Bei der Analyse von Corellis Concerti grossi pflegt man ihre Stilbeziehung zu Cavalli, Torelli, Cesti, Legrenzi, ja sogar zu Lully¹¹ zu betonen; allgemein wird Corellis meisterhafte, klar geordnete Kompositionsstruktur gerühmt. Schon Arnold Schering¹² bemerkt, Corellis Concerti grossi seien künstlerisch deshalb so wirksam, weil der Komponist ideale Klangfarben erziele. Außerdem erreiche die konzertante Form in ihnen ihren Gipfel: »Ihren beispiellosen Erfolg verdanken Corellis Konzerte ihrem idealen Ausdrucksgehalt und klassischen Tonsatz; mit ihnen hat die junge Literatur des Concerto grosso bereits ihren Höhepunkt erreicht.«¹³ Bernhard Paumgartner erkannte, daß sich Corellis Musik in einer elegischen Ausdrucksebene bewegt und dabei ausgesprochen aristokratischen Charakter atmet.¹⁴ Was Paumgartner hellseherisch, wenn auch nur metaphorisch aussprach, läßt sich zu Ende denken; man darf annehmen, daß der elegische Charakter von Corellis Kantilene einer der Züge jener Tonsprache ist, die den galanten Stil und damit die zur Klassik strebende Entwicklung antizipieren. Allerdings lassen sich bei Corelli noch andere Kompositionsmerkmale entdecken, die man als galant (im weitesten Sinn als vorklassisch) bezeichnen könnte. Sie treten nicht nur in seiner Kantilene zutage, sondern betreffen auch die Tektonik seiner Kompositionen, insbesondere seiner Concerti grossi.

Allgemein gesprochen, besetzt Corelli die Solostimmen der Concerti grossi (also die Stimmen des sogenannten concertino, das auch als principale bezeichnet wird) mit der ersten und zweiten Violine und dem Violoncello. Die Orchesterstimmen (d. i. die tutti) bestehen aus den ersten und zweiten Violinen (violini di ripieno), der Viola, dem Violoncello und Kontrabaß. Die Cembalostimme ist in der Technik des bezifferten Basses geschrieben, der zu Corellis Zeiten meist noch Improvisationscharakter trägt.¹⁵

Der Aufbau von Corellis Concerti grossi ist einfach. Das Prinzip der horizontalen Stimmführung wird hier noch nicht vom harmonischen Vertikalismus überwunden. Die Konzerte wachsen aus monothematischen Fundamenten, wie dies zur Zeit des Hochbarocks der Fall war. Offenbar knüpft das Kontrapunktische dieser Concerti

¹⁰ Hawkins, Burney, Falyolle, Vatielli, Pincherle. Vgl. auch Paumgartner, MGG II, 1952, Spalte 1668—1679.

¹¹ Paumgartner, 1. c.

¹² Schering, 41.

¹³ Schering, daselbst.

¹⁴ »Aber kein ital. Meister jener Zeit hat die aristokratische Würde des Corellischen Stils, das Pathos, die elegische Ausdruckshaltung seiner Kantilene.« (Paumgartner, 1. c.)

¹⁵ Die Aufführung der Concerti grossi ohne Cembalo scheint uns fragwürdig zu sein.

grossi an ältere Muster an und wächst aus der italienischen Tradition des Instrumentalschaffens vor Corelli.¹⁶ Die zwölf Concerti grossi aus Corellis gleichnamiger Reihe op. 6 vertreten einerseits den Typ der instrumentalen Kirchenkomposition, andererseits das Schema der weltlichen Formen des instrumentalen Schaffens. Wie aus dem Text auf dem Titelblatt der Sammlung Concerti grossi con duoi Violini, e Violoncello di Concertino obligati, e duoi altri Violini, Viola e Bassi di Concerto Grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare (...). Opera Sesta. Parte Prima.¹⁷ hervorgeht, gehören die ersten acht Konzerte zum Typ »da chiesa« (Kirchentyp). Die Konzerte Nr. 9 bis 12 kann man dem Typ »da camera« (Kammertyp) zuordnen, was ja auch ihre Bezeichnung verrät: Preludia, Allemande, Corrente, Gighe, Sarabande, Gavotte e Minuetti (...). Parte Seconda per Camera.¹⁸

Der Komponist erweist sich in allen Konzerten des sechsten Opus als Meister des ruhigen, edlen Ausdrucks, der die Einflüsse der italienischen Volksmelodik nicht verleugnet. Er verwirft die rein technische Entwicklung des musikalischen Gedankens und schreibt reich durchkomponierte Sätze, die auf dem Prinzip einer sublimierten kontrapunktischen Technik beruhen und vor allem durch ihre Ausdruckskontraste wirken.

Corellis Concerti grossi sind vom melodischen Standpunkt vielleicht am interessantesten. Namentlich in den konzertanten Kompositionen des Typs »da camera« nimmt er das »Raketenhafte« der späteren vorklassischen Tonsprache, vor allem eines Stamic und Richter vorweg. Die Gavotte aus dem IX. Konzert (Notenbeispiel 1)¹⁹



stellt in dieser Hinsicht einen hochinteressanten Beleg vor. Zerlegte »Raketen« — Akorde, die in der melodischen Linie der ersten konzertanten Violine erscheinen, sind später nicht nur bei Antonio Vivaldi, sondern vor allem bei den Symphonikern des Mannheimer Kreises üblich. Diesen melodischen Typ finden wir übrigens schon im Allegro des VII. Konzerts (Notenbeispiel 2)²⁰ und an einer Reihe anderer Stellen.

¹⁶ Schering, 1. c.

¹⁷ Corellis Concerti grossi Op. 6, Leipzig 1937, Taschenpartitur, Edition Peters (Verlagsnr. 11362).

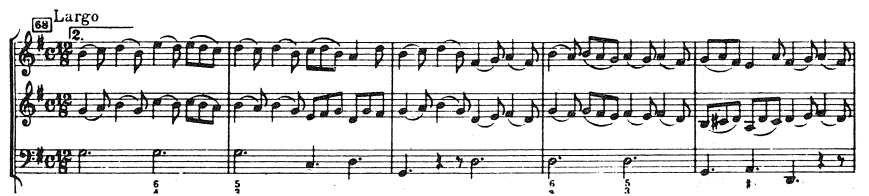
¹⁸ Dasselbst.

¹⁹ Corelli, Taschenpartitur, S. 155.

²⁰ Dasselbst, S. 112, Allegro 3/4, Takt 10—17 in der oberen Stimme.



In den langsamen Sätzen von Corellis Concerti grossi entwickelt sich eine Melodik, die vom Stamme der volkstümlichen Pastorellen ist, wie sie in der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts, aber auch im tschechischen melodischen Bereich dieser Zeit erscheinen. Corelli ist es gelungen, die Form der im Tempo gemäßigten Gigue mit einer tiefen und rührenden Melodik zu erfüllen, die sich im Ausdruck dem melodischen Habitus der späteren Pastorale G. F. Händels (Notenbeispiel 3)²¹ nähert. Diese Pastoralmelodik gehört nun



eigentlich vom Stil aus gesehen schon nicht mehr dem historischen Bereich des Hochbarocks an, weit eher läßt sie sich den wirkungsvollen, aber bereits ausgesprochen vorklassischen melodischen Kreationen des galanten Zeitalters zuordnen.

Corelli arbeitet mit der barocken monothematischen Technik. Das bedeutet aber keineswegs, daß nicht wenigstens Andeutungen des

²¹ Dasselbst, 141: Pastorale ad libitum.

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. Each system consists of four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (bass and alto clefs). The first system covers measures 1 through 18, and the second system covers measures 19 through 27. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex harmonic structure with many accidentals and dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score is a piano sonata, and the notation is in a standard musical notation style.

thematischen Daulismus, abermals als ausgesprochen vorklassisches Zeichen, erscheinen. In seinen Sonaten, aber auch in den Concerti grossi (beispielsweise im Vivace des VIII. Konzertes, Notenbeispiel 4)²² entwickelt sich in den zweiten Teilen der Sätze »da a camera« ein relativ reicher harmonischer Plan, der zwar noch vorwiegend (man könnte fast sagen ausschließlich) auf der Sequenzentechnik

²² Daelbst, 136—137.

beruht, aber bereits eine Art monothematischer barocker Durchführung erkennen läßt.²³ Die zweiten Teile von Corellis zweiteiligen Sätzen bieten auch sonst noch interessantes Studienmaterial zur Entwicklung der barocken Sonatenform. Ein Vergleich vor allem mit Domenico Scarlattis Werk (siehe weiter unten) müßte zeigen, daß die historisch bedeutend jüngere klassische Sonatenform mit einer ihrer Wurzeln im Werk Corellis fußt, das in dieser Hinsicht wieder beispielweise die in Domenico Scarlattis Cembalo-Essercizi erscheinende Technik vorweggenommen hat. Und von Scarlatti führt nur ein Schritt zu den ausgesprochen vorklassischen Strukturen, die sich in den dreißiger und vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur im italienischen Entwicklungskontext sondern auch im übrigen Europa zu formen beginnen.

Auch die klare melodische Periodizität des musikalischen Gedankens, befreit von dem schwerblütigen barocken Ausdruck, trägt bei Corelli zur lichten, ausgeglichenen Gliederung des Musiksatzes bei (Notenbeispiel 5²⁴ und 6²⁵). Corelli, der schon eigentlich vorklas-



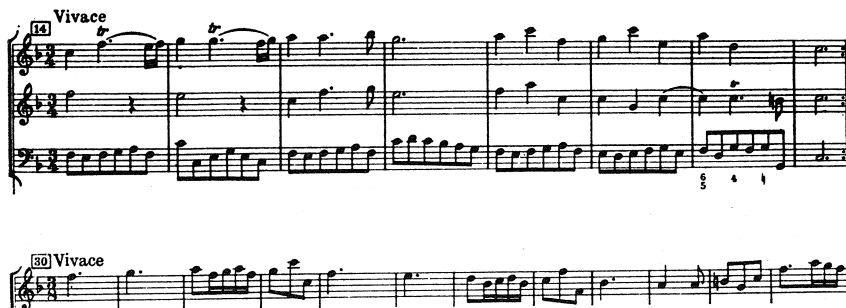
sich denkt, arbeitet zwar noch mit der horizontalen kontrapunktischen Technik; seine Harmonie ist aber nicht mehr das bloße Ergebnis der horizontalen Stimmführung, sie besitzt eine vielseitigere Funktion, die aus einer breiteren, spezifischeren Auffassung des Harmonischen hervorgeht; während noch Monteverdi zwischen Dur, Moll und alten Kirchenmodi oszilliert, ist Corellis harmonisches Denken schon eindeutiger und nähert sich dem harmonischen Denken der Klassik. Wesentlich ist, daß Corelli harmonisch bestimmte Gebilde, meist im Dur-Charakter, komponiert, die sich durch eine galante Graziosität auszeichnen.²⁶

²³ Die »monothematische Barockdurchführung« ist mit der klassischen Durchführung nicht identisch.

²⁴ Corelli, Taschenpartitur, 32. I. Violine.

²⁵ Dasselbst, 63.

²⁶ Vgl. Taschenpartitur, 205 (Notenbeispiel 7, Sarabande) oder dasselbst, 101 (Notenbeispiel 8, Vivace).



Corellis Beziehungen zum vorklassischen musikalischen Denken könnten wir selbstverständlich noch eingehender dokumentieren. Doch sollte schon aus unseren kurzen Ausführungen hervorgehen, daß sein Schaffen zu jenen Phänomenen der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts gehört, die zur Zeit des Hochbarocks dem neuen musikalischen Denken kräftig Bahn brachen (vor allem in der Auffassung der Melodik und Harmonie), ohne daß es noch zu einer Störung der barocken Kompositionsarchitektonik gekommen wäre. Corellis *Concerti grossi* bringen interessante Belege dafür, daß es möglich war, auch den Rahmen der nüchternen, strengen Kompositionsformen des Barocks mit einer innerlich geklärten Tonsprache zu erfüllen, die die Ausdrucksubjektivität der kommenden Klassik signalisiert. Natürlich wird es angezeigt sein, die Frage der Vorbereitung der Klassik in der spätbarocken Musik Italiens in Zukunft noch gründlich zu untersuchen.

Bisher haben wir uns auf eine vergleichende Charakteristik jener Werke eingestellt, bei denen es zu Bedeutungsverschiebungen innerhalb der Kompositionsstrukturen kommt. Dies gilt auch für andere Meister, mit denen wir uns nun befassen wollen.

Wir haben schon an anderer Stelle geschrieben,²⁷ daß auch die Ausdrucksmittel der sogenannten neapolitanischen *opera seria* — zumindest mittelbar — die neue Epoche des Rokokos in der Musik vorbereitet haben. Metastasios Prinzipien eines lyrisch verfeinerten Librettos, die in mancher Hinsicht sogar als Vorboten von Gluck-Calsabigis Reformen anzusehen sind,²⁸ beeinflussten den Stil dieser Oper (ihr bedeutendster Repräsentant war Alessandro Scarlatti, gest. 1725), in der eigentlich schon seit Anfang des Jahrhunderts Voraussetzungen des kommenden »galanten« Stils keimen: Die Periodizität des musikalischen Gedankens, die folgerichtige Dreiteiligkeit der Arie (A — B — A), aber auch die Beliebtheit von Scarlattis Tempoplan der Ouvertüre rasch — langsam — rasch. Das ist übrigens ebenso bekannt wie die Tatsache, daß dieser Ouvertürentyp später einer der Taufzeugen bei der Geburt der vorklassischen Symphonie eines Monn und Wagenseil und der Mannheimer gewesen ist. Aller-

²⁷ Pečman II, Pečman IV.

²⁸ Rolland, 147 f.

dings wurde noch nicht gebührend betont, daß es die neapolitanische ernste Oper war, die eine »ätherische«, zum Lyrischen neigende Art der Instrumentation kodifizierte; dies entsprach den praktischen Erfordernissen der musikdramatischen Aktion und wurde nicht nur von den begrenzten Betriebsmitteln des neapolitanischen Opernorchesters, sondern auch vom Streben nach Verständlichkeit des gesungenen Wortes diktiert. Die einzelnen Instrumente des neapolitanischen Opernorchesters werden allmählich selbständig, jedes von ihnen²⁹ wird zum Träger eines spezifischen Ausdrucks: aus Instrumenten der Füllstimmen werden »melodische« Instrumente.³⁰ Das Orchester zeichnet auch mit bescheidenen Mitteln treffend das Psychologische der Bühnenhandlung und es gibt bereits ziemlich genau ausgearbeitete Regeln, wie man mit Hilfe bestimmter Instrumente nach innen und außen gerichtete Situationen zu charakterisieren hat.³¹ All dies ist für die neapolitanische Oper, die erste lyrische ernste Oper der Welt, typisch. Die Starre und Einlinigkeit des musikalischen Denkens schmilzt, zum Träger des Ausdrucks wird die Melodik, von Instrumenten präsentiert, die Schritt für Schritt zu immer größerer Freiheit gelangen und manchmal auch solistisch exponiert werden. Obwohl also die Meister der Neapolitanischen Schule die Funktion mancher Ausdrucksmittel neu gedeutet haben, darf man nicht übersehen, daß andere Komponenten des Ausdrucks — die rein virtuose Auffassung des Gesangs oder die Einhaltung stereotyper Librettomotive — die Entwicklung zu hemmen begannen und von der jüngeren Generation mit Recht abgelehnt wurden.

Schon in der bekannten satirischen Schrift Benedetto Marcellos³² wird den negativen Seiten der alten Oper ein Zerrspiegel vorgehalten. Aber auch voreingenommene Beobachter vom Typ eines Voltaire, Mattheson, Rousseau, die u. a. gegen die retardierende Länge der italienischen Seccorezitative protestieren, können nicht umhin, die Ausdruckskraft anzuerkennen, die manche Opernstellen mit starken und tiefen menschlichen Affekten ausstrahlen.³³ Bei den großen Vertretern der neapolitanischen Oper A. Scarlatti, L. Vinci, L. Leo, G. B. Pergolesi finden wir leidenschaftliche Seccorezitative, in denen bereits der Gedanke der »zusammenhängenden Melodie« (*melodia continuata*) schlummert, der seinen italienischen Erfüller vor allem in Jommelli gefunden hat. Hier entsteht ein eigenartiger Ausdrucksbereich, der zweifellos eine Vorstufe des Rokokos ist. Schon bei L. Vinci gewinnt das Rezitativ arioson Charakter und die Grenzen zwischen Rezitativ und Arie beginnen zu verschwimmen.³⁴ Ähnlich

²⁹ Über die Besetzung des neapolitanischen Opernorchesters vgl. Pečman, II.

³⁰ Vgl. z. B. die Instrumentierung der Bratsche oder des Fagotts.

³¹ Vgl. Pečman II, Pečman IV.

³² Marcello.

³³ Bücken, 33 f.

³⁴ Vgl. das recitativo »Perché tua figlia io sono« aus Vincis Oper *Catone in Utica* (Akt I, Szene 1).

die ernsten Opern Pergolesis³⁵ — sie tragen auch in der Melodik galante Züge. Selbst Alessandro Scarlatti verharret nicht mehr im Kreis des älteren Denkens und stellt das homophone Prinzip in den Vordergrund, das einige Jahre später in der Musik des Rokokus und der Klassik dominieren sollte. Als wirksamer und überzeugender Beleg für dieses neue musikalische Denken sei ein Abschnitt aus Scarlattis Kantate »Quanto piace« angeführt, dessen Melodik die volkstümliche italienische Provenienz ebenfalls nicht verleugnet (Notenbeispiel 9),³⁶ die Oberstimme verrät noch die Herkunft aus kon-

A. Scarlatti, Cantata
(Moderato)

Quan - to pia - ce agl' - occhi mi - ei, lan - gui - det - ta Vi - o -
let - ta il tuo bel na - tio pal - lor, il tuo bel na - tio pal - lor

trapunktischen Prinzipien, wird aber bereits homophon behandelt. Dasselbe gilt für das folgende Beispiel aus der Kantate »Tu parti« desselben Autors (Notenbeispiel 10),³⁷ die ausgesprochen homophon

A. Scarlatti, Cantate: Tu parti
(Largo)

I - dol mio gran pe - na è que - sta di ve - der - ti al -
lon - ta - nar di ve - der - ti al - lon - ta - nar

ist und auch die elegische Note der späteren, typisch rokokohaften neapolitanischen Kreationen deutlich ahnen läßt. Beachten wir, daß Scarlatti, aber auch Vinci, Leo und Pergolesi, Arien im dreiteiligen Schema schreiben, deren Kompositionsprinzip sich aber der barocken allmählichen (monothematischen) Entwicklung des musikalischen

³⁵ Z. B. in der Oper Olimpiade.

³⁶ »Quanto piace agl'occhi miei, languidetta Violetta il tuo bel natio pallor«, vgl. Bücken, 34.

³⁷ »Idol mio gran pena è questa di vederti allontanar«, vgl. Bücken, 35.

Gedankens entzieht; eher geht es hier um eine symmetrisch konstruierte, also typisch galante Melodik, die kleine Zwei- und Viertaktgebilde aneinanderreihet und nicht selten auch die Dreitaktssymmetrie ausnützt. Diese Verfahren korrespondieren mit der häufigen Wiederholung kurzer melodischer Fragmente, die zur melodischen Miniatur zielen, wir zögern sogar nicht zu behaupten: zur Manier der späteren »Schusterflecken«, wie sie besonders in den Durchführungen kleinerer Komponistenpersönlichkeiten der Klassik auftauchen. So kurzatmige, durchaus unbarocke Melodie reiht Pergolesi beispielsweise in seiner Oper »Olimpiade« (Notenbeispiel 11).³⁸ Es

Pergolesi, Olimpiade 2. Akt

Presto

abbis-so di pe-ne las-ciare il suo be-ne las-ciare lo per sem-pre las-

ciar-lo co-sì che abbis-so di pe-ne che abbis-so di pe-ne

ist als hörten wir einen Vorhall der echten Buffomelodik. In der ersten Oper mußte dieser melodische Typ sicher befremdend wirken. Sein rechter Ort ist nämlich in der italienischen opera buffa, deren meisterhafter Vertreter Pergolesi war. Man darf also mit Ernst Bücken³⁹ übereinstimmen, die ersten »galanten« neapolitanischen Komponisten hätten auf dem Gebiet der opera seria die schönsten Früchte vor allem in ihren rührend elegischen Arien gepflückt, die zu echten Vorzeichen des sentimental, empfindsamen Musikstils wurden.

Es ist wohl unnötig, in diesem Zusammenhang den Gedanken zu entwickeln, daß die opera buffa seinerzeit die Hauptträgerin von Rokokostimmungen und -verfahren gewesen ist, weil sie ja allgemein als eine Art Retterin der Oper gilt. Wie immer wir auch ihre Funktion und progressive Bedeutung beurteilen, gewiß ist, daß sie den starren Opernformen neues Blut einflößte. Sie ging der dramatischen Bühnenwirksamkeit komisch grotesker Situationen nach und gelangte zu knapp geformten Dialogen. Aus dem Urtyp der so-

³⁸ Olimpiade, II. Akt. Bücken, daselbst.

³⁹ »Ihr Bestes aber gab die Opernmusik der ersten galanten neapolitanischen Komponisten in ihren rührenden, elegischen Arien, echten Vorboten des empfindsamen Zeitalters.« (Bücken, 36.)

nannten *commedia musicale napoletana*, aus der komödialen Bühnenform »La Cilla« (1707), entstanden einige Buffo-Opern, die allerdings durch das Sieb der Zeiten gefallen sind, obwohl sie von Meistern wie Vinci, Scarlatti u. a. stammen. Die Librettoautoren dieser Buffos⁴⁰ waren Francesco Antonio Tullio, Bernardo Saddumene und G. A. Frederico; sie verwenden bedenkenlos volkstümliche, oft recht derbe Elemente, stützen sich auf dem Leben abgelassene Situationen und lieben extreme Charakterkomik. Doch erst mit Federicos und Pergolesis »La serva padrona« (1733) wurde ein repräsentatives, auch heute noch lebensfähiges Werk geboren.⁴¹ In dieser Musik findet man bereits das Prinzip der klassischen Melodiegliederung, die Melodik, die mit häufigen Wiederholungen kurzer Perioden und Abschnitte arbeitet, ist meist diatonisch, klar und übersichtlich. Hier kam das typische buffose Brio zur Welt, das dann zu einem der Merkmale der klassischen Tonsprache werden sollte. Mit den Grundsätzen und Gefühlen des kommenden galanten Zeitalters steht vor allem die Lebensnähe, das »Realistische« des Sujets und die Art seiner Äußerung im Einklang. Der Streit zwischen *opera seria* und *opera buffa* war zu Gunsten der neuen Buffo-Oper entschieden. Als wäre Metastasios Gedanke in Erfüllung gegangen, daß der Grundzug des Musikdramas im Streit zweier Hauptprinzipien der menschlichen Seele, der Leidenschaft und des Verstandes beruht.⁴² Während die *opera seria* vom Sujet an über die Bühnengestalten bis zur historischen Wahrheit einfach alles idealisiert, während sie also die Bühne zum leidenschaftlichen Kampfplatz von streng schematisierten Ideen macht, deren Sprachrohr die handelnden Personen sind, führt die *opera buffa* das realistisch-rationale Prinzip in die Entwicklung ein, weil sie die unbeschönigte dramatische Wahrheit in der künstlerischen Transformation realer, meist possenhafter Lebensbilder darstellen will. Das Volkliche nimmt überhand, oft in grobkörniger und keineswegs wählerischer Art, wird aber ganz anders aufgefaßt als in der ernsten Oper, die keine volkstümlichen Figuren im echten Sinne kannte;⁴³ das »Volk« vertraten stumme Statisten oder der dramatisch kaum tragfähige (und auch selten exponierte) Chor, der meist schwach besetzt war und als statischer Kommentator der Handlung am Ende der Oper oder ihrer Akte, in großen Auftritten der Herrscher, in Aufzügen, Kampfszenen u. a. auftrat. Die *opera buffa* brachte Menschen aus Fleisch und Blut, Gestalten volkhafter Prägung. Kühn geißelt sie menschliche Untugenden und kritisiert die verfallende Aristokratie. Die *opera buffa* ist vom Parnas herabgetreten und stellt sich in die Dienste des erstarkenden Bürgertums.

⁴⁰ Siehe z. B. folgende Opern: *Zite n'galera* (1722) von Leonardo Vinci (Text: Bernardo Saddumene); *Paglietta geluso* (1726, Text: Bernardo Saddumene). Einige Buffo-Opern komponierte auch A. Scarlatti. Siehe unten.

⁴¹ Früher als Pergolesis *La serva padrona* wurde das Intermezzo *Pimpinone* (1725) von G. Ph. Telemann komponiert.

⁴² Metastasios Brief vom 10. 6. 1747.

⁴³ Vgl. z. B. die Figur eines Gärtners in Händels Oper *Xerxes*. Diese Figur ist noch im *stile semiseria* geschrieben.

Niemals hat sie die Bande zerrissen, die sie mit dem Volklichen verknüpften. Während in der opera seria die Personen ihre »affetti« in stereotyper Weise äußern, negiert die opera buffa alles Konventionelle und zielt auf das echte Leben, dessen Wahrheit und Gesetze sie bereits objektivisiert. Zum ersten Mal in der Geschichte der Oper konnte also der Besucher das im Geschehen verborgene Objektive auf sich beziehen, was in der opera seria nicht möglich war: dort ging es zwar ebenfalls um den Ausdruck von allgemein verbindlichen Ideen. Sie bewegten sich jedoch auf der allzu abstrakten Ebene des ideellen Widerstreites, statt aus menschlichen Geschicken und Erfahrungen hervorzugehen. Deshalb tritt auch die »bellezza« der Buffo-Oper in den Hintergrund, um der »verità« zu weichen. Die Wahrheit siegt über die Schönheit.⁴⁴

Bekanntlich wurde Alessandro Scarlatti zu einem der ersten Bahnbrecher der opera buffa. Wir haben schon gesagt, daß sich seine Melodik bereits in der ersten Oper in kleinere Abschnitte bröckelte, was den Komponisten gewissermaßen dazu prädestinierte, seine Kunst dem neuen Typ der dialogischen opera buffa zu widmen. Er erwies sich als Meister der realistischen dramatischen Schilderung und verstand es die Charaktere der handelnden Personen scharf zu unterscheiden, deren Dialoge von einem Strom frischer Musik getragen werden. Das ist z. B. im dritten Akt der Oper »Cambise« der Fall, in der scherzhaften Szene Frau Lydia und ihres Verehrers Sergio (Notenbeispiel 12), wo die musikexpressive Kompo-

A. Scarlatti, Cambise III. Akt
Allegro

Viol. *Allegro*

Lidia Par-la par-la che ouoi che ouoi?

Sergio Signo-ra Li-dia Signo-ra Li-dia gli a-mor-tuoi

Basso e Cembalo

5 6 6 6

nente zwar reich, aber nicht hypertrophisch ist und der Bühnenhandlung voll gerecht wird. Ernst Bücken betont,⁴⁵ Scarlattis Melodik lehne sich durchaus an volkliche Muster an, was man nicht nur an der reichen Verwendung der siciliana, sondern auch am beschwingten Verlauf der Seccorezitative erkennt, die ihre Zugehörigkeit zur volkstümlichen commedia musicale vor allem in der naturalistischen Nachahmung des Tonfalls der menschlichen Rede beweisen. In der echten Buffo-Oper, wir denken hier an Pergolesis »La serva padrona«, kommt diesem sprachlichen Tonfall bei der Charakterisierung der handelnden Personen hohe Bedeutung zu.

⁴⁴ Deshalb lobt z. B. Rousseau die Gattung der opera buffa.

⁴⁵ Bücken, 39.

Zu Pergolesi sei noch wenigstens gesagt, daß in seiner soeben erwähnten kurzen opera buffa ein neues wichtiges Bauelement erscheint: die ganze Oper wird von einem kurzen Kleinmotiv durchwirkt, das aus einer Achtelpause und drei Achtelnoten besteht und eines, aber nicht das Einzige vereinheitliche Element der Musik darstellt. Beachten wir beispielsweise dieses fallende Motiv in Ubertos Gesang aus dem ersten Akt, wo es sich in der Arie »Sempre in contrasti« (Notenbeispiel 13) bei der Frage »Che dici tu? Non è così?

Viol.

Viola

Uberto

Cembalo, Violoncello Contrabasso

Sempre in contra-sti con te si sta, conte si sta, e qua e là, e su e giù

e si e no or que-sto ba - - sti, ba - - sti, ba - sti!

Ah?» (Notenbeispiel 14) zu einem steigenden Motiv wandelt.

Pergolesi, La Serva Padrona

Che di-ci tu? Non è co-sì? Ah?

Es könnte scheinen, als gehe es hier um die übliche Motivarbeit. Wenn man aber bedenkt, daß dieses »vereinheitlichende« Motiv in der Technik einer Art »Durchführung« behandelt wird, die auf einem

relativ reichen harmonischen Plan und dem Imitationsprinzip beruht, kommen bereits neue kompositionstechnische Zusammenhänge ans Licht, die diese Musik in die Entwicklung zur vorklassischen Symphonie stellen, eine Entwicklung, die von der Sonatendurchführung der ersten Sätze gekrönt wurde. Es ist nicht uninteressant, daß Pergolesis »Durchführung« ebenfalls auf dem Prinzip der Teilung, ich zögere nicht zu behaupten: auf dem Prinzip der Zergliederung größerer melodischer Gebilde beruht. Also abermals ein Vorbote der Kompositionsgrundsätze der kommenden Klassik! Natürlich müßte man in analytischer Detailarbeit vergleichend beweisen, ob und wie dieses Prinzip Pergolesis mit der Kompositionsweise der späteren Meister der Klassik unmittelbar zusammenhängt.

Verfolgen wir nun möglichst knapp, in welchem Maß die italienische Instrumental- und Kammermusik den »galanten« Ausdruck der Rokokoperiode eingeleitet hat. Die Frage ist äußerst schwer zu beantworten, weil sie bisher noch nicht umfassend behandelt wurde, ja es fehlen sogar ins Gewicht fallende Einzelstudien. Bei dem vorhin besprochenen Beitrag von Corellis Concerti grossi gedachten wir die Priorität der italienischen Musik bei der Entstehung der Stilmerkmale der Vorklassik im allgemeinen zu belegen. Wir wählten diese Werke deshalb, weil es sich um für Corelli typische Kompositionen handelt, die zu den mustergültigen Arbeiten des Hochbarocks zählen, und waren bemüht zu beweisen, daß die ersten Anzeichen eines vorklassischen musikalischen Denkens eigentlich bereits um das Jahr 1700 erscheinen. Das ist unserer Meinung nach die früheste Zeit des Auftauchens prägalanter Elemente in der italienischen Musik. Aus chronologischen Gründen mußten wir dann Fragen der opera seria und opera buffa streifen. Um das Entwicklungsbild abzurunden, haben wir nun zu einigen Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückzukehren, die als hervorragende Vertreter der Instrumentalkomposition eine wichtige Rolle im Rahmen unseres Themas spielen.

Wie bereits angedeutet, ist es auf dem Feld der italienischen Instrumentalmusik sehr bald zu Eingriffen in die barocken Kompositionstechniken gekommen. Das Problem der Überwindung des Barockstils läßt sich in einige Grundfragen gliedern:

- 1) Die Entstehung der vorklassischen Sonatenform, mit der die Fragen

- 2) der Entwicklung des zweiten Themas in der Struktur der Sonatenform und

- 3) der Entstehung der Durchführung eng zusammenhängen.

Neben diesen strukturellen Erscheinungen geht es hier noch

- a) um das Zurücktreten der Polyphonie (des Kontrapunktes) zu Gunsten der harmonischen Komponente, und damit zusammenhängend

- b) um die Entstehung eines neuen Typs der regelmäßig gegliederten Melodie, an deren Knotenpunkten eben die Harmonie eine wesentliche Rolle spielte.

Die übrigen Fragen, die ebenfalls nicht unwichtig sind, wollen wir hier beiseitelassen.⁴⁶ Sie wurden an anderer Stelle umrissen (vergl. Anm. 46).

Die italienischen Komponisten des Hochbarocks haben die Voraussetzungen für die Entstehung der Sonatenform des klassischen Typs geschaffen. Zuerst schreiben sie Sonaten des Barocktyps, bei denen man jedoch Andeutungen des zweiten Themas entdeckt. Es kommt zu einem interessanten Prozeß, in dessen Verlauf dem formalen Grundriß der alten Barocksonate Verfahren einverleibt werden, deren Zeit eigentlich noch nicht reif war. Obwohl der Themendualismus noch nicht existiert, spielt sich in den zweiten Teilen der zweiteiligen Sonatensätze etwas Neues ab: der Versuch mit dem im ersten Teil exponierten Thema zu arbeiten. Anfangs handelt es sich nur um geringfügige Wandlungen, die sich auf Änderungen der Tonart beschränken (die Grundtonart wird zu Beginn des zweiten Teils durch die Tonika auf der Dominante ersetzt). Etwas später greift man auch in die Struktur des Themas ein, aus Gründen des Kontrastes wird das Thema selbst zu Beginn des zweiten Teils modifiziert. Aber diese Modifikationen sind bloß ein tastender Anfang: das zweite Thema war noch nicht ersonnen, weil die harmonischen Voraussetzungen fehlten. Zuerst war es notwendig, die Alleinherrschaft der Polyphonie zu brechen und die Homophonie mit einer neuen Auffassung der Harmonie als Element zu installieren, das funktionell (d. h. schon an und für sich) imstande ist, den Kompositionssatz entscheidend mitzuformen.

Neben Corellis Werken sind für diese Entwicklung noch die Kompositionen seines jüngeren Zeitgenossen Ferruccio dall'Abaco (1675—1742) charakteristisch. Abacos Triosonaten bringen zum ersten Mal Elemente, die die Einheit der barocken Form schüchtern antasten, und einen neuen Aspekt auf die Architektur des Satzes andeuten. Die melodische Linie des zweiten Themas (sofern von einem solchen überhaupt die Rede sein kann) ist noch mit jener des ersten verknüpft. Wenigstens an einem Beispiel wollen wir dies näher erläutern. Während das erste Thema von Abacos Triosonate op. 3 Nr. 6, ihr einleitender Allegrosatz, auf einer rhythmisch geraden Achtelbewegung aufgebaut ist (Notenbeispiel 15)⁴⁷ und von kontra-

Allegro Spiccato

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Violine 2' and the bottom staff is labeled 'Violoncello e basso cont.'. The music is in 6/8 time, indicated by the '6' over the '8'. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is 'Allegro Spiccato'. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The bottom staff has some figured bass notation (7, 6, 4) below it.

punktischen Kompositionsgrundsätzen ausgeht, ist das zweite Thema

⁴⁶ Es handelt sich um die neue Auffassung der Dynamik, um die Entwicklung des Instrumentariums, ferner um die Kodifizierung einer neuen Instrumentalbesetzung, um ein neues Klangideal der galanten Musik usw.

⁴⁷ Bücken, 15.

(Notenbeispiel 16)⁴⁸ schon luftiger, freier, in Imitationstechnik ausgearbeitet, die auf der Augmentation des ersten Themas beruht, und mit meist auf den leichten Taktzeiten vorgeschriebenen Trillern ver-



ziert. Man sieht, daß es sich eigentlich um kein neues Thema handelt; trotzdem wird ein Kontrast vor allem auf Grund des Augmentationsprinzips erreicht. Die Natur der beiden Themen gestattet den Schluß, daß zu ihrer Differenzierung auch die unterschiedliche Dynamik beitragen mußte, die den Interpreten anvertraut war: Nach den zeitgenössischen Interpretationsmanieren wurde das erste Thema (Notenbeispiel 15) wahrscheinlich forte, das zweite Thema (Notenbeispiel 16) piano vorgetragen. Die melodische Linie wird durch Triller gelockert, die nach eingebürgerten Usancen von oben, d. h. ohne verzierende Nebentöne, Mordente oder andere melodische Schlußverzierungen gespielt wurden.⁴⁹

Auf dem manchmal sicher unbewußt beschrittenen Weg nach neuem Ausdruck gelangt Fernando dall'Abaco zu gegliederten Strukturen. Er unterscheidet das erste und zweite Thema durch die Art der Ausarbeitung, die Polyphonie kämpft mit der Homophonie. Im Schlußsatz seiner Violinsonate op. 4 Nr. 3 (Notenbeispiel 17)⁵⁰ expo-



niert der Komponist das zweite Thema in homophoner Technik, wodurch er zwar einen Kontrast erreicht (sei es auch noch ohne

⁴⁸ Bücken, 16.

⁴⁹ Die Aufführungspraxis der melodischen Verzierungen war damals divers.

⁵⁰ Bücken, 17.

prägnante Unterscheidung des melodischen Materials), aber auch eine Temporetardierung nicht vermeidet.

Allgemein betrachtet, streben die italienischen Komponisten vor 1740 nach einer Umbildung des alten barocken Sonatengebildes, ohne daß es ihnen noch gelingt, den echten Kontrast mit Hilfe eines selbständigen zweiten Themas zu schaffen. Einen durchdringenden Erfolg auf dem Weg zum zweiten Thema verzeichnet der hervorragende Vertreter der neapolitanischen Cembaloschule Domenico Scarlatti (1685—1757) in seinen »Essercizi«, die später aus pragmatischen Gründen »Sonaten« genannt wurden.⁵¹ Diese Bezeichnung gebührt vielleicht nur jenen Kompositionen aus Scarlattis Zyklus, in denen der Grundriß der klassischen Sonate mit klar gegliederten Abschnitten (Exposition, Durchführung und Reprise) erscheint.⁵² Diese Form ist allerdings noch recht unregelmäßig gefügt. In der Exposition begegnen wir meist zwei »Kontrast«-Themen,⁵³ mit denen der Komponist in der Durchführung verschiedenartig verfährt: er modifiziert sie, kehrt sie um, behilft sich mit der Sequenztechnik, manchmal versucht er sie sogar neu zu entwickeln. Interessanterweise wird auch in der Reprise noch keine Ausgeglichenheit erzielt. Vor allem fehlt der Antritt des ersten Themas, das doch an verschiedenen Stellen der Exposition erscheint. Natürlich sind die klassischen Stilaspekte bei Domenico Scarlatti noch nachsichtig anzuwenden, handelt es sich doch um einen typischen Autor der Übergangszeit, von dem man nicht die volle »Reife des Herbstes« verlangen kann, obwohl er manche Züge des klassischen Stils nicht nur andeutet sondern schon ausprägt. Das zweite Thema hat sich bei ihm allerdings noch nicht völlig individualisiert, was bei Kompositionen um das Jahr 1740 nicht überrascht. Noch immer hängt es am barocken Kompositionsprinzip, das die kontrapunktische Linearität als bestimmenden Faktor der Musik ansieht. Dieses Prinzip hat Domenico Scarlatti nicht voll überwunden, trotzdem er seine Kompositionen um das modische und neue Element der Kontrasthaftigkeit bereichert und damit den barocken Kanon von der Einheit und Konzentration aller Ausdrucks- und Bauelemente verletzt, die den strengen Regeln der kontrapunktischen Arbeit unterlagen. Seine Themen werden noch immer von technischen Blickpunkten beherrscht, während doch schon in wenigen Jahren das musikalische Thema von einem neuen Dynamismus erfüllt sein sollte, dem sich Kompositionstechnik und Form unterordnen mußten. Der Themendualismus ist beispielsweise in Scarlattis bekannter Cembalosonate d-Moll (Notenbeispiel 18) deutlich zu erkennen. Es ist als hätte der Komponist im zweiten Sonatenthema (vergl. die dritte Doppelzeile, Takt 2 u. f.) plötzlich die Fesseln der barocken Tradition gebrochen: seine Tonsprache ist hier bereits galant, und unterscheidet sich von der Exposition des ersten Themas zu Satzbeginn, das noch in barocker

⁵¹ Vgl. Keller, 38.

⁵² Bücken, daselbst.

⁵³ Das Kontrastthema ist hier nicht im klassischen Sinne gemeint.



Technik, mit häufigen Imitationen in der linken Hand, behandelt wird. Das zweite Thema kontrastiert mit dem ersten einerseits in der Kompositionstechnik (die Homophonie siegt allmählich, obwohl man auch Spuren von Imitationen in den Stimmen der linken Hand entdeckt), andererseits in der Art und Weise, wie das Prinzip der wiederholten kurzen Abschnitte, ein bereits ausgesprochen klassisches Prinzip, zur Geltung kommt. Und trotzdem schwankt der Komponist noch (unterbewußt?) zwischen der alten und neuen Technik. Lassen sich doch beide Themen auf einen gemeinsamen Nenner bringen, weil der Themenkopf (vergl. 3. Doppelzeile, Takt 2 und 3) aus einem Teil des ersten Thema abgeleitet ist (vergl. 1. Doppelzeile, Takt 2). Die Achtelsprünge im zweiten Thema (3. Doppelzeile, 2. Hälfte des zweiten Taktes usw.) lassen sich wieder aus dem Kopf des ersten Themas ableiten (vergl. 1. Doppelzeile, 1. Takt). Schon diese analytischen Bemerkungen berechtigen uns zur Feststellung, daß das zweite Thema organisch aus dem ersten wächst, daß also zwischen ihnen eine innere Einheit waltet, obwohl sie an und für sich kontrastvoll

wirken. Interessant ist in diesem Zusammenhang Bückens Gedanke,⁵⁴ man könne trotz der Neuheit von Scarlattis musikalischen Themen in der Komposition markante Spuren barocker Verfahren bei der Entfaltung des 5.—7. Taktes des ersten Themas entdecken, aber auch Wechselbeziehungen zu Geist und Form der alten Suite. Doch gibt der Autor keine nähere Erläuterung. Wir vertreten die Ansicht, daß man die lineare Sequenzentechnik Domenico Scarlattis vom Aspekt der Entwicklung keineswegs abschätzig beurteilen darf. Sie hat ja auch bei jüngeren Komponisten, bei der Generation der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts überlebt, wo sie häufig in den Durchführungen vorklassischer Symphonien und Sonaten erscheint. Auch Scarlattis Beziehung zum Suitentyp kann nicht überraschen, wenn man bedenkt, daß es um eine Zeit geht, in der Typ der sonata da camera und der Suite eigentlich noch lebensfähig war, da ihn die neuen Typen der klassischen Sonate und Symphonie noch lange nicht verdrängt hatten. Ernst Bücken hat auch nicht beachtet, daß man die Überwindung der Melodik vom Giguentyp⁵⁵ nicht ausschließlich als Beitrag Domenico Scarlattis bewerten kann. Schon Arcangelo Corelli schuf auf dem rhythmischen und formalen Grundriß der alten Gigue neue untraditionelle Gebilde. Im Concerto grosso G-dur lockert er beispielsweise die Struktur dieses Finaltanzes und erfüllt sie mit einer durchaus tanzfremden Pastoralmelodik (Notenbeispiel 3), die sich Händels Pastorellen nähert.⁵⁶ Der Ersatz der Gigue durch einen pastoralen Satz unter Beibehaltung der rhythmischen Tanzstruktur ist im Hochbarock im großen und ganzen nichts Außergewöhnliches. Typische Belege dafür bieten die allerdings nur stichprobenweise ausgewählten Beispiele aus Werken Antonio Vivaldis (gest. 1743?)⁵⁷ und Georg Friedrich Händels (1685—1759).⁵⁸

Wir haben bereits erwähnt, daß Domenico Scarlatti der echte Meister einer Übergangsperiode war. Sein Stil ist eroberungslustig, wächst aber trotzdem aus der Tradition. In Scarlatti reichen einander Vergangenheit und Zukunft die Hand. Wir haben Merkmale seines Schaffens verfolgt, die eine Brücke zu den klassischen Verfahren schlagen, und uns dabei vorwiegend auf architektonisch bedeutsame Komponenten seines Stils eingestellt. Bisher wurde aber noch nicht gesagt, daß Scarlatti auch Ausdrucksverfahren des Barocks mit expressiven Elementen der Klassik verschmilzt. Interessanterweise schlägt der Komponist manchmal sozusagen aus heiterem Himmel leidenschaftlich bewegte Saiten an, die sich den üblichen Praktiken entziehen. Hier reicht er jenen großen Meistern die Hand, die in Augenblicken des emotionalen Aufflammens Kompositionsflächen schaffen, welche den gewohnten Ausdruckshorizont

⁵⁴ Bücken, 18.

⁵⁵ Bücken, 19.

⁵⁶ Corelli, Taschenpartitur, 141 n. Vgl. oben.

⁵⁷ Vgl. z. B. den Finalsatz der Sonate A-Dur (in: Hohe Schule des Violinspiels, Bd. I, Leipzig, undatiert; revidiert von Ferdinand David).

⁵⁸ Sonate g-moll für Violine und basso continuo.

überschreiten: J. S. Bach in seinen philosophisch meditativen Adagien, G. F. Händel in den Begleitzitativten seiner Opern und Oratorien, L. v. Beethoven in den letzten Streichquartetten. Domenico Scarlatti gesellt sich würdig zu diesen Meistern, die an empfindsam tiefen Stellen die Sprache des Herzens reden, ohne die Regeln des Zeitstils zu beachten. Ein Abschnitt aus Scarlattis sogenannter Sonate D-Dur (Notenbeispiel 19)⁵⁹ läßt deutlich erkennen, wie dieser Kom-



ponist den dramatischen, reich modulierten und harmonisch kühnen Ausdruck des Kommenden ahnt und vorwegnimmt. Das sind schon Takte, die den neuen, den »empfindsamen« Stil begrüßen...

Im Abschnitt über die opera buffa haben wir hervorgehoben, daß Giovanni Battista Pergolesi in seiner »La serva padrona« bestimmte Kompositionsverfahren der Klassik anwendet. Diese Stilvorwegnahme wird in Pergolesis kammermusikalischem Schaffen besonders deutlich. Der Komponist hat sich hier fast aller schwerfälliger feierlicher Regeln des Barocks entledigt, er schreibt einen klaren, transparenten, oft homophonen Satz. Seine Triosonaten sind eines der Fundamente der galanten Musik. Pergolesi übertrifft in dieser Hinsicht auch seinen großen Rivalen Nicolo Porpora (1686—1768), der noch allzusehr der Vergangenheit verpflichtet war. Nur in Por-

Porpora, Sonata a tre Strumenti op. 2 N° 6

Allegro

Violine unisono

⁵⁹ Bücken, 19.

poras Kammertrios aus dem Jahr 1736 hört man einen transparenteren Ausdruck und eine frischere Invention, sonst lassen seine Kompositionen kaum neue Prinzipien erkennen.⁶⁰ Die Sonate à tre instrumenti, op. 2 Nr. 6, B-Dur, bringt zwar im ersten Satz eine lebendige Melodie (Notenbeispiel 20),⁶¹ aber die Exposition ist zu statisch und unpersönlich. Im Vergleich mit Pergolesi ist Porpora entschieden weniger »galant«. Pergolesis Melodik ist freier und küh-

Pergolesi, Sonata 10
Allegro non tanto

⁶⁰ Bücken, 19–23.

⁶¹ »Denn die Anfänge des neuen Formprinzips der galanten gegliederten Rhythmik zeigen sich bei Porpora noch nicht.« (Bücken, 23.)

ner, sie hat sich vom barock-monothematischen Prinzip befreit, wie das Beispiel aus dem ersten Satz der 10. Sonate Es-Dur (Notenbeispiel 21) beweist.⁶² Das zweite Thema (Takt 12 u. f.) wirkt ganz selbständig, obwohl es mit dem ersten Thema zusammenhängt: man beachte das melodische Sechzehntelgefälle (Takt 13 u. a. Stellen), das unwillkürlich an den »Komplimentier«-Typ der Quartette Joseph Haydns erinnert.⁶³

Die Bedeutung von Pergolesis Kammermusik im Kodifikationsprozeß des vorklassischen Stils ist nicht zu übersehen. Von der Form aus betrachtet, haben diese Kompositionen zwar noch nicht das andere Ufer erreicht, zeichnen aber im ganzen als mächtiger geistiger Impuls die neue Zeit vor. Ihr Ausdruck ist maßvoll, sie unterdrücken die komplizierte Stimmführung und rechnen schon mit einer neuen Expressivität der Partitur, die der Individualisierung der Instrumente entspringt. In Pergolesis Kammermusik wird der zarte, graziöse Ausdruck des galanten Kammerstils geboren, der dann von dem italienischen Milieu in die großen Adelsresidenzen Europas ausstrahlen sollte. Dieser Stil ist von Kantabilität förmlich gesättigt: sie erscheint nicht nur in den langsamen — und das ist besonders bemerkenswert — sondern auch in den Allegrosätzen, die im Barock noch allzu sehr von kontrapunktischen Regeln gefesselt waren, um einen kantabilen Ausdruck zu gestatten. Pergolesi hatte damit einen neuen Stilbereich betreten, in dem das Melodiöse die Herrschaft antreten sollte.⁶⁴

Ein wichtiges Glied in der Entwicklung der Instrumentalmusik sind die Werke Giovanni Battista Sammartinis (1701—1775), eines gebürtigen Mailänders, auf dessen Bedeutung der italienische Musikwissenschaftler Fausto Torrefranca als erster hingewiesen hat.⁶⁵ Es scheint allerdings, als sei das Epitheton »Musikrevolutionär«, das Torrefranca diesem Komponisten verlieh, etwas übertrieben. Auch mit Ernst Bückens Meinung, man könne Sammartinis Bedeutung mit der geschichtlichen Leistung Richard Wagners vergleichen,⁶⁶ kann man kaum übereinstimmen. Sammartini und Wagner sind denn doch wohl inkommensurable Größen. Beiden ist bloß gemeinsam, daß sie am Ende einer Stilepoche stehen — Wagner als ragendes Monument der Spätromantik, Sammartini als einer der Erfüller des italienischen galanten Stils, dessen Schaffenszüge in mancher Hinsicht auf den »empfindsamen« Stil hinweisen. Die Ausdrucksmittel des galanten Stils, vor allem die Technik der »zerbröckelnden« Motivarbeit und konsequenten Symmetrisierung des musikalischen Gedankens, sind für ihn typisch. Trotzdem hat er eigentlich nur gemehrt und ausgeführt, was Pergolesi so genial entworfen hatte. Auf den »empfindsamen« Stil zielt beispielsweise die freiere Themenar-

⁶² Bücken, 24.

⁶³ Bücken, 24—25. Über J. Haydn vgl. Pečman III.

⁶⁴ Näher über Pergolesi bei Bücken, 1. c.

⁶⁵ Torrefranca I, Torrefranca II, Torrefranca III.

⁶⁶ Bücken, 25.

beit, die bei Sammartini schon nicht mehr auf der bloßen symmetrischen Entwicklung des Gedankens beruht, sondern eine Brücke zu den langen thematischen Bögen schlägt, die dann für Tartini charakteristisch werden.⁶⁷ Robert Sondheim⁶⁸ unterstreicht die entdeckende Bedeutung Sammartinis auf dem Gebiet des Thematikdualismus, obwohl der Komponist eigentlich nur die vorhergegangene Entwicklung in technischer Hinsicht gekrönt hat. Sofern er zu einer markanten Unterscheidung der beiden Themen gelangt, wirken sie tatsächlich kontrastvoll. Es ist aber noch immer möglich, sie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Wir sehen Sammartinis Bedeutung vor allem auf melodischem Gebiet, wo er mit stark vertieftem Ausdruck den Boden des galanten Stils verläßt (vergl. das Concertino für Flöte in G (Notenbeispiel 22),⁶⁹ das weit entfernt von

G. B. Sammartini, Concertino con Flutta traversiera (1750) (Bibl. Karlsruhe)
Tempo moderato e grazioso

Fl.
Viol. 1
Viol. 2
B.

dolce
dolce

jenem »höfischen« Ausdruck ist, wie er zu Beginn des galanten Zeitalters herrschte). Die Tonsprache des Komponisten besitzt bereits die objektiven und vereinheitlichenden Charakterzüge der aufkommenden Klassik. Auf dem Boden des »empfindsamen« Stils bewegt sich Sammartini besonders in den langsamen Sätzen, z. B. im Larghetto des Es-Dur-Trios für zwei Violinen und Violoncello (Notenbeispiel 23).⁷⁰ Im Vergleich mit der vorhergegangenen Entwicklung ist hier der Ausdruck intensiver, die Melodik stärker gegliedert und harmonisch reicher; sie verwendet größere Intervalle. Die dominierende Stimme der ersten Violine, der die übrigen Stimmen untergeordnet sind, steht bereits in vollem Einklang mit den Grundsätzen der Klassik. Aus dem polyphonen Stil ist der homophone Stil ge-

⁶⁷ Bücken, 26–27.

⁶⁸ Sondheim: s. die Angabe im Literaturverzeichnis.

⁶⁹ Bücken, 29.

⁷⁰ Dasselbst.

G. B. Sammartini, Trio Es Dur
(Larghetto)



worden, die Linearität der Stimmen ist überwunden, die Melodie hat gesiegt ...

* * *

Der Prozeß, der in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Italien einsetzte, trägt die typischen Züge des Übergangs. Wie haben verfolgt, wie gerade in Italien alle wesentlichen Stilmerkmale entstanden sind, die für den sogenannten galanten Stil, das erste Entwicklungsstadium der Rokokomusik, charakteristisch waren. Gegen Ende der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts setzen in der italienischen Musik jene Strukturverschiebungen ein, die den »empfindsamen« Stil der vierziger Jahre signalisieren. Die Genesis der galanten Elemente läßt sich bis zu Corelli zurückverfolgen.

Aus der Synthese galanter und empfindsamer Elemente wird der klassische Stil geboren, dessen Kulminieren man mit den Vertretern der Wiener Klassik, Haydn, Mozart und Beethoven, zu verbinden pflegt.

Den klassischen Stil haben Generationen geformt. Er entstand als Ergebnis vielfacher schöpferischer Anregungen, nicht nur in Italien. Allerdings besaßen die Impulse der italienischen Musik, die wir hier kurz behandelt haben, historische Priorität, wenn auch nicht im Sinne eines einzigartigen und dauernden Vorsprungs. Wir wollten dokumentieren, daß sich der herrschende Stil des Hochbarocks in der italienischen Musik am frühesten zu wandeln begann. Abermals ein Beweis, daß es unrichtig wäre, die einzelnen Stile als in sich abgeschlossene und übergangslose Epochen anzusehen, wenn es möglich war, daß schon die Epoche des italienischen Hochbarocks in ihrem Schoße galante (allgemeiner gesprochen: vorklassische) Ausdruckstendenzen getragen hat, die berufen waren, den Barockstil abzulösen. Aus Italien verbreiteten sich diese erstarkenden Tendenzen dann nach ganz Europa. Sie stützten und festigten die Wandlungen, die sich inzwischen — sozusagen simultan — im Rahmen der großen europäischen Musikkulturen Frankreichs und Deutschlands abgespielt hatten. Das Neue im Schaffen eines Couperin (1668 bis 1733), Daquin (1694—1772), Rameau (1683—1764)⁷¹ und anderer Meister der französischen Stilwende wächst vor allem aus dem Dialog mit dem erhabenen Stil Jean Baptist Lullys (1632—1687),

⁷¹ Wie wohl bekannt ist, war J. Ph. Rameau auch ein großer Kenner der Harmonie und Akustik.

der opéra lyrique und opéra ballet. Mit Begeisterung begrüßen Rousseau und die Enzyklopädisten das Kommen der opera buffa; sie sehen in ihr den Ausweg, überschätzen sie oft, erfassen jedoch scharf, daß die Zukunft jenen gehört die sich vom traditionellen französischen Deklamationsstil befreien und den neuen Typ einer Melodik schaffen werden, die aus homophonen Grundsätzen wächst. Deutschland, die Heimat des strengen Stils, besitzt in seinen musikalischen Denkern und Komponisten vom Typ eines Mattheson (1681—1864), Keiser (1674—1739), Telemann (1681—1767), Graupner (1683—1760), Händel (1685—1759) u. a. hervorragende Vertreter der neuen Stilwelle, die der Klassik den Boden vorbereitet. In diesem Zusammenhang machen wir besonders auf J. S. Bachs Söhne aufmerksam — es war vor allem Carl Philipp Emanuel (1714—1788), der als Vertreter der norddeutschen Schule ebenso tieferschürfend zur Kodifizierung des »empfindsamen« Stils beigetragen hat, wie beispielsweise die Komponisten der Wiener vorklassischen Schule Georg Matthias Monn (1717—1750) und Georg Christoph Wagenseil (1715—1777). Diese Entwicklungslinie strebt dann, von italienischen Anregungen gefördert, zu den Mannheimern.

Die gesamte Problematik des »empfindsamen« Stils, seine Verbreitung in Europa und sein Anschließen an die Hochklassik zu verfolgen, ist leider nicht mehr Gegenstand unserer Studie, die beweisen sollte, daß die italienische Musik in der Stilgärung an der Wende des Barocks zum ersten Stadium der Klassik eine wesentliche und entdeckende Rolle gespielt hat. Damit hat sie sich richtungweisend in das Strombett der europäischen Musik ergossen und ihre Priorität bei der Behauptung klassischer Schaffensprinzipien unleugbar bewiesen. Die Entwicklung gab Italien recht. Es wurde zum Land des Fortschritts der Musik im 18. Jahrhundert, jenem Jahrhundert des Wetterleuchtens der neuzeitlichen Musikgeschichte.

(Übersetzung von Dr. Jan Gruna)

LITERATURVERZEICHNIS

BLUME, Friedrich: (I) Die Musik der Klassik, in: F. Blume, *Syntagma musicologicum*. Gesammelte Reden und Schriften. Kassel 1963 (herausgegeben von Martin Ruhnke). — (II) Die Musik des Barock, daselbst.

BUCKEN, Ernst: Musik des Rokoko und der Klassik. Wildpark-Potsdam 1927.

BURNEY, Charles: A General History of Music. London 1789.

CHŁEDOWSKI, Casimir von: Das Italien des Rokoko. München 1935 (deutsch von Rosa Shapire). II. Ausgabe.

EGGBRECHT, Hans Heinrich: Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, J. 29/1955, 323—349.

FALYOLLE, Fr. J. M.: Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti. Paris 1810.

GERBER, Rudolf: Klassischer Stil in der Musik, in: Die Sammlung IV, Göttingen, November 1949, 652—665.

HAWKINS, John: The General History and Peculiar Character of the Works of Arcangelo Corelli, in: Universal Magazine of Knowledge and Pleasure. London 1777, Bd. LX, S. 171.

HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar: Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753—1763, in: Die Musikforschung X, 1957, 466 bis 499.

KELLER, Hermann: Domenico Scarlatti. Leipzig 1957.

MARCELLO, Benedetto: Il teatro alla moda ossia metodo sicuro e facile per la bene comporre ed eseguire la opera in musica. Venedig 1720 (?). Neu erschienen mit Vorwort und Anmerkungen von Andrea D'Angeli im J. 1927 (ohne Angabe des Erscheinungsortes).

PAUMGARTNER, Bernhard: Corelli Arcangelo, in: MGG II, 1952, Spalte 1668—1679.

PEČMAN, Rudolf: (I) Corellis Concerti grossi als Vorboten des Klassizismus, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XVII, Brno 1968, Serie H, Nr. 3, 29—42. — (II) Josef Mysliveček und sein Opern-epilog. Brno 1970 (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Bd. 164). — (III) Joseph Haydn — tvůrce klavírního tria (Joseph Haydn — Schöpfer des Klaviertrios), in: Koncertní život (Praha) 1959, Aprilnummer. — (IV) Výrazové prostředky neapolské vážné opery (Ausdrucksmittel der neapolitanischen opera seria), Brno 1970.

PINCHERLE, Marc: Corelli. Paris 1933.

ROLLAND, Romain: Metastasio als Vorläufer Glucks, in R. Rolland, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1921, 147 bis 163 (deutsch von L. Arro).

SCHERING, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig 1903.

SONDHEIMER, Robert: G. B. Sammartini, in: ZfMw, Jg. 1920/21, Heft 2.

TORCHI, Luigi: La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII, in: RMI 1901.

TORREFRANCA, Fausto: (I) La creazione della sonata drammatica moderna, in: RMI XVII. — (II) La lotta per l'egemonia musicale nel settecento, in: RMI XXIV. — (III) Le origini della sinfonia, in: RMI XX—XXII.

VATIELLI, Francesco: Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo, in: Arte e vita musicale a Bologna, Bd. I, Bologna 1927.

WASIELEWSKI, Wilhelm Josef von: (I) Die Violine und ihre Meister. Leipzig 1927 (bearbeitet und ergänzt von Waldemar von Wasielewski). VII. Ausgabe. — (II) Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Leipzig 1878.

WOEHL, Waldemar: Vorwort zur Herausgabe von Corellis Concerti grossi. Leipzig 1937 (Taschenpartitur, Edition Peters, Verlagsnr. 11362)

POVZETEK

Novejša muzikološka literatura pojmuje rokoko kot izrazito prehodni stil, ki sledi baroku in pripravlja visoko klasiko. Rokoko se razvija v dveh fazah: galantni in ekspresivni. Medtem ko poteka prva še paralelno s poznim barokom in doseže kulminacijo okoli leta 1740, je druga poznejša in se krije z obdobjem razcveta predklasične simfonije. Ne glede na to ju ni mogoče med seboj strogo ločiti in se bolj ali manj

prepletata. Podobno kot v likovni umetnosti je iskati začetke rokokoja v Italiji in ne v Franciji.

Znaki galantnega stila so v okviru italijanskega poznega baroka sprva najbolj razločni na področju instrumentalne glasbe in se kažejo zlasti v strukturi melodije. Kot poznobaročni skladatelj je že postopoma utiral pot novi glasbeni miselnosti A. Corelli, čigar *Concerti grossi* so v tej zvezi zanimivi prav z melodičnega aspekta. Medtem, ko se pojavlja v počasnih stavkih Corellijevih *Concertov* tip pastoralne tematike, ki pravzaprav ne pripada več historičnemu območju baroka, najdemo v nekaterih hitrih stavkih že primere takoimenovane raketne teme, ki je sicer značilna za simfonično literaturo predklasičnega obdobja. Razen tega pri Corelliju ni prezreti pojavljanja melodičnega periodiziranja in določenega nakazovanja tematskega dualizma in izpeljavanja teme.

Vsaj posredno je pripravljala novo glasbeno epoho tudi napolitanska opera seria. Doslej še ni bilo dovolj poudarjeno, da je prav ta kodificirala »eterični« *način instrumentacije, ki se nagiblje k lirčnosti. Posamezni instrumenti opernega orkestra postanejo postopoma samostojni in vsak od njih je nosilec specifičnega izraza. Prav tako ni pri skladateljih opere serie kot so A. Scarlatti, L. Vinci, L. Leo in G. B. Pergolesi prezreti strastnih recitativov secco, v katerih je že latentno prisotna melodia continuata, katere dovršitelj je N. Jomelli. Važno je tudi, da v operi serii recitativ prevzema ariozni značaj, zaradi česar se meja med recitativom in arijo zabriše.*

Da je imela pri stilnem presnavljanju eminentno vlogo opera buffa, je splošno znano dejstvo. V njej najdemo princip klasičnega členjenja melodije, melodiko, ki operira s pogostnim ponavljanjem kratkih period in odsekov in je jasna in pregledna. Tukaj se je rodil tudi tipični buffo brio, ki je pozneje postal eden spoznavnih znakov klasične glasbene govorice. V Pergolesijevi »La serva padrona« *pa se pojavi kot važen nov gradbeni element kratek motiv, ki prepaja celotno opero in ga skladatelj obravnava v smislu motivičnega izpeljevanja.*

Na splošno teže italijanski komponisti pred letom 1740 za preoblikovanjem sonate, ne da bi jim uspelo ustvariti pravi kontrast s pomočjo samostojne druge teme. Prodoren uspeh na poti k tej je dosegel Domenico Scarlatti, v čigar sonatah srečamo že večkrat po dve temi. Scarlatti je še tipičen skladatelj prehodnega obdobja, čeprav je pri njem marsikatera poteza klasičnega stila ne le nakazana, ampak že izdelana. Obe temi njegovih sonatnih stavkov delujeta sami po sebi kontrastno, kljub temu pa še nista povsem individualizirani in jih nekako lahko spravimo na skupni imenovalac. Pri Scarlattiju naletimo tudi na poteze ekspresivnega stila. Nekatere njegove skladbe nas presenetijo s svojim strastnim nemirom.

Klasicistični kompozicijski postopki so na komornem področju posebno razločni pri Pergolesiju. Kot v operi buffi se Pergolesi tudi tu osvobodi težine baroka in ustvarja jasne in pogosto homofonske kompozicije. Njegov stil je takorekoč nasičen s kantabilnostjo, in to enako v počasnih kot hitrih stavkih.

Poleg Scarlattija in Pergolesija je važen člen v razvoju italijanske instrumentalne glasbe obravnavanega obdobja še Giovanni Battista Sammartini, za katerega je tipična tehnika razdrobljenega motivičnega dela in konsekventna simetričnost glasbenih misli. Na področje ekspresivnega stila je Sammartini segel posebno v počasnih stavkih. V takšnih primerih je izraz intenzivnejši, melodija močnejše členjena in harmonsko bogatejša.

Spremembe, ki najavljajo ekspresivni stil, so se začele pojavljati v italijanski glasbi proti koncu 30-ih let 18. stoletja. Iz sinteze galantnega in ekspresivnega stila pa je nastal klasicizem, ki je dosegel kulminacijo s Haydnom, Mozartom in Beethovnom. Ta stil so pripravljale in oblikovale generacije. Nastal je kot rezultat mnogih ustvarjalnih spodbud, ki so prihajale ne le iz Italije, ampak tudi iz drugih dežel. Ne glede na to pa ni tajiti dejstva, da imajo pri pripravljanju klasičnega stila historično prioriteto impulzi italijanske glasbe. Iz Italije so se nove tendence razširile po vsej Evropi in podprle in okrepile spremembe, ki so se že medtem izvršile v okviru velikih glasbenih kultur Nemčije in Francije.

UDK 785.74 : 787.1/4 Beethoven

ZUM PROBLEM DER LETZTEN STREICHQUARTETTE
BEETHOVENS

Wolfgang Boetticher (Göttingen)

Beethovens fünf späte Streichquartette bilden eine geschlossene Gruppe: op. 127 Es-Dur (1822-25), op. 130 B-Dur (1825-26), op. 131 cis-moll (Ende 1825-26), op. 132 a-moll (Ende 1824-25), op. 135 F-Dur (Sommer 1825), der ursprünglich für op. 130 bestimmte Finalsatz, die Fuge B-Dur (Herbst 1825), als op. 133 ediert, sowie der hierfür — auf Anregung des Verlegers M. Artaria — eintretende Finalsatz (September bis Anfang November 1826). Seit langem wird dieser Werkkreis als exemplarischer Fall für den zunächst problematischen Begriff eines »Spätwerks« eingeschätzt. Die Einheitlichkeit ist durch die Distanz zu allem Vorausgegangenem, der Sinfonik, der Klavierwerke (Sonate, Bagatelle, Variation), der Missa solemnis dokumentiert, um nur die quantitativ herausragenden Leistungen zu nennen. Die seit 1945 paläographisch gesicherte Rückdatierung des Rondo op. 129 auf 1795—1798 sei nur am Rande erwähnt;¹ op. 136 ist Herbst 1814 entstanden, op. 137, die Fuge D-Dur für Streichquintett gehört nach autographischer Datierung in den November 1817. Insofern ist tatsächlich mit den fünf Streichquartetten ein opus ultimum geboten, das hohe Isolation gegenüber jüngsten Gattungsbelegen verrät, wobei kleine Gelegenheitsleistungen in der Spätphase ästhetisch deutlich Abstand wahren.² Merkwürdig, daß Beethoven noch Anfang November 1826 mit einem Streichquintett beginnen wollte, worauf schon

¹ O. E. Albrecht in *Musical Quarterly* XXXI, 1945, S. 495 und E. Hertzmann *ibid.* XXXII, 1946, S. 171 ff.

² In die beiden letzten Schaffensjahre 1825 und 1826 fallen nur noch der Dedikationskanon »Gott ist eine feste Burg«, »Doktor sperr das Tor dem Tod«, »Ich war hier, Doktor«, ein weiterer für den holländischen Maler de Boer, der kleine Notenscherz auf Carl Holz' Quartettspiel, »Tobias« 1825 und im Folgejahr zwei weitere Notenscherze für den Wiener Verleger Tobias Haslinger, der Leitspruch »Das Schöne...«, »Kühl, nicht lau« (Anspielung auf F. Kuhlau), »Ars longa«, »Si non per portas«, »Freu' dich des Lebens«, »Es muß sein«, »Da ist das Werk«, »Wir irren allesamt«, ein kleines Klavierstück für Sarah Burney Payne, ferner Walzer und Ec-cosaise. Einiges findet sich in Briefen eingestreut.

Nottebohm³ anhand eines gleichzeitig datierten Blattes zu dem nachgelieferten Finalsatz von op. 130 hingewiesen hat. Im Klavierarrangement A. Diabellis sind hiervon 24 Takte als »Beethovens letzter musikalischer Gedanke« 1838 erschienen. Möglicherweise handelt es sich jedoch um einen Werkplan, den Beethoven schon in einem Hinweis an Diabelli 1824 gemeint haben kann. Immerhin ist das Autograph in seiner Existenz durch den Katalog der Nachlaßversteigerung 1827 verbürgt. Seit mehr als einem Jahrhundert bleibt es verschollen. Nicht auszuschließen ist, daß Beethoven zuletzt noch das Korpus der Quartette durch ein Quintett zu erweitern gedachte, wobei aber dieses »Andante maestoso«, so, wie wir es nur aus dem kleinen Torso kennen, keineswegs die Stilhöhe der letzten Kammermusik hält und nicht einmal den letzten geschlossenen Satz, das Finale zu op. 130 mit seinem straff-knöchernen thematischen Ansatz erreicht, der im Schrifttum keineswegs einheitlich hoch eingeschätzt wird. Zweifellos hatte Beethoven mit dem cis-moll-Quartett op. 131 den Parnaß beschritten. Man wird die geniale Spätgruppe mit diesem Werk (beendet Juli 1826) abzuschließen haben und dabei auch die wohl gleichzeitige Übertragung der Fuge op. 133 zu Klavier zu vier Händen (op. 134) als Sekundärleistung ausscheiden dürfen.

Ist die Werkgruppe damit nach oben und unten abgegrenzt und in ihrer Ganzheit bestätigt, so stellt sich die Frage nach den Merkmalen eines spezifischen Spätstils nicht einfach. Daß es einen Generationenbegriff in der Kunstgeschichte gebe, der sich an der Distanz Lehrer — Schüler orientiert und daß nicht die absolute Zahl der Lebensjahre, sondern das relative »Alter« das Ende einer geistig-biologischen Entfaltungskurve anzeige, ist schon von den älteren Kunstwissenschaft (Wilhelm Pinder) in die Debatte geworfen worden. Bei Beethovens genannter Werkgruppe findet man zunächst die — vielleicht durch seine Taubheit verschärfte — Vereinzelung des Klangapparats, die starre Reduktion auf das Quattrocinium mit einer im Prinzip einheitlichen Klangerzeugung (Streicher), durchaus Merkmale einer »Grenzsituation«. Dennoch wird man zwei Aspekte getrennt verfolgen müssen: die Spätphase eines beethovenischen Personalstils und die Spätphase der Klassik selbst. Denn auch die »Alterung« der Klassik fällt in die gleichen Jahre, verbunden mit einer krisenhaften Konfrontation mit der aufkeimenden Romantik (C. M. v. Weber) und — immerhin nur 2—3 Jahre darauf — mit einem Hervortreten eines gänzlich neuen Stilbewußtseins, wie es sich sporadisch sehr instruktiv in dem noch unveröffentlichten viersätzigen

³ G. Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig-Winterthur 1872, S. 80 f., ferner derselbe, *Zweite Beethoveniana*, herausgegeben von E. Mandyczewski, Leipzig 1887, S. 522 f., Kinsky-Halm, *Das Werk L. v. Beethovens ...*, München-Duisburg o. J. (1955), S. 508. In der Gesamt-Ausgabe fehlend. Im übrigen vergleiche W. Hess in: *Neues Beethoven-Jahrbuch VII*, 1937, S. 104 ff., hier als Nr. 28 geführt, A. Bruero, *Beethoven, Catalogo ...*, Rom 1951, S. 407, Nr. 174, ferner G. Lange in: *Wissenschaftliche Beilage zu dem XXV. Jahresbericht des Humboldt-Gymnasiums zu Berlin*, Berlin 1900, S. 8 und 10.

Klavierquartett des Heidelberger Jura-Studenten Robert Schumann⁴ zeigt, der 1828—1829 neben tradiertem Motivvorrat gänzlich neue Wege beschreitet. Die Konfrontation ist weiterhin perfekt durch das Auftreten des frühen Mendelssohn und Chopin, wobei man bedenken muß, daß sich der jünglinghafte Nocturne-Typus als lyrisches Stimmungsstück bei Chopin aus wenig älteren Vorlagen entfaltet hat, also noch in Beethovens letzte Phase fällt. Neben Beethovens Personalstil befindet sich mithin eine sehr scharfe zeitstilistische Zäsur 1824—1829. Die plötzliche Umstellung wird indirekt bestätigt durch das auffällige, geradezu autoritäre Nachwirken des späten Beethoven in der jungen Romantiker-Generation, nicht zuletzt bei Chopin.⁵ Die alternden, der Erscheinung Beethovens anfangs günstig geneigten Kritiker standen gleichzeitig der Spätphase fassungslos gegenüber, wobei nur auf Rochlitz verwiesen sei,⁶ der sich mit dem »fast Ungeießbaren« und »absichtlich Widerstrebenden« nicht abfinden konnte.

Im folgenden sei, nachdem die biographischen und stilpsychologischen Probleme im Umriss für die Werkgruppe diskutiert sind, der Versuch unternommen, einzelne Stilprädikate herauszupräparieren.⁷ Es handelt sich um ein zentrales Anliegen des Beethovenverständnisses, zu dem unter anderem wertvolle Beiträge zur Skizzentchnik durch v. Hecker,⁸ eine nur summarische Formenübersicht Jokls,⁹ eine anregende Erwägung zum Durchführungsproblem Rosenmanns¹⁰ und weitergehende Darlegungen Manns¹¹ erreichbar sind, abgesehen von den im folgenden genannten Einzelstudien.

1. Schon in seiner denkwürdigen Studie zum Scherzo-Thema beobachtete Becking in seinem Schlußabschnitt zur »Geschichte der

⁴ Nachgewiesen durch den Verfasser in: R. Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk..., Berlin 1941, S. 640. Das Autograph befindet sich in Privatbesitz (Sammlung Wiede) und läßt bestimmte spezifisch romantische Ausdrucksmerkmale klar erkennen, die sodann in den frühen Klavierwerken Schumanns (op. 2, 4, 6 etc.) verwertet worden sind. Hierzu vergleiche auch H. F. Redlich, Schumann discoveries, in: Monthly Musical Record LXXX/LXXXI, London 1950/51, S. 134 ff., 182 ff., 261 ff.

⁵ W. Boetticher, Über einige Spätstilprobleme bei F. Chopin, in: Kongreß-Bericht F. Chopin (Warschau 16.—22. Februar 1960), Warschau 1963, S. 104 ff.

⁶ H. Ehinger, Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller, Leipzig 1929 (= Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft IX), S. 77.

⁷ Zitiert nach Gesamt-Ausgabe, Serie VI, Band 2, S. 47—228.

⁸ J. v. Hecker, Untersuchungen an den Skizzen von Streichquartett op. 131 von Beethoven, Dissertation maschinenschriftlich Freiburg/Breisgau 1956.

⁹ E. Jokl, Die letzten Streichquartette Beethovens, Dissertation maschinenschriftlich Wien 1905.

¹⁰ M. Rosenmann, Studie zum Gestaltungsproblem der letzten fünf Streichquartette L. v. Beethovens, Dissertation maschinenschriftlich Wien 1930.

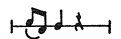
¹¹ C.-H. Mann, Formale Probleme in den späten Werken Beethovens. Untersuchungen zum Stil der Kammermusik und des Klavierwerks, Dissertation maschinenschriftlich Hamburg 1955.

Scherzowirkung«,¹² daß, sofern wir — wie er schreibt — »echte Scherzi« von op. 130, 131, 135 im Auge behalten, der Verlauf »schnell« und »knapp« bis zum Extrem gesteigert ist,¹³ was sich schon in der Klaviersonate op. 110 vorbereitet. Der Richtungsgegensatz der Themenhälften verhärtet sich, wobei bestimmte Merkmale, wie zum Beispiel die »bis zur Septe hinauflaufenden staccati«, wie Becking richtig bemerkt,¹⁴ quer durch Beethovens Schaffen nachweisbar bleiben, also unspezifisch sind. Zunächst aber fällt auf, daß der späte Beethoven der Benennung »Scherzo« fast konsequent ausweicht und auch den älteren Menuetttypus gänzlich eliminiert. Die radikale Simplifizierung und Verengung des scherzosen Themas kündigt sich schon in op. 106 (Hammerklavier-Sonate) an, steigert sich in op. 110 und erfährt sodann noch eine Weiterführung im Quartettbereich. Der kurzatmige Stoßcharakter vertieft sich noch durch vulgarisierende Rückleitungen unmittelbar vor der Themenreprise: in op. 130, Satz II am Ende des mittleren Trios ist es die dreifach gestaffelte, chromatische absteigende Linie in Viol. I (*Listesso tempo*), wobei übrigens der vorausgehende diatonische Anstieg bereits in Satz I, Takt 50—52 (hier chromatisch) als sporadische Eröffnungsfigur einer neuen Themengruppe geistig fein vorbereitet ist. Das »Presto« in op. 131 verschärft als spätester Beleg den eng rotierenden Motivcharakter des Scherzos: hier erscheint gegenüber der Terzraumumspielung von op. 130 eine schematische Dreiklangsf figur, wobei die spitze Tonrepetition von op. 130 nun nicht etwa dem Trio (Viol. II, Viola, sodann die drei Unterstimmen) zugewiesen ist, sondern dem Phrasenende des Primärthemas selbst. Die Trios beider Werke verengen auffällig die Harmonik (wobei der bezweckte ältere musette-Effekt nebensächlich ist). Gegenüber dem noch punktierten »Scherzando vivace« in op. 127, des ältesten Belegs in der Werkgruppe, ist nun die glatte Rundläufigkeit unverkennbar. Der punktierte Duktus wird später außerhalb des Scherzo-Charakters nur noch im Marsch-Typus realisiert (op. 132, Satz IV, »*Alla Marcia, assai vivace*«), der übrigens durch einen ähnlichen Vulgarisierungs-Prozeß (abgehackte Endungen der Melodiephrasen) belastet wird, sodaß fast ein grotesker, ironisierender Eindruck entsteht. Wie fein aber Beethoven bei solchen extremen Ausdrucksmitteln die Gesamtform abstimmend und kompensierend im Auge behielt, bezeugt der ungewöhnlich flache, fast bis zur Monotonie die Motivanteile wiederholende Pseudo-Scherzosatz des gleichen op. 132 (»*Allegro ma non tanto*«), dessen Trio mit den erwähnten Musette-Liegenoten klar den Satz als Stellvertreter für das herkömmliche Scherzo ausweist. Die bilaterale Anlage des Themas verleiht diesem Satz etwas diagrammhaftes: es ist die permanente Pendelführung in Frage und Antwort oder Systole und Dia-

¹² G. Becking, Studien zu Beethoven's Personalstil. Das Scherzothema, Leipzig 1921 (= Abhandlungen der Sächsischen Staatlichen Forschungsinstitute zu Leipzig ..., Heft II), S. 77—147.

¹³ *ibid.*, S. 143 f.

¹⁴ *ibid.*, S. 146.

stole, wobei die zweite Hälfte mehrfach wiederholt, auch verkürzt oder alleinstehend:  eine eigentümliche Neutralität und aschfahle Färbung abgibt (trotz des szintillierenden Effekts im Trio). Zusammenfassend wird man als gänzlich neue Funktion des Scherzos festhalten können: Neigung zu kurzhebiger Stoßthematik, verbunden mit neutralisierenden, von einem Prozeß der »Intellektualisierung« diktierten, einförmigen Pendelreihen. Das erste Merkmal trifft für den raschen Typus zu, das zweite für den künstlich verlangsamten, nivellierenden Typus. Wenn man — allen methodischen Bedenken einer »Übertragbarkeit« solcher Merkmale zu Trotz — an einen Vergleich von Musik und Dichtung denken darf, dann wäre bezüglich des kurzhebigen Scherzo an den alten Goethe zu erinnern, der in der Spätfassung seines »Faust« auf »Kürze« achtete und ein »Hinwerfen der Worte« wagte: »Worte die wahren, Äther im Klaren, Ewigen Scharen, Überall Tag«. In solchem Zusammenhang steht auch Beethovens starre Unisono-Führung, die an vielen Orten über das gewohnte Maß hinausragt: im erwähnten Trio (op. 132) am Schluß mit jener weit klaffenden Intervall-Breite, die nicht zuletzt auch die Quartettfuge op. 133 auszeichnet, wobei der Triller (bisher im Klavierwerk seit der Waldsteinsonate op. 53 bis zu den berühmten Ketten im Finalteil von op. 109 und 111 einen hellfunkelnden Orgelpunkt suggerierend) eine neue, vergrößernde Funktion gemeinsam mit einem gewaltsamen Unisono übernimmt. Solche harten Triller sind schon am Ende von op. 106 zu beobachten und führen über den Klavierklang drastisch hinaus. Die sanft höherwindende, überleitende Wirkung einer Trillerkette ist zwar in den späten Quartetten beibehalten (op. 131, Satz IV, letzte Variation), scheint aber zugunsten härterer Mechanismen zurückzutreten. Am deutlichsten bezeugt dies die Unisono-Finalstrecke des nachgelieferten Schlußsatzes zu op. 130, die eine harte Verdichtung bezweckt und jeder sanft aufsteigenden Vibration zuwiderläuft.

2. Ein weiterer Fragenkomplex ist die Abschwächung eines »spezifischen Klangs«. Schon die eingangs bemerkte »Reduktion« bis zum vierstimmigen Satz gleichartiger Instrumente spricht hierfür. Aber es sind weitere Merkmale zu erkennen, die sich zum Teil scheinbar aufheben, im Prinzip aber doch bestätigen. Evident ist die extrem hohe Führung der beiden Violinen, die fast wie eine Piccolo-Flöte klingen (zum Beispiel op. 130, Satz I, Takt 30—33, 35—36, 85—90 etc.). Hierzu gehört auch der statische, schwirrende Klangkomplex, der gelegentlich tatsächlich fast »stehend« bei enger Sekundumspielung auftritt (op. 131, Finalsatz, Takt 148—159), wobei die Achtelbewegung nicht als Abwandlung des Trillers mißverstanden werden sollte, im genannten Beispiel führt der Baß die Sekundschwankung abweichend in der augmentatio duplex und simplex (Halbe und Viertel) aus. Im weiteren Sinn sehen wir das Stilmerkmal in der »Klangperforation«, wie sie am deutlichsten am Ende von op. 130, Satz III in den vibrierenden 32stel-Ketten zu Tage tritt. Diese durchweg feststellbare »Evaporierung« des Klangs schließt

nicht aus, daß Beethoven an bestimmten Orten eine künstliche Umkehrung des Prinzips bezweckt, was zugleich ein Licht auf das Variations-Problem des letzten Beethoven wirft. Es handelt sich um eine forcierte Massierung des Klangs, die nur streckenweise auftritt und die nur als bewußte Ausnahme von der Grundregel einer Perforation des Klangs verstanden werden kann. Schon in der Klavier-sonate op. 111, Satz II fällt vor Eintritt in die Schlußphase der Variationenkette eine geradezu chorhafte, »oratoriale« Massierung des Klangs auf, die über die Mittel des Klaviers hinausgeht. In op. 131, Satz IV ist das letzte Glied der Variationen bis zur Persiflierung klanglich überladen: die Oberstimme ist durch Punktierung und Triller dick aufgetragen, die Mittelstimmen sind bereits vierstimmig geführt, das Cello bewegt sich in abgekürzten Alberti-Bässen mit ungelassenen Impulsen. Durch grobe Verdopplung der Melodietöne im Oktavabstand (die mit den Trillern eine »Unreinheit« der Intonation erzeugen) ist hier eine wohlberechnete »Negation« des genannten Prinzips einer Evakuierung und Spaltung der Klangelemente geschaffen. Das Auseinander-Legen der verdünnten Klangzonen bis zu zwei Extremen mit vielen Oktaven Abstand bereitet sich übrigens in op. 111 vor (Satz II). Eine weitere Verflüchtigung ist mit der stretta-Strecke in op. 131, Satz V (»sul ponticello«) geboten, die Mitwirkung der pizzicati, die hier vorbereiten, ist nicht unbezeichnend.

3. Die »chloralartige« Themenführung ist wohl das sinnfälligste Merkmal der letzten Quartette. Auch sie ist streckenweise auf bewußte Negationen und Persionen angewiesen, wobei man nicht übersehen darf, daß Beethoven zuletzt durchweg auf eine quadratische Gesamtform des Quartetts in seiner Satzfolge bedacht war und, was für die Choralthemen wichtig ist, eigentlich keine Ausnahme zuließ.¹⁵ Der im älteren und jüngeren Schrifttum keineswegs einhellig anerkannte Satz III von op. 130,¹⁶ »poco scherzoso« vorgeschrieben, ist ein Beispiel für diese »Kompensationstechnik« Beethovens. Er entwirft hier ein »Andante con moto ma non troppo« in sehr breitem Rahmen, das — trotz des widersinnig pathetischen Vorhalts im Eröffnungstakt — nirgends die Thematik voll ausströ-

¹⁵ Beethoven ist keineswegs — wie im Schrifttum mehrmals eingeräumt wird — in op. 135 zum viersätzigen Schema »wieder zurückgekehrt«, was ohnehin der Zeitfolge der letzten Quartette widerspräche. Tatsächlich ist auch in op. 131 das quadratische Schema einer Satzfolge streng geboten, wenn man Satz I als Praeludium zu Satz II versteht, Satz III als Überleitung zu Satz IV fixiert und Satz V die Stellvertretung eines einzelstehenden älteren »Scherzo« einräumt. Dann erscheint Satz VI sinnvoll als Zwischenposition zum Finale Satz VII. Die überleitende Funktion des Satzes VI wird zugleich genutzt, um in der zweiten Themenhälfte durch diatonischen punktierten Abstieg eine Rückerinnerung zum Satz I zu schaffen, was dem Ganzen seinen Zusammenhalt verleiht. Das dabei auftretende »Deszendenzmelos« hängt zugleich mit dem im folgenden erörterten »alten Stil« bei Beethoven zusammen.

¹⁶ Hierzu jüngst unter anderem D. W. MacArdle, *Analisi del quartetto op. 130 di Beethoven* (englisch), in: *Music Review*, London 1947, Februar-Heft.

men läßt, ja vorzeitig abbricht, in pizzicati auflöst oder entstellt. Ein Eindruck, der sich durch die schlendernde staccato-Führung des Cello noch vertieft. Die Ambivalenz dieses Satzes steigert sich bis zur bewußten Irreführung: neben dem erwähnten pathetischen Vorhalt, der wiederholt auftritt, erscheint eine weitausholende Kadenz (»non troppo presto«) bei Reprisebeginn, die eigentlich ins Nichts führt (Takt 24 vor dem Schluß). Lediglich in der kurzen Finalstrecke Takt 15—14 vor dem Ende des Satzes ist das Motiv in sehnsüchtigem Schweben, ganz frei von dem negierenden Grundwert, als ein kleiner Lichtblick dargestellt.¹⁷ Solche Negation einer choralartigen Themenkonzeption ist in op. 130 nur verständlich, wenn man die folgende »Cavatina«, als den eigentlichen Ruhepunkt des Ganzen begreift. Aber selbst dieser viel bewunderte Satz enthält in der Mitte eine drastische Negation mit der kurzen Strecke »beklemmt« (die sich täuschend ähnlich schon in der »zerfranzten« Reprise des Arioso dolente der Klaviersonate op. 110 und auch in ihrer vorangehenden Akkord-Repetition ankündigt). Dieser »anti-choralische« Effekt dient nur dem primären Ausdrucksziel, einer getragen-feierlichen melodischen Physiognomie als letztem Thementypus Beethovens schlechthin im Andante oder Adagio. Bei der Cavatina ist konstituierend der Initialsprung der aufsteigenden Sexte, in geistiger Nachbarschaft zu der fallenden Quarte des Variationenthemas in op. 111, Satz II. Die plastische Pfeiler-Wirkung eines solchen Intervalls ermöglicht es Beethoven, die Melodik in vielfach verschlungenem Strömen zu entfalten und ihren Vortrag fast in Zeitlupe zu zerdehnen. Ähnlich die Aufgabe der eröffnenden Sexte im »Heiligen Dankgesang...« von op. 132, hier in polyphoner Staffelung, aber mit den gleichen, durch Synkopierung eintretenden, »zerfranzten« Gegenwirkungen zum primären choralartigen Klangfluß (Takt 85 ff. etc.). Beethoven hat diese sonderbare Technik vielfacher Windung und nicht erlahmender Fortspinnung seriöser Melodietypen zuletzt offenkundig als ein besonderes Ausdrucksproblem verfolgt. Im »Heiligen Dankgesang...« bedient er sich diastematischer Mittel (künstliche Umkehrung des Initialmotivs etc.), vor allem aber gehört in diesen Stilkreis die hier gewählte Sonderart des »Lydischen«. Diese archaische Tonart sollte weniger emotional verstanden werden, sondern als Mittel, den schwebenden Charakter der Melodik zu unterstützen (das Lydische wird — ins neuere Dur-System projiziert — als Doppelexistenz von F-Dur und C-Dur verstanden und läßt den Hörer, der psychologisch im neueren Quintzirkel denkt, mehrmals im Unklaren). Es scheint, als habe der Schlußsatz des gleichen Quartetts eine ähnliche Irritierung des Hörers bezweckt, wobei das gleiche »Schwebephänomen«, sei es melodisch oder tonal, vermutet

¹⁷ Diese Stelle ist im Schrifttum seit langem Gegenstand der Bewunderung, ohne daß ihr eigentlich der rechte Stellenwert im Umkreis eines »unerfüllten« Satzes zuerkannt worden ist. Es sei vor allem auf A. W. Thayer, L. v. Beethovens Leben, Band V, weitergeführt von H. Deiters, herausgegeben von H. Riemann, Leipzig 1908, S. 293 verwiesen.

werden muß. Das Hauptthema dieses Finalsatzes (Rondò) fixiert sich in seiner Mitte unerwartet auf der 4. Stufe, die zunächst als Dominante der Durparallele verstanden wird. Erst in der zweiten Themenhälfte wird sie als Subdominante der Haupttonart (Moll) erkannt und führt damit logisch zum Melodieziel. Dieser anti-dominantische Effekt in Themenmitte ist auch der choralähnlichen Nr. VI in op. 131 (Takt 10 etc.) eigen. Das anschaulichste Beispiel dieses feierlich-zeremoniellen Thementypus bietet der I. Satz von op. 131, der schon in seiner Tonartencharakteristik (cis-moll) auffällt. Er ist im »stile antico« entworfen, was für sich aber noch kein echtes Merkmal des späten Beethoven sein kann, denn sein Werk durchzieht in allen Phasen eine Adaption historischer Stile, worauf jüngst wieder Kirby¹⁸ aufmerksam gemacht hat. Allerdings darf man bestimmte »einschneidende« Tonschritte, wie zum Beispiel den Quartfall als barockes Stilmerkmal¹⁹ als eine Sonderart der Spätwerke Beethovens erkennen. Ist die intervallische Tonsprache zunehmend »prägnant«, so bleibt — und dies begünstigt die choralartige Anlage vieler Hauptthemen — der Satzbeginn vielfach neutral und unspezifisch. Mit Recht formuliert Müller-Blattau²⁰ als Indiz der späten Quartettgruppe: »Wir vermissen die kraftvolle und eindeutige Prägung des Anfangens« gegenüber der gewohnten Sinfonik der mittleren Schaffensphase. Satz I von op. 131 ist in diesem Sinn tatsächlich auf einem impulsfreien Thema basierend. Es liegt eine antikiisierende Anlehnung an das vokale Thema (besser: »soggetto« im Sinne der zeitgenössischen Terminologie) des späten 16. Jahrhunderts vor, die Technik nähert sich dem älteren Ricercare, allerdings mit der »modernen« Zutat des schwellenden < sf > p, das spätklassischer Sinfonik entstammt und der älteren Dynamik widerspricht. Überhaupt darf dieser Satz als großartige Synthese »alten« und »neuen« Stils gelten, da der vokalische Thementypus, um einen Zentralton kreisend, durchaus antiquiert ist, seine Fortspinnung aber sich einer sprengenden, sequenzierenden Steigerung bedient, die sinfonische Herkunft verrät (Takt 57—61). Der choralartige Melodietypus hängt aber — in seiner Fortspinnung — mit der komplementären Rhythmik zusammen, die, wie Forchert²¹ jüngst richtig beobachtet, in der Geschichte des Streichquartetts bei dem späten Beethoven neue Akzente setzt: die Autorität der Einzelstimme wird abgeschwächt zugunsten eines korporativen Verständnisses des vier-

¹⁸ F. E. Kirby, Beethovens Gebrauch von charakteristischen Stilen. Ein Beitrag zur Einheit in der Mehrsätzigkeit, in: Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung Bonn 1970, Kassel (Bärenreiter) s. a. (1972), S. 452 ff.

¹⁹ E. Schenk, Barock bei Beethoven, in: Festschrift Ludwig Schiedermayer, Berlin-Bonn 1937, S. 177 ff.

²⁰ J. Müller-Blattau, Beethoven im Spätwerk, in: Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag, Leipzig 1955, S. 220.

²¹ A. Forchert, Rhythmische Probleme in Beethovens späten Streichquartetten, in: Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung a. a. O., S. 394 f.

stimmigen Satzes, was — über interne Form- und Klangprobleme hinaus — auch gesellschaftliche Konsequenzen für die Spieler und Hörer hat. Was wir von den Skizzierungen dieses I. Satzes von op. 131 aus verschiedenen Quellen kennen, hat schon v. Hecker²² zur Skepsis bewogen, daß solche fragmentarischen Entwürfe kaum die Genesis des Satzes aufhellen und »ein nicht immer lösbares Problem« darstellen. Ähnliche Vorbehalte zur Stilerkenntnis äußert jüngst Stadlen,²³ aber schon Nottebohm²⁴ bemerkte kritisch den »Eindruck einer Improvisation« in Bezug auf den Satz I von op. 131 in den Frühfassungen. Immerhin scheint die »Vokalität« des Thementypus als Spezifikum des späten Beethoven hier auch in den Entwürfen von Anfang an festzustehen und sie erhält damit — schon von Bauer²⁵ beiläufig erkannt — schärfere Belichtung. Scheidet man einmal die Skizzen als Dokumentation aus, so verbleibt als wichtigstes Indiz die schon seit P. Bekker beschriebene Neigung zu elastischen Urthemen,²⁶ die der eigentliche Mutterboden der choralartigen Themen darstellen. Dies trifft sich mit der Tendenz des späten Beethoven, die übliche Disposition eines Sonatensatzes (Exposition — Durchführung — Reprise) abzubauen und ihr einen Rondocharakter, also eine alternierende Form, aufzunötigen. In einem abweichenden Zusammenhang, nämlich im Umkreis der Finalsätze, hat jüngst Stephan²⁷ auf die Infiltration des Rondo aufmerksam gemacht, was sich auch durch die Analysen der Finalfuge, die Deutsch²⁸ vorgelegt hat, zu bestätigen scheint. In unserem Fall eines Eröffnungssatzes von op. 131 als Pseudo-Ricercare liegen die Dinge ähnlich: es tauchen couplet-ähnliche Zwischenstrecken auf, vor allem wird das dialektische Prinzip der Durchführung in der Mitte, das zentrale Anliegen der Hochklassik, abgeschwächt, sodaß sich der Satz in der Tat der monothematischen Anlage der späteren Romantik nähert. Auch die Reprise erscheint beeinträchtigt und weicht freieren Coda-Gruppen. Die Abhängigkeit dieser großformalen Verschiebung von dem Thema selbst ist evident. Es ist vielfach auf diesen feierlichen Thementypus

²² a. a. O., S. 194. Hierzu vergleiche auch H. Unverricht, Skizze — Brouillon — Endfassung. Definitions- und Bestimmungsschwierigkeiten bei den Skizzen Beethovens, in: Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung a. a. O., S. 99.

²³ P. Stadlen, Possibilities of an aesthetic evaluation of Beethoven's sketches, in: Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung, a. a. O., S. 111 ff.

²⁴ G. Nottenbohm, Beethoveniana, a. a. O., S. 54—59.

²⁵ M. Bauer, Formprobleme des späten Beethoven, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft IX, 1926/1927, S. 341.

²⁶ Es sei unter dem jüngeren Schrifttum zu diesem Problem auf die trefflichen Studien von D. Cooke, The unity of Beethoven's late Quartets, in: Music Review, London 1963, S. 30 ff. und von J. Kerman, The Beethoven Quartets, London 1967, verwiesen.

²⁷ R. Stephan, Zu Beethovens letzten Quartetten, in: Die Musikforschung XXIII, 1970, S. 249, 254 f.

²⁸ F. Deutsch, Die Fugenarbeit in den Werken Beethovens, in: Beethoven-Zentenarfeier, Festschrift, Wien 1927, S. 103.

verwiesen worden,²⁹ aber seine eigentliche Konsequenz für die Gestalt des ganzen Satzbildes sei hier ergänzend bemerkt. Man wird dabei einen gewissen Akzent zwischen Eröffnungssatz und Finalsatz sehen müssen, denn Beethoven scheint zuletzt nicht gleichartig die zugehörigen Themen konzipiert zu haben. Neigt der Eröffnungssatz zum archaischen Stil, den Schmitz³⁰ in anderem Zusammenhang als »Ablösung des obligaten Akkompagnements« durch eine »reine und eigene Polyphonie« im Spätwerk erkannt hat, so wendet sich der Schlußsatz eher jüngster Entwicklung zu und schafft manch lehrreiche Analogie zu Schubert, was schon Misch³¹ aufgefallen ist. Gemeinsam aber ist der verengend wirkende Terzraum, der sanft schwingend durchmessen wird. Seine konstituierende Bedeutung erkennt man zum Beispiel im Vergleich von op. 131, Satz I, Takt 1—4 mit Satz IV, Variation 4 und op. 132, Satz I, Seitenthema Takt 11—12. Aber diese enggewundene Vokalität kann nur als Sonderart des späten Beethoven richtig eingeschätzt werden, wenn man die zuvor beschriebene Neigung zu »klaffenden« Tonschritten im Thema (am deutlichsten in der Quartettfuge op. 133 und am Eingang von op. 132, Satz I) als anderes Extrem gleichermaßen festhält. Wenn abermals ein Vergleich mit dem Spätwerk des Dichters gewagt werden darf, dann wäre zu nennen: die Häufung umschreibender Ausdrücke, das zähe Festhalten am Grundriß, die besondere Nachdrücklichkeit einzelner Stellen, die aber als Kraftakte von langer Hand vorbereitet sind, die geschraubten Einschübe, aber zugleich die strenge Ökonomie, die sich auf das Wesentliche beschränkt. Tatsächlich sehen wir im Satz I von op. 131 jene im poetischen Alterswerk des öfteren erkannte Sonderleistung weiträumiger Praedisposition: der Satz erscheint als eine stabile Steigerung bis zum letzten Themeneinsatz im Cello Takt 99, der als *resolutio* des Ganzen (einziger unverkürzter Themenvortrag in der Baßregion, gesteigert durch *Augmentation*) verstanden sein will. Solch weiträumige Progression ist das eigentliche Anliegen Beethovens, die schwebende Vokalthematik nur die Voraussetzung. Es ist eine »Enttypisierung« und »Relativierung« des Themenverlaufs, die Beethovens eigener, früherer Praxis einer »thematischen Arbeit« deutlich widerspricht. Ein Zug ins »Generelle«, »Entpersönlichende«, so wie es der Spätfassung von Goethes Faust zugrunde zu liegen scheint, da nur noch von einer Büßerin, »sonst Gretchen genannt«, die Rede ist. Man bedenke ferner, daß der fragliche Satz nur als Introduction zum folgenden Allegro auftritt, mit-

²⁹ Es sei nur aus dem jüngeren Schrifttum auf die trefflichen Arbeiten von J. N. MacKee, *Beethoven's last Quartets*, in *Musical Opinion* LXXXII, 1958/1959, S. 377 ff. (mit Bezug auf D. G. Mason, *The Quartets of Beethoven*, New York 1948) und R. Fiske, *Beethoven's last Quartets*, London (Oxford University Press) 1940, 3. Auflage *ibid.* 1948 (= *The Musical Pilgrim*), S. 67 ff., verwiesen.

³⁰ A. Schmitz, *Beethoven*, Bonn 1927, S. 149.

³¹ L. Misch, *Zwei B-Dur-Themen. Eine Beethoven-Schubert-Studie*, in: L. Misch, *Beethoven-Studien*, Berlin 1950, S. 24 ff. (zuerst erschienen in: *Acta Musicol.* XIII, Kopenhagen 1941, S. 85 ff.).

hin eine eigensubstanzliche Existenz verneint. Nur durch diese immanent-musikalischen Bezüge erhellt sich das Problem dieses Satzes und es zeigt sich, wie verfehlt die Resultate einer älteren Beethoven-Hermeneutik³² gewesen sind.

4. Neu sind auch die wiegenden, gelösten Themen in Nachbarschaft des vorerwähnten *Ricercare*-Typus, die sich dem Tanz nähern. Es sei auf op. 130, Satz IV »Alla danza tedesca« (Allegro assai) verwiesen, zu dem Misch³³ eine feinsinnige Studie und Romain Rolland³⁴ eine poetische Imagination beigetragen haben. Die ältere Literatur, so Helm³⁵ erkannte nur einen »anspruchslosen« Tanzsatz mit einem Trio »derber Landlust«, während neuerdings Mason³⁶ im Walzerthema eher eine Retrospektive in die Jugendzeit vermutet. Die Einschätzung ist mithin keineswegs einheitlich, abgesehen von der umstrittenen Zugehörigkeit des Satzes zu op. 130.³⁷ Was den Spätstil Beethovens betrifft, so sehen wir zunächst die bisher unge wohnte, versteifende, »axiale« Wiegebewegung im Dreiklangsmotiv. Die volltaktige Bildung im 3/8 repräsentiert den seriösen Ländler jüngster Prägung. Hier traf Beethoven eine subjektive Wahl, denn gleichzeitig war, wie Carner³⁸ nachgewiesen hat, der beschleunigende Wiener »Geschwindwalzer« verbreitet. Beethoven suchte demgegenüber eine enge Fesselung der verlangsamten Figur, was auch der Nachsatz Takt 25 ff. bestätigt. Die dörflich-rustikalen gestoßenen Achtel in den drei Begleitinstrumenten Takt 89—96 und 106—112 sollte man nicht so sehr als vulgarisierende Vorstadtmusik, wie im bisherigen Schrifttum, begreifen. Wichtiger erscheint die starre Fixation, die erzwungene, stereotype Begleitfunktion. Der Satzschluß aber verweist uns erneut auf die »Perforierung« des Klangs: ab Takt 129 wird das Thema dialogisch aufgelöst und — als eine riesige Penultima — in ein falsches tonales Gleis (Subdominante) abgezweigt, was neben der Verdünnung des Klangs eine erhebliche Irritierung bedeutet.

5. Wichtig ist die neue Rolle des Recitativo. Es tritt am deutlichsten in op. 131, Satz III (Allegro moderato, Più vivace) und op. 132,

³² Thayer-Deiters-Riemann a. a. O., Band V, 5. Auflage 1911, S. 320: »...den von der Welt abgekehrten, ganz innerlich lebenden Meister..., mit dem Drucke, der Krankheit und seelische Leiden auf ihn gelegt, der sich durch Erinnerung, Wünsche, Hoffnungen denselben zu entziehen sucht...«

³³ L. Misch, *Alla danza tedesca*, in: L. Misch, *Beethoven-Studien* a. a. O., S. 20 ff. (zuerst erschienen in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 1934, Nr. 34).

³⁴ R. Rolland, *Les derniers Quatuors*, in: R. Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices*, Band V, Paris 1948, S. 36 ff.

³⁵ Th. Helm, *Beethoven's Streichquartette*, Versuch einer technischen Analyse..., 2. Auflage Leipzig 1910, S. 245 f.

³⁶ D. G. Mason, *The Quartets of Beethoven*, New York (Oxford University Press) 1947, hier zitiert nach Second Printing 1949, S. 217.

³⁷ Bereits G. Nottbohm und H. Deiters glaubten, der Satz sei zunächst für op. 132 bestimmt gewesen. Hierzu vergleiche die Polemik A. Scherings in dessen Arbeit: *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig 1934, S. 52, Anmerkung 1.

³⁸ M. Carner, Artikel *Walzer*, in: *MGG XIV*, 1968, S. 228.

Satz V (*Più allegro*) hervor, beide Male nicht als Gattungstypus bezeichnet, aber umsomehr spürbar. Merkwürdig, daß die (wohl auch im zweiten Fall »attaca«) anschließenden Sätze nicht eigentlich ein *Arioso* vertreten. Doch ist ihnen eine zentrierende, kreisende Melodik eigen, die wir bereits als Altersspezifikum beschrieben. Wie das genannte *Ricercare*, so ist auch das Rezitativ eine archaische Art, dem Hauptsatz ein »Vorfeld« beizugeben. Allen Fällen gemeinsam ist die spärliche, aufsteigend-tastende Einfädelung des Rezitativs. Das Maximum in der Mitte zeigt eine weitausladende Oberstimmen-Diminution. Die Endung enthält — abgesehen von der üblichen und atypischen Halbschlußbewegung — das fallende Sekundintervall scharf beleuchtet (op. 131 Baß, op. 132 Sopran). In beiden Fällen wird aus dieser engräumigen Halbkadenz das gefesselte Motivbild des Folgesatzes gewonnen. In der langen Reihe Beethovenscher Instrumental-Rezitative sehen wir hier einen neuen Standort: der frühe Meister liebte rezitativische Einschübe im Unisono eher als Kontrastmittel emotionaler Prägung gegenüber raschen Bewegungsreihen (zum Beispiel op. 31, Nr. 2, Satz I, »largo, con espressione e semplice«). Später schritt Beethoven zu weitgeschwungenen Rezitativen fort, die auch auf Bebungseffekte nicht verzichten (op. 110, »una corda«, »tutte le corde«). Diese Entwicklung dürfte sich mit dem Übergang decken, den v. Fischer³⁹ in dem Weg von »bewußt thematischer Prägung« zu »entwicklungsmotivischen Bildungen« richtig erkannt hat, eine schon von Riemann⁴⁰ beobachtete Tendenz. In op. 131 und 132 ist hingegen als letzte Position die melodische Flexibilität verkümmert, der Klangstrom wird teils durch heftiges Tremolo beeinträchtigt, teils durch vorzeitiges Abbrechen fragwürdig gemacht. Ein wild-unversöhnlicher, gereizter Deklamationsstil eröffnet sich, bei dem die — als allgemeines »Sprachgut« untypische — »smorzando«-Endung fast nebensächlich wirkt. Mit diesem Merkmal hängt die Neigung zu »geschuppten« »Dauerrhythmen zusammen, wie sie in der Quartettfuge am eindrucklichsten geboten ist. Die »Alterswildheit«, wie sie der Kunsthistoriker A. E. Brinckmann formulierte, wäre ein gewagter Vergleich, aber unbestritten bleibt die kurzschrittigrythmische Dauer-Reihung neben dem anderen Extrem, der beschriebenen Dehnung melodischer Ganzheiten bis an die Grenze einheitlicher Wahrnehmung. Beide Merkmale treffen sich umgekehrt wieder mit der Eigenart, am Satzhöhepunkt neue Motive einzustreuen, was neben der genannten Rondo- und Couplet-Technik auch zeigt, daß Beethoven eine »streng thematische Gebundenheit«⁴¹ verläßt. Insofern dient auch der rezitativische Einschub einer improvisatorischen Anlage im Ganzen.

³⁹ K. v. Fischer, Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, 2. vermehrte Auflage, Baden-Baden 1972 (= Collection d'études musicologiques..., Band XXX), S. 245.

⁴⁰ H. Riemann, Beethovens Streichquartette (= Schlesinger'sche Musik-Bibliothek, Meisterführer XII), Berlin 1903, S. 134 f.

⁴¹ So richtig K. v. Fischer, a. a. O., S. 175.

6. Die »optische« Priorität gegenüber der »klanglichen« ist un-leugbar. Motivumkehrungen häufen sich. Breitgestaffelte Rücklei-tungs-Bewegungen, wobei die Außenstimmen sich langsam nähern, haben eher optische Relevanz, zumal sie nicht selten harte Durch-gangs-Dissonanzen in Kauf nehmen (Quartettfuge, Takt 326—351 etc.). Hierzu rechnet auch die spiegelbildhafte Führung der Außenstim-men im engeren Raum (op. 130, Satz I, Takt 138 etc., op. 131, Satz IV, Takt 94 ff., 101 ff., 141 ff.), die Technik findet sich im letzten Klav-ierwerk vorbereitet (op. 109, Finalsatz, Variation 4, Schluß). Beetho-vens »Abstinenz« vom vordergründig-Klanglichen und seine Hinwen-dung zu »graphischen«, zeichnerischen Wirkungen sollte ebenfalls nicht im hermeneutischspätromantischen Sinn als ein tragisches Le-bensgefühl oder als eine Regression des alternden Musikers verstan-den werden, sie erfahren auch mit der Taubheit keine ausreichende Begründung. Vielmehr liegt auch hier ein spezifisch musikalisches Merkmal der Reifung vor: Verhärtung zu Motivblöcken (op. 135 »Der schwer gefaßte Entschluß«) und die Tendenz, harte Ostinati in den Satz einzupflanzen. Das sind außeremotionale Merkmale, von äuße-erer Klangvision sich befreiend. Der »elaboratio« ist deutlich (ge-genüber einer »inventio«) der Vorrang gegeben. Die optische Über-einstimmung erlangt Vorrechte: man vergleiche in op. 132, Satz IV »Alla marcia«, Takt 8 (Ende der ersten Melodiephrase) mit dem Be-ginn des folgenden Rezitativs (Più Allegro). Die Identität zeigt sich in der Klangarmut und in der optischen Übereinstimmung, obschon emotional zwei grundverschiedene Prozesse ablaufen (derbes Heraus-schleudern einer marschähnlichen Phrasenendung — tastender An-lauf zu einem dramatischen Sprechgesang).

7. Letztlich sei bemerkt, daß gegenüber Beethovens pianistischem Spätwerk der Quartettsatz auf weit ausschweifende Fiorituren und Diminution in der Oberstimme verzichtet (man halte den langsamen Satz der Hammerklaviersonate oder den Mittelteil der Sonate op. 111, Satz II entgegen). Das kann nicht nur an der Eigenständigkeit des Quartettsatzes liegen. Vielmehr dürfte Beethoven zuletzt bewußt die in Höhenlagen des Klangs schweifende Umspielung abgebaut haben, was sich besonders auf die Progression der Glieder einer Variation ausgewirkt hat. In op. 132, Satz III, Takt 144 ff. wird nur noch ein einziges Mal die vom späten Klavierwerk her vertraute rasche Trio-lierung (oder Sextolen) verlangt, die ohnehin wegen der beabsichtig-ten Themenkontraste (»Neue Kraft fühlend«) kaum zu Tragen kommt.

Beethovens letzte Streichquartette sind eine Grenzsituation des Künstlerischen, die sich der im Schrifttum so oft unternommenen Idealisierung zu widersetzen scheint, ebenso wie diese Werkgruppe von den frühromantischen »Beethovenern« kaum recht verstanden wurde und im umgekehrten Sinn als »Gelehrsamkeit« unzugänglich blieb. Gewiß haben wir es mit einem seltenen Fall einer »Stilvol-lendung« zu tun, definiert als optimalen Grad einer Ausdruckssät-tigung, Einheit, Durchbildung im Einzelnen, als letztes Glied nach

vorausgegangener artistischer Vervollkommnung, äußerer Sprachmeisterschaft, routinehafter Materialbeherrschung. Dabei liegt es nicht an der »Eleganz« der Lösung. Die Kongruenz der Teile ist oft bedenklich verschleiert und es werden »Umwege« beschritten. Es ist auch nicht nur die oft bemerkte Vergeistigung des Vitalen: der Begriffsdualismus »In der Jugend herrscht Anschauung, im Alter das Denken« (Schopenhauer), die Konfrontierung einer »funktionalen Befriedigung« zur »systematischen Aufgabe-Erfüllung« ist vielleicht gar nicht das bezeichnende Merkmal. Der späte Beethoven versinnlicht einen durchaus komplexen Sonderstatus, der auch von zeitstilistischen Prozessen überlagert ist. Sicher aber war das historische Selbstverständnis des »alten« Beethoven in eine Krise eingetreten, die auch seine unmittelbare Existenz, das Bewußtsein seiner Gegenwart nicht unberührt ließ. Vielleicht war es jene »Grenzsituation«, die der alte Friedrich Hebbel so eindringlich formuliert hat: »Es ist, als ob die Welt in ihrem tiefsten Grunde aufgewühlt, die Form verändert. Das Vergangene ringt aus dem Grabe und das Künftige drängt zur Geburt, das Gegenwärtige aber setzt sich zur Wehre.«

POVZETEK

Beethovnovi pozni godalni kvarteti op. 127 Es-dur (1822—1825), op. 130 B-dur (1825-26), op. 131 cis-mol (1825-26), op. 132 a-mol (1824-25), op. 135 F-dur (1825) in fuga v B-duru op. 133 (1825) so zaključene skupine in vzoren primer za pojem pozne ustvarjalnosti. Njihovo enovitost potrjuje določena oddaljenost od vsega, kar je napisal Beethoven poprej na področju simfonične in klavirske glasbe, kakor tudi od Missae solemniss. Pri poznem Beethovnu zbudi nasploh pozornost dejstvo, da se skladatelj skoro dosledno izogiba oznake »scherzo« in docela eliminira starejši tip menueta. Radikalna poenostavitev in zožitev scherzozne teme, ki se najavlja že v klavirski sonati op. 106 in stopnjuje v sonati op. 110, se v poznih godalnih kvartetih še nadaljuje. Tako je tu za stavke, ki imajo funkcijo scherza, karakteristično, da je njih tematika kratkodahna in sunkovita. Razen tega nastopa sorazmerno pogosto togo vodenje glasov v unisonu, medtem ko imajo trilčki vse bolj funkcijo, da vzbujajo pojem grobosti. V poznih godalnih kvartetih tudi ni prezreti oslabitve, razredčenja specifične zvočnosti, za kar govori že samo dejstvo, da se Beethoven omejuje na štiriglasni stavek homogenih instrumentov. V tej zvezi je očitno skrajno visoko vodenje obeh violin, ki zvenita skoro kot piccolo flavta in pojavljanje statičnega, brnečega zvočnega kompleksa, ki včasih ob tesnem obigravanju v sekundah dejansko že kar »stoji«. Vseposod prisotna težnja za oslabitev zvočnosti seveda ne izključuje na posameznih mestih močno zgostitev in kopičenje zvoka, kar pa je razumeti predvsem kot izjemo od osnovnega pravila. Vsekakor svojstveni pečat dajejo poznim kvartetom svečano vzvišene teme, ki imajo svoj vzor v vokalni polifoniji 16. stoletja in jih tedaj najdemo tudi v instrumentalnih ricercarih. Najbolj nazoren primer takšnega tipa teme dobimo v 1. stavku kvarteta op. 131. Gre za lebdečo temo, zasnovano v stile antico, pri kateri pogrešamo tisti krepko in jasno izoblikovani začetek, ki smo ga vajeni pri Beethovnu srednjega ustvarjalnega obdobja. Tu čutimo nekakšno »detipizacijo« in »relativizacijo« poteka teme, ki razločno na-

sprotuje poprej Beethovnu tako lastni praksi »tematskega dela« in razodeva težnjo za »splošnim«, za »razosebljenjem«, težnjo, ki je osnova tudi drugemu delu Goethejevega Fausta. Popolno nasprotje te vrste tem so teme z izredno široko razprtimi intervalskimi postopi, za kar je navedi kot eminenten primer začetek kvarteta op. 132 in fugo op. 133. Nove so tudi pozibavajoče se, sproščene teme, ki se približujejo plesu. Tu je opozoriti predvsem na 4. stavek kvarteta op. 130 (*Alla danza tedesca*), pri čemer ne smemo pozabiti, da je bil v času nastanka te kompozicije že razširjen dunajski hitri valček. Nadalje je za stil poznih kvartetov, kot kažeta 3. stavek op. 131 (*Allegro moderato, Più vivace*) in 5. stavek op. 132 (*Più allegro*) karakteristična uporaba recitativa. Ta recitativ je podobno kot vokalna vzvišena tema arhaičnega značaja in se loči od recitativa v prejšnjih Beethovnovih instrumentalnih delih. Gre za divje vzburjeni, nespravljeni deklamacijski stil, kjer je melodična prožnost zakrnela in silovit tremolo zavira zvočni tok. Neutajljiva je tudi »optična« prioriteta nasproti »zvočni«. Inverzije motivov se kopičijo. Široko zasnovani prehodi k reprizi imajo v marsičem optični pomen, še posebno, ker se pojavljajo trde prehodne disonance. To odpovedovanje zvočnosti in naganje h grafičnim efektom pa nima svoj vzrok v skladateljevi osebni nesreči in gluhosti, ampak je kot sicer v pozni Beethovnovi ustvarjalnosti specifična muzikalna značilnost zorenja. Končno je še opozoriti, da se Beethoven za razliko od poslednjih sonat v poznih kvartetih odreja široko razpredenim fiorituram in diminucijam v zgornjem glasu.

UDK 784.4 (438) Beethoven

POLJSKE LJUDSKE PESMI V PRIREDBI
LUDWIGA VAN BEETHOVNA

Zofia Lissa (Warszawa)

Na meji med 18. in 19. stoletjem je meščanstvo zahodne Evrope doseglo višjo kulturno raven in začutilo potrebo po mnogih glasbenih zvrsteh, ki v preteklih stoletjih — v drugačnem družbenem redu — niso imele večje vloge v glasbenem življenju. Čeprav ne spadajo vselej v zgodovino t.i. »velike muzike«, imajo danes, v skladu s težnjo po razrednem pogledu na razvoj glasbene kulture, v nekaterih priročnikih za glasbeno zgodovino¹ že svojo polno in pravilno oceno. Ena takih zvrsti na prelomu 18. in 19. stoletja so priredbe ljudskih pesmi raznih evropskih narodov — poleg salonskih oblik plesne ali lirske miniature, ustrežajočih možnostim sprejemanja in izvajanja v krogih, ki so tedaj prihajali na oblast. Na rast pomena folklornih obdelav so vplivala ne le osvobodilna gibanja mnogih narodov srednje Evrope, temveč so to rast pripravile tudi še starejše misli nemškega filozofa J. G. Herderja, ki je že v 18. stoletju prvič izoblikoval tezo o izrednih vrednotah folklore raznih narodov in o njenem tehtnem pomenu za posamezne narodne kulture.² Z dejanjem je podkrepil ta svoj nazor, ko je v letih 1778/79 izdal zbirko pesmi raznih narodov kot »Stimmen der Völker in Liedern«.³

Na prelomu 18. in 19. stoletja so se s prirejanjem številnih ljudskih pesmi ob spremljavi klavirja ali instrumentalnih ansamblov ukvarjali že J. Haydn, J. A. Koželuch, J. N. Hummel, I. Pleyel in še veliko drugih pomembnih skladateljev. Poleg drugih se je za to zvrst zanimal — in to že precej zgodaj, v glavnem pa od leta 1810 — tudi Ludwig van Beethoven. Njegove priredbe škotskih, irskih in wale-

¹ G. Knepler, *Die Musik des XIX. Jahrhunderts*. Berlin, 1962, zv. II, pogl. IV, str. 484 in sl.

² J. G. Herder, *Ideen zur einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784—1791, 3 zv.; zbirka: 1877—1913, XIV. zv., str. 77 idr.

³ J. G. Herder, *Volkslieder*, 1778—1779; druga izdaja »Stimmen der Völker«, 1807 (ured. J. Müller); zadnja izdaja 1954.

ških pesmi so splošno znane; posvetili so jim celó vrsto študij.⁴ Do nedavna pa sploh niso vedeli, da je Beethoven med svojimi približno 200 priredbami ljudskih pesmi⁵ priredil v letih 1816/18 tudi 24 pesmi raznih evropskih narodov in jih združil v zbirko z naslovom »Chants des diverses nations« ter da je v tej zbirki tudi vrsta slovanskih pesmi: 2 poljski, 4 ruske in 1 ukrajinska.

V tem članku bi si radi ogledali prav priredbi poljskih pesmi. Res predstavljata ti dve pesmi v primerjavi z veliko količino priredb škotskih, irskih in waleških ter nemških in avstrijskih pesmi le neznatno število, vendar pričata po eni strani o mnogovrstnem Beethovnovem zanimanju za folkloristiko, po drugi strani pa vsaj od daleč odsevata tisti interes za »goût polonais«, za plese alla polacca, tj. za poloneze, ki se je razvil v 18. stoletju zlasti v Nemčiji. Sledove te razsvetljenske tradicije najdemo namreč tudi v Beethovnovi ustvarjalnosti, v obliki 7 polonez, o katerih bo še govora.

Da bi pokazali, kako zelo so se zanimali že nemški skladatelji 18. stoletja za zvrst poloneze in celo za poljsko folkloro, bo dovolj, če navedemo nekaj izjav tedanjih teoretikov in komponistov. J. Mattheson⁶ pravi: »Die polnische Art des choräischen Stils hat seit einiger Zeit so viel Beyfall gefunden, dass man sich nicht scheuet die ernsthaftesten Worte und Empfindungen... mit Melodien nach Polnischer Weise, à la polonaise, zu versehen...«. J. Scheibe piše kar o »poljskem stilu v nemški glasbi«, ⁷ a F. W. Marburg se celo razburja, da »poljski stil« premočno vpliva na nemško glasbo.⁸ Vredno je navesti še izjavo G. Ph. Telemanna, ki je ugotavljal, da je poljska folkloro tako bogata in raznorodna, da lahko nudi skladatelju tematsko gradivo za vse življenje: »...man sollte kaum glauben was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für wundervolle Einfälle haben, so oft die Tanzenden ruhen...«. »Ein Aufmerksamer könnte von diesen in acht Tagen Gedanken für ein ganzes Leben erschnappen...«. »...ich selbst habe... verschiedene grosse Concerti und Trii in deren Art geschrieben, die ich in einen italienischen Rock... eingekleidet... habe«. Telemann je zapisal te stavke v svoji avtobiografiji, ki jo je J. Mattheson uvrstil v »Grundlage der Ehrenpforte«

⁴ C. Hopkins and B. C. Oldman, Thomson's Collection of National Songs, with Special Reference to the Contribution of Haydn and Beethoven, v: »The Edinburgh Bibliographical Society...«, II. zv., I. del, Edinburgh, 1940; H. Boetticher: Beethoven als Liederkomponist, Augsburg, 1928, idr.

⁵ Po računih Kinskyja (G. Kinsky und H. Halm, Thematisch — Bibliographisches Verzeichniss aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens, München-Duisburg, 1955) je Beethoven priredil 152 škotskih, waleških in irskih pesmi, poleg tega več deset nemških, avstrijskih, tirolskih, švedskih, italijanskih pesmi in ljudske pesmi drugih evropskih narodov, med temi štiri ruske, eno ukrajinsko in dve poljski, pri tem pa ni upošteval skic za priredbe te vrste.

⁶ J. Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft, Leipzig, 1737.

⁷ J. Scheibe, Compendium musices theoretico-practicum, Leipzig, 1730.

⁸ F. W. Marburg, Des kritischen Musicus an der Spree erster Band, Berlin, 1750.

leta 1740.⁹ Slednjič navedimo še izjavo nemškega estetika s konca 18. stoletja Chr. Fr. D. Schubartha,¹⁰ ki priča o tem, da so bile še v Beethovnovem času poljske ljudske pesmi precej splošno znane in da so jim priznavali posebno lepoto: »Die Volksmelodien dieser Nation sind so majestätisch, dabei aber so niedlich, dass sie in ganz Europa nachgeahmt werden. Deren Lieder und Tänze gehören zu den schönsten und anziehendsten von denen aller anderen Völker... Sogar die allgemeine Not und Leid, welche diese Nation im Vergleich zu allen anderen zu tragen hatte, konnte den Geist ihrer Musik nicht vernichten...« Ta izjava med drugim dokazuje, da je Schubarth dobro vedel za usodo podjarmljenega poljskega naroda.

Vendar se je v 18. stoletju zanimanje nemških skladateljev osredotočilo v glavnem na poloneze (Kirnberger, J. S. Bach, Händel in sinovi J. S. Bacha — Wilhelm, Friedemann in Karl Philipp Emanuel, Telemann, Schobert in drugi), in njihova tradicija je bila še proti koncu stoletja dovolj močna, da je mogla vplivati na Beethovna. V začetku 19. stoletja pa narašča bolj vsestranski interes za ljudsko glasbo raznih narodov; ta interes je bil že pri predromantikih intenziven in je moral postati dodatna spodbuda za Beethovna. Nič ni torej čudnega, da je Beethoven, ko se je na iniciativo svojega edinburškega založnika G. Thomsona¹¹ lotil prirejanja zbirke »kontinentalnih pesmi« z naslovom »Chants des diverses nations«, vključil vanjo poleg nemških, tirolskih, italijanskih, švedskih, ruskih in drugih pesmi tudi dve poljski. Gradivo za to zbirko je skladatelj našel v raznih pesmaricah in notnih prilogah h glasbenim revijam; ruske je vzel iz zbirk I. Pracza in I. Trutowskega, ki sta mu jih poslala njegova ruska mecena grof Razumovski in knez Golicev.¹² To pa, kje je našel vir za poljske melodije, je bilo zame dolgo let nerazrešljiv problem. Tiskanih zbirk poljske folklore pred letom 1816 še ni bilo, Beethovnovi stiki s poljskimi glasbeniki, ki so živeli na Dunaju, pa so bili bolj slabi in kratkotrajni. Na Poljskem Beethoven nikoli ni bil, čeprav ga je leta 1799 povabil tja neki neznan in vse doslej neugotovljen prijatelj ali kolega. O tem poroča sam v pismu konec poletja 1799 (avgusta ali v začetku septembra — pismo ni datirano): da je dobil tako povabilo, da ga je sprejel in da namerava odpotovati na Poljsko, ker bo lahko tam imel brezplačno

⁹ J. Mattheson, »Grundlage der Ehrenpforte«, Leipzig, 1740.

¹⁰ Chr. Fr. D. Schubarth, Ideen zur einer Aesthetik der Tonkunst, Wien, 1806, str. 248/9.

¹¹ R. Aldrich, Beethoven and George Thomson, v: »Music and Letters«, London, 1927, letnik VIII, snopič 4, str. 242.

¹² Z grofovsko družino Razumovski je Beethoven ostal v stikih zaradi tega, ker je bil eden od njih oženjen s sestro skladateljevega dunajskega mecena kneza Lichnowskega. Sloveči kvarteti »Razumovskega« op. 59 uporabljajo prav motive ruskih pesmi iz skladatelju poslanih zbirk: I. Pracza (in N. Lwow): Sobraniye ruskih narodnyh pesen s ih golosami. Petersburg, 1790, 2. izd. 1806, 3. izd. 1815. Zbirka W. F. Trutowskega izvira iz let 1776—1795: Sobraniye ruskih prostykh pesen s notami, Petersburg, snopič 1—4. Stiki s knezom Golicevom — subskribentom Beethovnovne »Missae solemnis« segajo prav tako v prejšnja leta.

oskrbo, se malo pozabaval in tudi ... zaslužil nekaj denarja, Pismo je poslal svojemu estonskemu prijatelju pastoru Karlu Amendu.¹³

Ko sem v letih 1967/69 pripravljala za Poljsko glasbeno založbo (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) v Krakovu knjigo z naslovom »Beethovnova polonica« v zvezi z jubilejnim letom 1970 (s t. i. Beethovnovim letom — 200-letnico rojstva velikega skladatelja), sem v njej posvetila posebno poglavje Beethovnovim stikom s Poljaki, živečimi v prvi polovici 19. stoletja na Dunaju,¹⁴ da bi tako prodrla do morebitnega vira, ki bi bil iz njega mogel Beethoven vzeti avtentične poljske plesne pesmi z njihovimi melodijami in s poljskim tekstom. Govorila sem o varšavskem pianistu Józefu Wölflu, ki je tekmoval z Beethovnom na zasebnem »tekmovanju« v improviziranju in v klavirski igri, o bivanju avstrijsko-češkega pianista Wilhelma Würfla v Varšavi — ta je dolga leta deloval na Poljskem —, dalje o dejavnosti E. T. A. Hoffmanna, ki so ga pruske oblasti pregnale na Poljsko, kjer se je oženil s Poljakinjo in ostal tu mnogo let ter 1806 prvič izvedel v Varšavi Beethovnovе simfonije. Nadalje sem se ukvarjala z dunajskimi leti kneza Kleofasa Michała Ogińskiego, ki je zaslovel kot avtor sentimentalnih polonez, ter grofa Janusza Iljińskiego, poljskega skladatelja, ki se je z njim Beethoven na Dunaju spoprijateljil in imel o njegovi ustvarjalnosti pozitivno mnenje, in slednjič z dunajskim bivanjem kneza Antona Radziwiłła, skladatelja — amaterja s solidnim znanjem skladateljske tehnike, ki je prvi napisal glasbo h Goethejevemu »Faustu«, in še mnogih drugih. Ker se ti glasbeniki niso zanimali za poljsko folkloro in ker so dolga leta živeli v tujini, pač niso mogli biti tisti vir, ki je Beethovnu priskrbel ljudske pesmi. O kakršnikoli zvezah Beethovna s poklicnimi glasbeniki, delujočimi na Dunaju, kakršna sta bila skladatelja Bazyli Bohdanowicz in Jan Kleczyński, nam iz njegove biografije ni nič znanega.¹⁵ Tudi stiki s saloni poljskih aristokratov (knezov Lubomirskih, grofov Rzewuskih in drugih), ki so živeli na Dunaju v letih pred dunaj-

¹³ Karol Amenda (1771—1836), duhovnik in odličen violinist, je pripadal v letih svojega bivanja na Dunaju (1788—1799) krogu najozžjih Beethovnovih prijateljev. Pristrčno dopisovanje med njima je trajalo 24 let. Njemu je prvemu Beethoven v pismu iz leta 1800 zaupal novico o začetnih pojavih svoje naglušnosti. V pismu s konca poletja 1799 srečamo naslednji Beethovnov pasus: »Gestern hat man mir eine Reise nach Pohlen im Monat September angetragen, wobey mir die Reise sowohl wie der Aufenthalt nichts kostet, und ich mich in Pohlen gut unterhalten kann und auch Geld da zu machen ist, ich habe es angenommen...« Vendar je iz skladateljevega življenjepisa znano, da te namere ni uresničil in da na Poljskem ni bil. Pismo, ki vsebuje te besede, je iz zbirke A. Kalischerja: *Neue Beethoven-Briefe*, Berlin-Leipzig, 1902, str. 149.

¹⁴ Z. Lissa, *Polonica Beethovenowskie*, 1970, Kraków, V. pogl. »Polacy w kręgu Beethovena«, str. 32—53.

¹⁵ V odličnih delih Th. v. Frimmla najdemo kompleten seznam oseb, s katerimi se je Beethoven v svojem življenju stikal, vendar ne srečamo v njih omenjenih poljskih imen. Th. v. Frimmel, *Beethoven-Studien, Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters*, München-Leipzig, 1905, 2. zv.; isti, *Beethoven-Handbuch*, Leipzig, 1926.

skim kongresom (1815), med kongresom in po njem, niso mogli Beethovnu pripomoči k pridobitvi obeh poljskih pesmi — teh robatih, kar nespodobnih tekstov mu nikakor niso mogli priskrbeti krogi poljske aristokracije. Tako mi je ostala domneva, da jih je Beethoven moral slišati in zapisati od katerega izmed članov poljskih dvornih kapel, ki so jih poljski velikaši pripeljali s seboj na dunajski kongres, tedanji vseevropski shod politikov in državnikov.

Šele po izidu svoje knjige sem naletela na sled, ki daje nedvoumen odgovor na vprašanje, kdo je Beethovnu priskrbel poljska ljudska napeva za priredbo. V letih 1814/16 je živel na Dunaju in se učil klavirske igre pri J. N. Hummlu poljski pianist in skladatelj Franciszek Mirecki,¹⁶ ki je bil hkrati knjižničar in tajnik poljskega velikaša grofa J. Ossolińskiego, znanega bibliofila in zbiralca del s področja poljske umetnosti in kulture. Bila so to tista leta, ko se je Beethoven, pripravljajoč zbirko »Chants des diverses nations«, pritoževal v pismu svojemu edinburškemu založniku, da ima težave pri zbiranju folklornega gradiva nekaterih evropskih narodov. Po prejemu prvega dela teh priredb je Thomson svetoval Beethovnu, naj dopolni svojo zbirko s poljskimi, ruskimi, španskimi in beneškimi pesmimi, ter mu priporočal, naj jih poišče med glasbeniki raznih narodnosti, ki so tedaj živeli na Dunaju.¹⁷ In prav leta 1816 se je Beethoven, ki je imel neprestane težave s stanovanji in jih v enem letu po več menjal, na povabilo grofa Ossolińskiego preselil v njegovo palačo. Nastanil se je torej v isti hiši kot Mirecki,¹⁸ se stikal z le-tem, ki je bil poln občudovanja do velikega skladatelja, in po vsej verjetnosti je od njega dobil folklorno gradivo, ki nas zanima. Ta domneva se spremeni v gotovost, če pregledamo kores-

¹⁶ Franciszek Mirecki (1791—1862) je študiral klavir pri svojem očetu, hkrati pa tudi filologijo na krakovski univerzi. Od 1814 do 1816 je živel na Dunaju in študiral klavir pri J. N. Hummlu, obenem pa delal kot bibliotekar in sekretar pri grofu Józefu Maksymilianu Ossolińskim. Z Dunaja je odšel v Italijo, kjer se je popolnoma posvetil komponiranju; njegove opere so uprizarjali v Genovi, Firencah, Lisboni, v milanski Scali idr. Leta 1838 se je vrnil na Poljsko, v Krakov, kjer je ustanovil lastno šolo za operno petje ter poučeval tudi v glasbeni šoli petje in kompozicijo. Leta 1825 je izdal v italijanščini razpravo o instrumentaciji, 1860 pa brošuro, v kateri napada romantike ter brani stil dunajskih klasikov in italijanski operni stil. Napisal je šest oper, eno simfonijo, sonate za violino in klavir, pet klavirskih sonat, variacije, številne zbirke mazurk in krakovjakov ter polonez. Bil je eden maloštevilnih poljskih skladateljev, ki so — pred Chopinom — dosegli priznanje tudi za mejami Poljske.

¹⁷ V pismu z dne 1. I. 1816 piše Thomson: »Je veux beaucoup obtenir quelques échantillons de la musique vocale des différentes nations de l'Europe; de l'Allemagne, de la Pologne, de la Russie, du Tyrol, de la Venise et de l'Espagne. C'est à dire, deux ou trois airs de chacun de ces pays...«. V tem pismu nadalje piše: »Dans une ville comme Vienne, où il y a des musiciens de tous les pays, je crois que vous pourriez trouver sans peine les airs dont je parle ou moins une partie des ces airs«.

¹⁸ O tem poroča St. Estreicher v delu: A. Grabowski, Wspomnienia, Kraków, 1909, II, str. 86. Tudi ta podatek izvira iz korespondence s Fr. Mireckim, čeprav ga ni v njegovih ohranjenih 17 pismih.

podenco Fr. Mireckega z Ambrožem Grabowskim iz Krakova;¹⁹ v pismu z dne 22. IV. 1816 piše: »... kaj me je navdušilo: preden sem začel pisati pismo, sem prejel biljet, v katerem me Beethoven vabi, naj pridem k njemu s krakovjaki in njihovimi napevi, gotovo bo kaj poljskega pisal, tega pa sem zmeraj vesel.« Ni znano, če je Beethoven tedaj še stanoval v palači grofa Ossolińskiego, brez dvoma pa se je, ko je prebival tam, seznanil z Mireckim in navezal z njim ožje stike, tako da mu je lahko poslal 'biljet', ga povabil k sebi in ga poprosil za poljske plese in pesmi. Ni torej nobenega dvoma več, o d k o d je Beethoven, ko je prirejal pesmi raznih narodov, dobil gradivo s področja poljske folklore.

Predn pa preidemo k nadrobni analizi teh pesmi, posvetimo še nekaj besed usodi celotne zbirke »Chants des diverses nations« in vzrokom, zaradi katerih vse do leta 1941 niti beethovnologom ni bilo o njej nič znanega.

Potem ko je Beethoven poslal celotno zbirko v Edinburg, mu je Thomson²⁰ izplačal dogovorjeni honorar, vendar zbirke ni izdal. Zadrževal je rokopis — ta je bil kopija avtografa, a s to razliko, da je vanjo Beethoven lastnoročno vpisal svoje popravke — vse do leta 1823. Tega leta je odstopil založniške pravice londonski firmi Payne and Hopkins ter ji poslal rokopis, ki mu je dodal svoje založniške pripombe in angleški (prozni) prevod vseh pesemskih tekstov. Toda tudi londonska založniška hiša se ni odločila za izdajo tega dela. Tu se za več kot sto let pretrgajo podatki o usodi rokopa te zbirke. Šele leta 1926, leto dni pred slovesnostmi ob stoletnici Beethovneve smrti, ko je bil na Dunaju velik muzikološki kongres vseh beethovnologov sveta, so ta rokopis našli v dunajskem antikvariatu firme V. T. Heck, vendar je zabeležen samo v nemški in ruski literaturi. Celih sto let ni bilo to delo omenjeno v nobenem, niti v tako zelo obširnem tematskem katalogu Beethovnovih del ne, kakršen je tisti G. Nottebohma ali A. Thayerja,²¹ prav tako pa ni bilo znano nobenemu od skladateljevih biografov. A niti potem, ko so ta rokopis našli, niso pesmi takoj natisnili. Bežen opis vsebine

¹⁹ Pristrčno se na tem mestu zahvaljujem dr. A. Nowak-Romanowiczovi, ker me je opozorila na korespondenco Fr. Mireckega z Ambrožem Grabowskim iz let 1814—1816, ki jo hrani krakovski Arhiv starih aktov (Archiwum Akt Dawnych).

²⁰ Morebiti je zanimivo in omembe vredno dejstvo, da je Thomson želel dobiti od Beethovna uverture na teme pesmi, ki jih je priredil za omenjeno zbirko. O tem priča pismo (z dne 15. II. 1817), ki v njem Thomson piše (tokrat po angleško): »I should be glad if you would be good enough to arrange the 19 airs in six ouvertures, in whatever manner seems you best, interweaving them with ideas and passages of your own... inimitable genius«. Thomson omenja tu 19 pesmi, očitno še ni leta 1817 prejel cele zbirke, tj. vseh 24 pesmi.

²¹ G. Nottebohm, Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von L. v. Beethoven, Leipzig, 1851; 2. izd. 1868; 3. izd. — dopolnil jo je E. Kastner leta 1925 — je pripravil Th. v. Frimmel na Dunaju; A. W. Thayer, Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens, Berlin, 1865; G. Kinsky und H. Halm, op. cit., izd. 1955 navaja že prve verze teh pesmi.

odkrite zbirke najdemo v člančiču W. Lütgena²² iz leta 1927 in šele leta 1941 jo je — na podlagi primerjave z ohranjenimi avtografi in skicami za te pesmi — objavil G. Schünemann v Leipzigu, leta 1956 pa N. Fischmann v Moskvi.²³

Avtogradi obravnavane zbirke (nepopolni) so deloma v Berlinski javni znanstveni knjižnici (Berliner öffentliche wissenschaftliche Bibliothek), ki jih je prevzela iz zbirk Artaria (dunajskega založnika iz Beethovnovih časov), in imajo signaturo 29 II in št. 188; poleg tega sta dve pesmi v Beethovnovi hiši v Bonnu, v Beethovnovem arhivu (iz zbirk Heyerja v Kölnu); nekatere so samo fragmenti pesmi ali skice zanje. Kopija, ki so jo našli pri V. Th. Hoecku, je zdaj v Darmstadt, v Hessenskem deželnem muzeju (Hessisches Landesmuseum). Vrh tega eksistitirajo kopije iz zbirk Breitkopfa in Härtla v Leipzigu.

Beethoven se je od rane mladosti zanimal za folkloro, zlasti za domačo. Zbiral je ljudske pesmi in jih zapisoval v Porenju, pozneje, ko je živel na Dunaju, se je zanimal za avstrijsko folkloro — iz okolice Dunaja, iz Štajerske, Tirolske. Stiki z Rusi, ki so se navduševali nad njegovo ustvarjalnostjo in jo podpirali, so imeli odločilno vlogo pri tem, da se je njegov folkloristični interes razširil tudi na rusko ljudsko ustvarjanje, a dolgoletni stiki z založnikom Thomsonom (od leta 1810) so ga usmerili v angleško folkloro; le-ta je izredno močan in strnjen del njegovega opusa.²⁴ Beethoven je zbiral in zapisoval ljudske pesmi do konca svojega življenja. Še leta 1823, ko je bil ves zatopljen v komponiranje Missae Solemnis, je pisal v Bonn svojemu založniku Simrocku, ko mu je sporočal, da mu pošilja priredbe avstrijskih pesmi (pismo z dne 18. III. 1823): »... ich denke, eine Volksliedjagd ist besser als eine Menschenjagd der so gepriesenen Helden...«.

Res je imelo uporabljanje ljudskih melodij, zlasti nemških v Beethovnovi ustvarjalnosti — kot pišeta E. H. Meyer in G. Kraft²⁵

²² W. Lütgen, Bericht über ein neu aufgefundenes Manuskript, enthaltend 24 Lieder (verschiedener Völker), von Beethoven, v: »Der Bär«, letnik 1927, str. 160—165; W. Hess, »52 ungedruckte Volksliedbearbeitungen Beethovens«, v: »Schweizer Musikzeitung«, 1936; že prej je isti avtor objavil članek »Neues zu Beethovens Volksliedbearbeitungen«, v: »Zeitschrift f. Musikforschung«, 1931, XIII. zv., str. 317—321. Leta 1970 je W. Hess izdal XIV. zvezek »Supplements zur Gesamtausgabe« Beethovnovih del, kjer je priobčil vse prej neznane, na novo odkrite Beethovnovе pesmi, med 57 tudi tu obravnavano zbirko.

²³ G. Schünemann, Beethoven - Neues Volksliedheft, Leipzig, 1941, Breitkopf und Härtel; N. Fischmann, L. Beethoven — pesni raznih narodov, Moskva, Muzgiz, 1959.

²⁴ To so zbirke: 12 irskih pesmi, 1813; 20 irskih, 1813; 25 irskih, 1813; 12 angleških, italijanskih in drugih pesmi, 1815; 12 škotskih, 1815, 25 škotskih, 1815; 26 waleških, 1817; poleg tega 56 posebej datiranih pesmi; k temu je treba prišteti angleške pesmi, ki so tudi v zbirki 24 pesmi raznih narodov, 1816—1818. Naposled so našli (W. Hess, op. cit.) vrsto neznanih pesmi, skice za nedokončane pesmi itp.

²⁵ E. H. Meyer, Beethoven und die Volksmusik, v: »Aufsätze über Musik«, Berlin, 1957; G. Kraft, L. v. Beethoven, v: »Festschrift des Beethoven-Ausschusses«, Erfurt, 1952.

— precejšnjo vlogo, posebno v oblikovanju tematskih zamisli, vendar pa so bile priredbe ljudskih melodij zanj samo stranski proizvod, le na robu njegovega ustvarjanja velikih simfoničnih oblik, komorne in klavirske glasbe. Takšnega bistvenega pomena, kakršnega je folkloru dobila za estetsko zavest in skladateljsko tehniko romantikov in kasnejših rodov (Chopin, Musorgski, Grieg, De Falla, Bartók in drugi), za Beethovna še ni imela. Če je pri omenjenih skladateljih segala prav v osnove njihovega glasbenega mišljenja, za Beethovna tega nikakor ni mogoče ugotoviti. Beethoven je vključil ljudsko blago raznih narodov v svojo skladateljsko tehniko, ni pa mu podredil svojih metod oblikovanja. Nasprotno, te metode je celo močno poenostavil, ker se je popolnoma zavedal vloge — danes bi rekli družbene funkcije — ki naj bi jo imela ta zvrst ustvarjalnosti. Zato se pojavljajo pri njem daljnosežne analogije v prirejanju narodnostno različnih ljudskih melodij. Njihovo skupno število ceni Kinsky v svojem tematskem katalogu na 152, J. Schmidt-Görg²⁶ na »weit über 200, die wohl nicht nur als Brotarbeit zu werten sind...«. Danes imamo na podlagi vseh doslej odkritih avtografov pravico govoriti skupno o 176 delih tega tipa ter o številnih skicah za nameravana, a ne napisana dela te vrste. Nastajala so v letih 1810—1823, a posebno številna so v letih 1813—1818, ko sta bili napisani tudi priredbi poljskih pesmi.

Preden začnemo bolj nadrobno obravnavati ti dve pesmi, je morda vredno omeniti, da lahko razen le-teh ugotovimo v Beethovnovi tvornosti večje število polonik. To so predvsem instrumentalne poloneze ter druga dela z izrazito poudarjenimi značilnostmi poloneze, čeprav nimajo naslova te zvrsti. Nimajo vselej oblike samostojnega dela, izredno pogosto so — po tradiciji iz 18. stoletja — sestavni del sonatnega ali kakšnega drugega cikla. Toda med njimi so že tudi oddeljene, samostojne poloneze virtuoznega značaja, ki že napovedujejo poloneze K. M. Webra, kot npr. Klavirska poloneza

²⁶ J. Schmidt-Görg, Beethoven, v: MGG, I, Kassel, 1949—1951, stolpec 1522.

²⁷ Poloneze ima Beethoven v naslednjih delih: 1. Sonata za flavto in klavir v b-duru, brez opusa; poloneza je vstavljena med I. del in largo. Nastala je pred letom 1792; Beethovnov avtorstvo ni popolnoma dokazano; 2. v Trio-serenadi v d-duru, op. 8, za violino, violo in violončelo iz 1795/6 je Allegretto alla Polacca kot 6. del v osemdelnem ciklu; napisan je v f-duru; 3. v Klavirskih variacijah na temo F. Winterja »Kind, willst du ruhig schlafen«, v f-duru, brez op.; variacija 7-a, tik pred kodo, je poloneza, čeprav nima tega naslova; 4. v Trojnem koncertu (Tripel-Konzert) za violino, violončelo in klavir z orkestrom, op. 56, v c-duru je finale Rondo alla Polacca; delo je bilo napisano v letih 1804/5; 5. Menuet iz Godalnega kvarteta št. 3, op. 59, v c-duru je pravzaprav poloneza; 6. Poloneza za pihalni orkester v d-duru, brez op., je nastala leta 1810, po naročilu; 7. Poloneza za klavir solo v c-duru, op. 89, skomponirana leta 1814, je velika, virtuoзна oblika poloneze že v takem stilu kot obe Webrovi polonezi. Poleg tega imajo izrazit značaj poloneze številni menueti in plesi brez podnaslovov kot npr.: Gratulations-Menuett za orkester, brez op., iz let 1822/3, ki so ga našli med skladateljevimi rokopisi po nje-

v c-duru, op. 89.²⁷ Beethovnovne poloneze zavzemajo prehodno mesto med baročno polonezo 18. stoletja in osamosvojeno zvrstjo koncertnega značaja, vendar kažejo že poznejšo, za polonezo tipično ritmiko spremljave. Pripravljajo tla za popolno osamosvojitev te plesne oblike in za spremembo njenega značaja, kakršna se zgodi v celoti šele v Chopinovi ustvarjalnosti.

Poljski pesmi, ki sta predmet naše sedanje obravnave, pa nista polonezi; to sta za poljsko folkloro najbolj značilni pesmi plesnega značaja: ena je tipičen *krakovjak*, druga pa nič manj tipičen *oberek*, tj. hitra inačica *mazureke*. Obe zvrsti sta do danes v vseh poljskih pokrajinah močno razširjeni.

Obe poljski melodiji, ki ju je priredil Beethoven, spadata med tiste maloštevilne tuje zapise poljske folklore, ki niso znani v nobenem domačem zapisu v taki obliki, v kakršni nam jih je sporočil skladatelj. Ni ju niti v največji zbirki poljskih ljudskih pesmi O. Kolberga,²⁸ niti v kakšni pomembnejši poznejši. Namesto tega pa najdemo njune variante v številnih kasnejših zapisih, v glavnem variante samega teksta, v manjši meri variante melodike. Precejšnja geografska razkropljenost teh variant kaže na splošno poznavanje motivov, a hkrati tudi na njihovo nestabilnost.

Beethovnova verzija *krakovjaka* v 2/4 taktu skupaj s tekstom:



Oj, oj—, upilem sie w karczynie, wyspalem sie w sieni a Łydki



psiaju-chy, a Łydki psiaju-chy kobiałkę mi wzieni, kobiałkę mi wzieni.

govi smrti; sedmi od 12 menuetov za orkester iz let 1795/99 ima izrazite poteze poloneze 18. stoletja, podobno kot drugi od 11 Möglinger-Tänze iz leta 1819, ali pa tema Klavirske sonate v es-duru, op. 31, ki lahko zbuja asociacije na polonezo. Nadalje lahko v Beethovnovi ustvarjalnosti najdemo poteze, značilne za polonezo, v raznih delih, napisanih v parnih taktih s poudarjeno tipično »bolero« ritmiko poloneze. Takih primerov je precej in kažejo na to, da se morejo ritmične značilnosti nekega plesa včasih pojaviti v okviru drugačne metrične strukture. To je vprašanje, s katerim se bomo kdaj posebej ukvarjali: polonezina ritmika in faktura spremljave ali polonezine značilnosti kadenčnih obratov se utegnejo pojaviti na mreži 2/4 ali 4/4 takta, kar lahko opazimo v celi vrsti Beethovnovih (in ne samo Beethovnovih) del.

²⁸ O. Kolberg, Lud, jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przyśłowia, obrzędy, gusła, zabawy, piosny, muzyka i tańce. V 37 zvezkih, ki so izhajali v letih 1865—1890. Rokopisna zapuščina obsega nadaljnjih 10 zvezkov. Od 1961 izhaja nova, izpopolnjena izdaja tega velikanskega dela. — Poljsko ljudsko blago so začeli zbirati v zač. 19. stoletja (J. Lelewel, T. Czacki, J. Woronicz, Z. Dołęga-Chodakowski, K. Wójcicki in dr.), vendar te zbirke za skladateljevega življenja niso bile objavljene in Beethoven ni mogel imeti dostopa do njih.

Razlike v besedilu te pesmi so neznatne:

varianta a)

*Upilem się w karczmie
wyspałem się w sieni
psie bestyje Żydy
kosyk mój mi wzieni.*

varianta b)

*Oj, upilem się w karczmie
wyspałem się w sieni
a moj Żydkowie
kobyłkę mi wzieni.*

varianta c) razvija isto vsebino v dveh kiticah:

*Wypilem się w karczmie
przespałem się w sieni
Oj, Żydzi, kanalije
kobietkę mi wzieni.*

*Żydzi, kanalije
oddajcie kobietkę
Oj, cemze bede nosił
krupy na gorzałkę?*

Kar se tiče glasbene strani, ima danes to besedilo včasih metrum in ritmiko oberka v 3/8 taktu namesto prvotnega krakovjaka v 2/4 taktu, to pa povzroča številne premike besednih naglasov na zadnje zloge besed.



Druga pesem, pri Beethovnu tipa oberek v 3/8 taktu, se prav tako pojavlja v različnih variantah tekstne in melodične narave. Varianta iz druge polovice 19. stoletja, samo tekstna:

varianta a)

*Poszła baba po popiół
diabeł babe utopiół
baba diabła odesła
bo nie umiał rzemiosła.*

varianta b) (iz začetka 20. stoletja):

*Poszła baba po popiół, po popiół, po popiół
diabeł babe utopiół, utopiół, utopiół
a z popiołu i baby, i baby, i baby
zrobiło się trzy żaby, trzy żaby, trzy żaby.*

Manjših besednih variant, kjer je namesto besede »diabeł« beseda »kaduk', ne bomo navajali. Medtem pa se melodične variante tako zelo razlikujejo od njihovega vzorca iz Beethovnovih časov, da je težko govoriti o kakršnikoli podobnosti s prvotno verzijo. Za primer dajemo po eno varianto obeh obravnavanih pesmi: krakovjak »Oj, upiłem się w karczmie« je postal oberek, in obratno — oberek »Poszła baba po popiół« se je spremenil v krakovjak:

Oj, u-pi-łem się w karczmie, wy-spa-łem się w sie-ni,
a mo-i Żyd-ko-wie ko-był-kę mi wzięli.

Poszła baba po popiół. Ni popiołu, ni baby-- tylko z baby dwa schaby.
I kaduk ją uło-pił.

Kot vidimo, sta ti dve pesmi med več kot stoletnim popotovanjem po raznih poljskih pokrajinah doživeli dvojen proces: prvi — le neznatnih tekstnih odklonov, ki ne rušijo osnovnih motivov, temveč jih samo zastrujejo ali razširjajo v primerjavi s tekstom, kakršnega je Mirecki posredoval Beethovnu in ki so ga v začetku 19. stoletja gotovo splošno peli; drugi — odcepitev teksta od njegove prvotne melodije, še več — korenito spremembo metrično-ritmičnega značaja, tako da je krakovjak postal oberek, oberek pa krakovjak. Tekstne spremembe kažejo težnjo po okrepitvi ekspresivnosti: ukradena »kobiałka« (košara) je postala bolj dragocena stvar, namreč ukradena kobyłka (kobilica), »psie bestyje« (pasje beštije) pa so se spremenile v bolj pejorativne »kanalije« (kanalje).

O splošni razširjenosti oberka »Posła baba po popiół« priča po drugi strani dejstvo, da so nekatere njegove formulacije prešle — kot navaja S. Adalberg v svoji »Knjigi pregovorov«, ²⁹ v zakladnico poljskih ljudskih pregovorov.

Obe pesmi, ki ju je Beethoven izbral — gotovo iz mnogih drugih, ki mu jih je predložil F. Mirecki leta 1816 — in njune variante

²⁹ S. Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści, i wyrazów przysłowiowych*, Warszawa 1889—1894, str. 68, 84 in dr.

pričajo, da so bile že v tistem času resnično ljudski pojav, tipičen za poljsko folkloro, in da je skladatelj dobro začutil njun reprezentativni značaj, in prav to je odločilo o njegovi izbiri. Dejstvo, da avtograf in kopije zbirke »Chants des diverses nations« navajajo samo po eno kitico njihovega besedila, kaže na to, da Mirecki ni poznal ali ni pomnil drugih kitic, ko je pripovedoval Beethovnu obe pesmi 'iz glave', na pamet.

Zanimivo je, da odsevajo v Beethovnovih priredbah vse tipične značilnosti izvajalskih načinov, ki so lastne igri poljskih ljudskih godb in izvajanju poljskih plesnih napevov. Težko je zdaj ugotoviti, koliko je to bilo posledica neposrednega stika z izvajalci: o tem bi raje dvomili, razen če dopustimo, da bi bil mogel skladatelj slišati katero od velikaških kapel, ki so jih poljski velikaški dvori pripe-ljali s seboj na Dunaj. Prej je tudi v tem treba videti 'kolegialne' nasvete Mireckega, ki je tedaj izdal pri Artarii svoje »Mazurke« op. 5 in gotovo ustregel Beethovnovemu povabilu, naj bi »skupaj s svojimi krakovjaki in njihovimi napevi« (prej citirano pismo Mireckega A. Grabowskemu z dne 22. IV. 1816 z Dunaja) obiskal svojega starej-šega stanovskega tovariša. Vse drugo je bilo stvar genialne Beethov-nove intuicije.

Dejstvo je, da se Beethovnovе priredbe poljskih ljudskih pesmi precej izrazito ločijo v svoji fakturi, v tonalno-harmonskih značil-nostih od bolj stereotipnih in istovrstnih priredb ljudskih pesmi drugih narodov v isti zbirki. Seveda tudi te ne segajo prek najbolj preprostih sredstev klasičnega stila, podobno kot prirejeni poljski plesi, ki so jih v tej dobi izdali na Poljskem.³⁰

V čem so torej tiste značilnosti obeh Beethovnovih poljskih pe-smi, ki so lastne poljski folklori in njenim obdelavam?

Kot smo že prej omenili, imata pesmi za poljsko folkloro naj-bolj tipični plesni melodiji: krakovjak in oberek. Obedve sta podani v g-duru, obedve sta — kot cela zbirka »Pesmi raznih narodov«, pa tudi večina škotskih, waleških, irskih in drugih pesmi — prirejeni za glas ob spremljavi violine, violončela in klavirja. Taka oblika izvajanja je bila prikladna za tedanje domače muziciranje: instru-mentalni ansambel je majhen, a raznolik, celota izkorišča vokalna in instrumentalna sredstva, od teh zadnjih — dva instrumenta kanti-lenskega tipa, violino in violončelo, ki se lahko samobitno zopersta-vita vokalnemu partu. Vsi trije instrumenti so bili v tedanjih glas-beno aktivnih hišah popularni, njihova povezava pa dobro znana iz oblik komorne glasbe, ki so jo splošno gojili kot 'Hausmusik'. Clo-veški glas predstavlja tu ljudsko pristnost s tekstne in z glasbene strani.

Podčrtati je treba, da so tega tipa izvajalsko opremo dajali svo-jim priredbam ljudskih pesmi tudi Haydn, Pleyel, Koželuch in drugi, ki so pisali za Thomsonovo in druge založbe. Če so založniki zahte-

³⁰ Najstarejša natisnjena zbirka priredb »Pesmi gališkega ljudstva« (avtor Karol Lipiński) obsega 24 pesmi, vključenih v knjigo Wacława z Oleska z enakim naslovom (II. del), ki je izšla v Lvovu 1833.

vali te vrste zasedbo, je morala biti za tisti čas najbolj funkcionalna, tj. ustrezati je morala potrebam muzicirajočega meščanstva, normam intimnega, domačega, salonskega muziciranja. Pomnimo namreč to, da v začetku 19. stoletja priredbe folklorne še niso tako napredovale, da bi prišle na odre javnih koncertov. Sprejemanje različnih glasbenih zvrsti je bilo v tem času še družbeno pogojeno, tj. zdiferencirano za razne sloje. Miniatura oblika, njena kritičnost, razširjenost ljudskih melodij in razmeroma precej preprosta sredstva njihove obdelave razločno kažejo družbeni obseg in družbeno funkcijo opisane glasbene zvrsti: zadoščala je določenemu tipu potreb tedanjega meščanstva in to v glavnem tistih njegovih krogov, ki še niso toliko dozoreli, da bi sprejemali velike forme, ustvarjene s kompliciranimi skladateljskimi sredstvi. Vsaka doba ima očitno svojo družbeno stratifikacijo glasbenih oblik in zvrsti, ki zadovoljujejo glasbeno manj izšolane poslušalce.

Dejstvo, da je poleg drugih komponistov tudi Beethoven na to družbeno potrebo svojega časa tako močno reagiral, dokazuje ne samo to, kar pravi R. Aldrich,³¹ namreč, da je pisal zaradi kruha in da je spričo nestabilnosti tedanje dunajske valute poznal in pravilno cenil vrednost angleškega funta, ampak da se je tudi zavedal vloge te zvrsti, ki jo je, kot sam piše Thomsonu (v pismu z dne 17. VII. 1810), gojil »con amore«.

Da je Beethoven odlično zadel značilnosti poljske glasbene folklorne, v svojih priredbah obeh pesmi, se vidi tako v tonalno harmonskih lastnostih kot v fakturi spremljave, najbolj pa v metrično-ritmičnih značilnostih obeh pesmi. V koliko so na to vplivali nasveti Fr. Mireckega, koliko pa je bilo v tem lastne skladateljske intuicije, je težko reči. Dejstvo pa je, da sta v mnogih svojih lastnostih izjemni v primerjavi z vsemi drugimi pesmimi te zbirke, da sta veliko bolj kot druge nasičeni z atmosfero »pristnosti«.

V krakovjaku se za poljsko folkloro tipična lidijska kvarta pojavlja v basu in je tem bolj izrazita, ker je v vokalu čista kvarta.



³¹ R. Aldrich, Beethoven and Thomson, v: »Music and Letters«, London, VIII, 4. zv., str. 242: »... the composer's eye firmly fixed on the English pound sterling... when the values such as the 'Wiener Währung' were crumbling...«.

Sama melodija te pesmi namreč nima »lidizmov«. Zato pa se v drugi pesmi, v oberku, za melodiko poljskih ljudskih pesmi tipično moduiranje zvečane in čiste kvarte velikokrat pojavi; skladatelj prenaša poleg tega »lidizme« v parte vseh treh instrumentov spremljave:

Vno

Vc

Poszta ba-ba po po-piót i diabel je u-to-pit

p

Harmonika obeh priredb v osnovi ne presega sredstev precej primitivne diatonike s prehodnimi nagnjenji k tonalnosti subdominante v krakovjaku (t.6) in s prav tako prehodnimi kromatizmi menjalnih tonov, vodečih v oberku (t.5, 8, 11, 14 idr.). Če se zavedamo, da sta priredbi obeh poljskih pesmi nastali že potem, ko je Beethoven napisal Sedmo in Osmo simfonijo, Appassionato in Uverturo k Fideliju, ter le malo pred zadnjimi kvarteti, si moremo naivnost sredstev v opisanih priredbah razložiti samo z zavestno omejitvijo le-teh, ker je skladatelj imel občutek za družbeno mesto te vrste ustvarjalnosti in za naloge, ki naj bi jih izpolnjevala v čisto določeni skupini poslušalcev. Ni pa še prišel čas za to, da bi iz modalnih osnov folklorne izvajali tehnične konsekvence, zlasti v harmoniki ne; folklor tedaj še ni tako napredovala na lestvici glasbenih vrednot kakor pozneje, pri skladateljski generaciji, ki je prišla za Beethonom — pri romantikih, še posebno pa pri predstavnikih narodnih šol. To je bila šele pridobitev Chopina, Glinke in poznejših skladateljskih rodov. Harmonske inovacije je uvedel Beethoven edinole na področju svojih velikih form — simfoničnih ali komornih in klavirskih — in to predvsem v preoblikovalnih partijah.

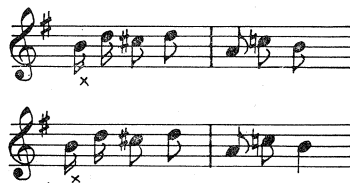
Stilizacija v ljudskem duhu se kaže v obeh poljskih pesmih v uporabi številnih ležečih glasov, bodisi v obliki posameznega glasu ali v obliki praznih, burdonskih kvint (krakovjak t.11—24, oberek t.1—7, 10—15). Pojavlja se to ali v violinskih ali v violončelskih ali v klavirskih partijah. Godala ustvarjajo burdone s harmonsko-kolori-

stično funkcijo in so kot taka središča za druge glasove. Posnemajo tipično izvajalsko prakso poljskih kmečkih godb. Ti instrumenti nimajo v nobeni od obeh pesmi funkcije vodilnih glasov v melodiji, le v nekaterih odsekih oberka dublirajo v tercah vokalni glas ali pa ga krepijo v oktavah. V krakovjaku so omejeni skoraj izključno na funkcijo burdona. Vlogo burdona kot sredstva za stilizacijo ljudske pristnosti in ljudskih izvajalskih načinov je treba tu posebno močno poudariti, kajti Beethoven ga je uporabil izključno le v poljskih pesmih omenjene zbirke, ni pa tega storil v nobeni pesmi drugih narodnosti, zlasti če gre za burdon prazne kvinte. Bežno se pojavi posamezen ležeči glas v kozaški pesmi, ostinato pa v švedski, a tu bolj kot značilnost uspavanke. V nobeni drugi pesmi omenjene zbirke ne sodeluje faktura klavirskega parta po istih načelih s partom violine in violončela kot v poljskih pesmih. To bi kazalo na skladateljevo tendenco, da poudari njuno narodno specifikacijo.

Posebno močno pa se pojavlja ta tendenca na področju metrično-ritmičnih sredstev, označenih z ritmiko samih prirejenih melodij. Tu so torej številne sinkope raznih tipov v krakovjaku



ter pogosto premikanje taktne akcenta na drugi ali tretji del takta (po načinu plesov mazurke tipa) v oberku, ali pa razbijanje prve osminke takta na manjše enote, ki slabijo taktni akcent:



Obe pesmi imata instrumentalni uvod, ustrezajoč ljudski, čisto instrumentalni introdukciji pred začetkom petja: krakovjak 10-taktni, oberek pa 8-taktni uvod. Poleg tega pa prav tak instrumentalni konec: krakovjak 13-taktni, oberek pa 12-taktni. V uvodih in sklepih

so izkoriščeni motivi vokalnega glasu, včasih celo z uporabo imitacije ali s figuracijskim razvitjem motivov in z močnejšo zvočno nasičenostjo:



Vokalni part je v krakovjaku 8-taktni stavek, v oberku prav tako, s ponavljanjem drugega štiriktaktnja. Poljski tekst sestoji iz ene same kitice. Ni znano, ali je Beethoven računal na dopolnitev tekstov, ki mu jih je posredoval Fr. Mirecki, ali pa je predpostavljal, da bo tekst v angleškem oziroma nemškem prevodu bolj razvil vsebino prvih kitic. Vemo le, da je bil v kopiji rokopisa, ki jo je poslal Thomsonu, s a m o poljski tekst, rokopis, ki so ga našli leta 1926 pa vsebuje tudi dopisani — sicer le filološki — angleški prevod, medtem ko nemškega prevoda tu ni. V izdaji G. Schünemanna iz leta 1941 je poleg poljskega nemški tekst (prevedla ga je neka Alice Klengel, tako kot vse druge tekste te zbirke), ki pa se popolnoma razlikuje od precej sočne, že kar robate vsebine izvirnika. V revizijskem komentarju k svoji izdaji ugotavlja Schünemann tudi to, da rokopis zbirke »Pesmi raznih narodov«, izvirajoč iz arhiva Artaria na Dunaju, sploh nima nobenega vpisanega teksta. Ali torej prevajalka ni razumela teksta, ker ni znala poljsko, ali pa se je hotela iz priderije izogniti njegovim ostrim tematskim poudarkom, ni znano.³² Vsekakor lahko dopuščamo, da Beethoven teh prevodov ni poznal. Saj vemo iz Beethovnovе korespondence s Thomsonom,³³ da je skrbel za avtentičnost besedila in da je temu pripisoval velik pomen: v korespon-

³² Nemški prevod obeh poljskih pesmi:

a) krakovjak:

*Auf, auf ihr Freunde
laßt im Wein uns den Gram ertränken!
Mag mein Lieb untreu sein,
Das soll mich nicht kränken!*

b) oberek:

*Lenz- und Liebeswonne enden
Kaum begonnen,
Koste aus die frohe Zeit
Ehe sie verronnen!*

denci v zvezi s škotskimi pesmimi podčrtuje pomen teksta za pravilno glasbeno interpretacijo pri prirejanju folklore.

Natančno prilagajanje glasbenih akcentov tekstnim v poljskem izvirniku celo tam, kjer so v duhu ljudskih pesmi jezikovni naglasi podvrženi premikom, in celo natančni logični akcenti v stavkih besedila, bi kazali na to, da je skladatelj, ko je prirejal ti dve pesmi, poznal njuno avtentično vsebino, še več — da ga je kakšna večša roka podpirala pri najustrežnejšem razporejanju teh akcentov. Celó več — lahko dopuščamo, da je kdo informiral skladatelja o »za poljsko folkloro tipičnih« premikih jezikovnih naglasov v ljudski, peti verziji tekstov. Ni težko tudi v tem spoznati ingerenco Fr. Mireckega. Nemški in angleški prevod sta bila pozneje dodana; ko je Beethoven prirejal poljski pesmi, se je ravnal samo po obeh poljskih tekstih, ki mu ju je moral prevesti Mirecki. Ker poznamo njegovo korespondenco in njegov neposredni način izražanja (zlasti iz njegovih doslej izdanih konverzacijskih zvezkov,³⁴ ga je težko osumiti priderije in želje izogniti se robatim izrazom ljudske pristnosti. Sicer pa lahko ob tem dodamo, da prevodi pesmi drugih narodov iz te zbirke prav tako grešijo v netočnosti in v nerazumevanju duha folklore.

Tega ne moremo očitati Beethovnu, ko gre za glasbeno obdelavo teh pesmi, še posebno poljskih: te priredbe dokazujejo, da se je skladatelj na vso moč trudil, da bi podčrtal njihov svojski značaj, tako v tonalni osnovi kot v fakturi spremljave in v ritmično-metričnem pogledu. Seveda ju je pri tem obravnaval v stilu svoje dobe in svoje generacije, in to — kakor smo že omenili — v takem stilu, ki je bil glede sredstev opazno poenostavljen v primerjavi z drugimi njegovimi deli in v razmerju do njegovih možnosti. Jasno je, da skladatelj v tej zvrsti glede na njen namen in na miniaturno formo ni mogel v celoti razviti svojih kril.

Na koncu je treba še enkrat podčrtati, da je pokazal Beethoven v priredbi poljskih pesmi veliko več občutka za njihov stil kot pri drugih slovanskih pesmih (4 ruskih in 1 ukrajinski), ki prav tako sestavljajo zbirko »Pesmi raznih narodov«.

Za poljsko glasbeno kulturo je velikega pomena, da se je v interesnem krogu velikega nemškega skladatelja našlo mesto tudi za poljsko folkloro in da je poljski kulturi in njenim tradicijam poklonil dar v obliki opisanih priredb dveh ljudskih pesmi ter vrste polonez. Slednji problem pa obravnavam v posebni študiji.³⁵

³³ To se vidi iz vsebine njegovih pisem, v katerih ponovno prosi Thomsona, naj mu pošilja angleške pesmi z izvirnimi besedili: »...je vous prie d'ajouter dans l'avenir toujours les textes« piše v pismu z dne 20. VII. 1811; to prošnjo ponavlja v kasnejših pismih z dne 3. XII. 1812, 8. VII. 1816 in 17. II. 1817, torej prav v času, ko je prirejal »Pesmi raznih narodov«.

³⁴ L. v. Beethovens Konversationshefte, izd. K. H. Köhler in G. Herre, V, Leipzig, 1970.

³⁵ Z. Lissa, Beethovens Polonaisen, v: Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin, 1970, zv. 3—4.

SUMMARY

At the turn of the 18th and 19th centuries the middle classes of western Europe became aware of a need for many kinds of music which, in previous centuries — in a different social order — had not played any really important role in musical life. Although they do not belong to the history of so-called »great music«, the arrangements of folk songs of various European nations represent one of these kinds. Such arranging was undertaken by J. Haydn, J. A. Koželuch, J. N. Hummel, I. Pleyel and not least by Ludwig van Beethoven, mostly from the year 1810 on. His arrangements of Scottish, Irish and Welsh songs are well known. However, until recently it was not known that in 1816—1818 Beethoven also wrote arrangements for 24 songs of various European nations, in the collection »Chants des diverses nations«, which includes several Slavonic songs: 2 Polish, 4 Russian and 1 Ukrainian.

On one hand the arrangements of the two Polish songs reflect the interest in »goût polonais«, which was especially strong in Germany in the 18th century, while on the other they bear witness to Beethoven's great interest in folklore. For many years the authoress was faced with the apparently insoluble problem of where did Beethoven find the source for the Polish melodies: there were no printed collections of Polish folklore before 1816, while Beethoven's contact with Polish musicians living in Vienna was slight; besides this the composer had never been to Poland. His contact with the salons of Polish aristocrats living in Vienna in the years before the Vienna congress (1815), during the congress and after it would not have helped Beethoven to obtain the two Polish songs either, as the circles of Polish aristocracy could not possibly have provided him with such coarse texts. So there remained only the possibility that Beethoven must have heard them (and written them down) from one of the members of the court orchestras which the Polish dignitaries had brought with them to Vienna. The trail led on to the Polish pianist and composer Franciszek Mirecki, who lived in Vienna from 1814—1816 and studied piano under J. N. Hummel. Mirecki was also the librarian and secretary to the Polish Count J. Ossoliński and in 1816 Beethoven, who had continual troubles with living accomodation, moved into the palace at the invitation of the count. The hypothesis is confirmed by a letter from F. Mirecki to A. Grabowski, dated 22.4.1816.

The two Polish songs that are the object of this article represent the most characteristic dance tunes of Polish folklore: one is a typical *krakowiak*, the other a not less typical *oberek*, i.e. a fast version of a *mazurka*. Both melodies belong to the few foreign written versions of Polish folklore which are unknown in Poland in the form presented by the composer. They are not even in the biggest collection of Polish folk songs (1865—1890) by O. Kolberg. Only variations (especially textual) are to be found in numerous later versions.

It is interesting to note how Beethoven's arrangements reflect all the typical styles characteristic of the playing of Polish folk music and folk dances. Beethoven's arrangements of these two songs also differ in their texture and harmonic characteristics from the more stereotyped and similar arrangements of folk songs of other nations, to be found in the same collection. Even further: the composer showed more sensitivity towards style here than in the other five Slavonic songs in the collection.

UDK 786.2 Kogoj : 781.43

MELODIKA V KLAVIRSKIH SKLADBAH MARIJA KOGOJA

Ivan Klemenčič (Ljubljana)

Če primerjamo Kogojevo pozornost vertikalni in horizontalni gradnji v kompozicijskem stavku, ugotavljamo specifičen, a enoten pristop za domala vsa ustvarjalna obdobja. V tem pogledu je skladatelj nadaljevalec tradicije homofonskega načina glasbenega mišljenja, ki pa samo ni bilo zadostno in je z uvajanjem polifonije v obliki svobodnih glasov to homofonsko osnovo vsebinsko psihološko nadrobneje določilo. Kompozicijsko gre za nasledstvo tako imenovanega romantičnega kontrapunkta, ki je nastal z uvajanjem protimelodije nasproti temeljni melodiji in se je ob dodajanju novih sočasnih melodičnih linij še močno kompliciral, vključno do atonalnosti. To nam dokazuje razvojna pot od Schumanna in Chopina, prek Čajkovskega do Francka in Regerja, Wagnerja vse do Mahlerja, Schrekerja in Schönberga. Primerjava pokaže, da se je Kogoj povsem razvidno ujel z omenjenim razvojem na stopnji, v kateri je prišlo do potrebe po stopnjevanju izraza; od tod pojav polnjenja glasov in s tem določena hipertrofija in preobloženost kompozicijskega stavka, ki pa jo je skladatelj deloma tudi presegel.

Za klavirska dela je razvojno zanimivo, da izhaja Kogoj še iz razmeroma čiste monodične zasnove z melodijo in akordično spremljavo, obenem ko so nastavki polifonske obdelave v smislu orgelskega in zborovskega stavka ter diferenciranje akordovih tonov v glasove ter protimelodične postope, že prisotni. To velja zlasti za klavirskega prvenca, »Elegijo«, pa tudi za začetek »Piana«, mestoma še s povsem naglašeno akordično zasnovo. Prav te značilnosti navajajo na sklepanje, da je mladi Kogoj v resnici izhajal iz homofonije, a da je že tudi težil k novemu izraznemu načinu, k preseganju gole homofonske kompozicijske metode. Obenem s samim procesom zorenja je to najboljše potrdil študij kontrapunkta na dunajski glasbeni akademiji, ki ga imamo lahko že po izbiri za značilnega. Kot posledica te skladateljeve težnje in razvijanja kontrapunktičnega mišljenja se novo hotenje zdaj povsem določno oblikuje. V razvojnem procesu pomeni obrat, ki ga odražajo že takrat nastale fuge,

saj jih kljub klasični ekspoziciji označuje v izpeljavah in medigrah povečana zvočnost s povsem svobodno širjenim tonskim obsegom z občasnim uvajanjem novih glasov.

Tako se torej kompozicijski stavek občutno okrepi in zgosti z razvejanostjo posameznih glasov, se kmalu nekoliko izčisti, in takšnega zadrži Kogoj z nekaterimi modifikacijami kot novi polimelodični slog še ves čas pozneje. Da ne gre zgolj za pogojenost v polifoniji, marveč za nov pristop, dokazujejo poslej še zlasti homofonsko zasnovane kompozicije. Na primer v »Sarabandi« se skladatelj posluži zelo značilnega izločanja posameznih akordičnih glasov od basa do soprana in jim z opisovanjem posameznih hormonskih tonov, prehodov in s pomočjo kromatičnih prehodov za medsebojno vezavo akordov vtisne samostojnejše življenje.

1. »Più grave« (»Sarabanda«), t. 1—3.

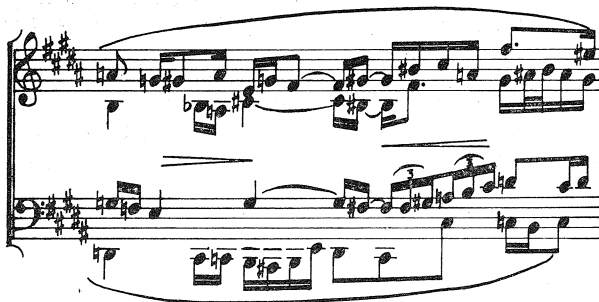


Tako je pozornost kljub navpičnemu poteku namenjena do določene mere že tudi vodoravni črti, čeravno o pravi linearni zasnovi ne moremo govoriti. Še na poseben način je razvidna razlika med novim in starim načinom iz prve skladbe »Piana«. S primerjavo čistejšega homofonskega in polimelodičnega koncepta ugotavljamo, da je ob ohranjeni starejši zasnovi — od takta dvaindvajset do ponovitve in od sedeminpetdesetega takta do konca — prišlo v samem začetku skladbe in v ponovitvi do poznejših posegov z vnašanjem dodatnih glasov, ki naj bi dopolnili in zgostili prvotni preprostejši skelet. O tem še posebej priča basovski del prvega in drugega takta kompozicije kot melodično opisovanje akordov h-mola, e-mola in zatem E-dura in g-mola, ali nadaljevanje po ponovitvi v osmem taktu, tudi z vnašanjem novih kompliciranejših poliritmičnih obrazcev. Opraviti imamo skratka z dvema, po zasnovi različnima kompozicijskima plastema in med drugim prav po tem in po gradnji akordov lahko sklepamo o nastanku dela še pred dunajskim študijem in o dopolnitvah ob njem ali po njem.

Kajpada je razumljivo, da pride do skrajne izrabe novega kompozicijskega načina posebno v bolj polifonsko grajenih kompozicijah, čeprav te niso zastopane v tolikšni meri in so tudi po nastanku omejene v zgodnejši čas. Ni naključno, da štejeva k izrazitim primerom tega zgodnjega a ekstremnega polimelodičnega sloga prav »Prélude«. Tu se oblikuje v melodičnem pogledu, s kombinacijo po-

sameznih glasov z izredno gosto razporeditvijo tonov, nekakšna mreža, napolnjenost kompozicijskega stavka v vertikalni in horizontalni smeri,

2. »Prélude«, t. 20.



kakršne skladatelj pozneje več ne doseže, prej pa le v fugah. Kot kažeta zadnji dve skladbi iz »Piana«, nagiba Kogoj iz specifičnih izrazno vsebinskih razlogov v ljubljanskem obdobju do »Črnih mask« k bližnji homofonski zasnovi in tako opušča ta prijem, čeprav zadrži — mimo nekaj redkejših akordičnih mest — temeljni polimelodični zasnitek. Po tem drugem izhodišču in še dosledneje grajena je »Skica«, opirajoča se na model »Sarabande«, s poudarkom na akordu, a s še bolj razvejanimi posameznimi glasovi.

In kar je s slogovnega stališča prav tako zanimivo, podobno ali vsaj večidel podobno zasnovo zadržijo kljub širšemu in raznovrstnejšemu oblikovalnemu pristopu tudi »Malenkosti«. S tem se torej skladatelj ni odpovedal pridobitvam svojega zrelega obdobja, spremenil je le način obdelave tako, da je nekdanj bujno in včasih še komaj kontrolirano polimelodično prepletenost nadomestil z bolj linearno pojmovano, v glasovih čisteje, bolj asketsko izpeljano melodiko bodisi kromatičnega ali sem in tja diatoničnega tipa. Evolucijska pot k izčiščenju kompozicijskega stavka v smeri linearizma in postopnem preseganju nekdanje polimelodike,

3. »Malenkosti«, XI, t. 1—3.



ki jo v še doslednejše izpeljani obliki zasledimo v zadnjih samospelih, pa kljub temu ni v celoti zaključena. To pomeni, da v še

nedokončanem postopku preoblikovanja — in ne opuščanja — načela o kompozicijskem izražanju v večglasju, s pomočjo več glasov hkrati, začne bolj vertikalni način gledanja v zadnjem obdobju nadomeščati horizontalnejši vidik, čeprav združujeta eden in drugi sestavine nasprotnega, homofonskega in polifonskega.

Poudariti je treba, da je ta ugotovitev kajpada razumljiva s stališča odklonov in izjem v smeri linearnejše ali akordične obdelave kompozicijskega stavka prej in pozneje, če se posebej ne oziramo na inačice zaradi vsakokratnih vsebinskih zahtev kompozicij,¹ medtem ko ostaja osnovna usmeritev nespremenjena.

Podobno kot polimelodiko, obravnava Kogoj na specifičen način tudi samo melodiko. Z ene strani si melodije ne zamišlja kot tonsko kontinuirane, širše razpredene tvorbe, saj jo ponavadi razbija na drobne enote in iz njih sestavlja pomensko enovit kompozicijski tok. Z druge strani poudarja največkrat eno takšno melodično linijo kot nosilko izraza, ki jo postavlja v različne glasove — najpogosteje v zgornjega — in jo druge spremljajo ali melodično dopolnjujejo. Kljub stičnim točkam s tradicijo ima v tem pogledu skladateljeva usmerjenost v atomizacijo pečat naprednega in izvirnega prepričanja, ki je tudi teoretično razjasnjeno. Skladatelj pravi: »Niti napev niti tema nista za glasbo neizogibno potrebna, dasi je zbor kritikov zagnal oglušno vpitje, da se glasbena umetnina sodi po tem, ali ima melodijo ali ne. Glasba brez napeva je bila že davno. Podlaga glasbenega snovanja more biti v tem primeru glasbeni zasnov (tj. motiv). More pa biti tudi kaj drugega. Če je glasba melodična, če zveni blagodejno, če skladnost glask tako vabljivo kliče človeka, še nikakor ne pomeni, da ima melodijo.«² Zavračanje klasičnih načel opira Kogoj tu na zaključenost in urejenost romantične melodije, ki, sledeč lastnim oblikovno estetskim zakonitostim, ne more ustrezno slediti in se prilagajati hitro spremenljivemu, raznovrstnemu psihičnemu dogajanju ter se sproti odzivati njegovim vzgibom. Še neprikladnejša mu je oblika tematične gradnje, in sicer zaradi formalne organiziranosti in vključenosti, s tem pa zavisnosti v izraznem in oblikovnem pogledu. Zato se v obeh primerih odloča za široko uporabnost motiva in njegovo obdelavo, torej za melodično sredstvo, ki lahko zagotovi vsebinsko oblikovno zaokroženost kompozicije in postane namesto klasične melodije osnovna melodična in oblikovna celica kompozicijskega stavka. Ko omenja druge možnosti melodične gradnje, tudi na podlagi klavirskega kompozicijskega stavka, domnevamo, da misli z njimi na oblikovalne načine neformalne narave, strnjene pod

¹ Prim. »Allegretto«, odstavek »Con fuoco«, s kratko obdelavo kavana, ali »Skico« t. 4—6, ki dopušča več linearnosti, če posebej ne omenjamo fug. Akordična mesta so izrazita v »Skici« od t. 21 naprej ali v »Andantino sostenuto«, t. 53—54, značilno s tendenco formiranja glasov, ali t. 64. Vendar jih zasledimo prav tako poudarjene v »Chopiniani« ali v »Malenkostih«, npr. XVI ali III, t. 1—2 in 24, v XXII itd.

² Kogoj M., O umetnosti, posebno glasbeni, Dom in svet XXXII/1919, 112.

pojem glasbenega domisleka. Zlasti v polimelodičnem tkivu rabi motivu podoben, a svobodneje oblikovan in formalno navezan melodični utrinek, ki nastopa bodisi enkratno ali se pozneje razvija le, kakor ga narekuje skladateljeva invencija. Takšen je lahko nosilec atematične zasnove ali nenehne variacije Schönbergovega tipa, ali pa — kot pri Kogoju najpogosteje — poleg motivov sestavina vsega drugega melodičnega gradiva v skladbi. Vendar je značilno, da se vsi ti načini, ne glede na še formalni ali docela svobodni vidik, podrejajo Kogojevi zahtevi po estetski in vsebinski skladnosti v smislu spevnosti, torej načelu, ki dobiva po izročilu 19. stoletja novo, poglobljeno vsebino.

Če si hočemo osvetliti to zadnjo karakteristiko, potem ne moremo že mimo klavirskih fug. Čeprav so kot edine klavirske kompozicije podvržene strogi tematični obdelavi, je prav element spevnosti tisti, ki jih loči od baročnega vzora. Specifična zanje je ponekod celo določena sorodnost z duhom in lirizmi chopinovske melodike, še zlasti pri f-molovi fugi kot celoti in posebej njeni prozornejši ekspoziciji, pa tudi v G-durovi. Poslednja vsebuje vrh tega značilne melodične obrate, kakor jih npr. prinaša polifonsko gradivo ob ekspoziciji druge teme. Sama tema, ki nastopi v basu na drugo polovico druge dobe, je glede tega nevtralna, toda njena kontrapunktična interpretacija v tenorju ji daje z melizmom izrazit chopinovski značaj. Srečujemo se torej s posebno, a nedvoumno in na splošno razpoznavno obliko melodičnega izražanja, ki je obenem zgovoren dokaz, da je bil skladatelj namen v danih okvirih z umetniškimi sredstvi obvladati zgolj tehnični, šolski značaj fuge in ji vtisniti novo vsebino in izraz.

Sicer se v smislu preseganja tematike in izdelane melodije uveljavlja načelo podajanja melodičnega gradiva kot izrazno spevnega elementa s pomočjo motivične gradnje. Kako intuitivno si ga je Kogoj prisvojil, na neposreden način izpričuje prvenec »Elegija«. Dovolj značilno in nenaključno je že dejstvo, da je skladatelj na začetku ustvarjanja zavrgel možnost izdelave zaokrožene melodije, samostojne ali v okviru osemtaktne periode, in se oprl na zaključnost enotaktnega motiva.

4. »Elegija«, t. 1—2.



Navkljub temu, da ga je z manjšimi modifikacijami tonskega poteka delno še postavil v šesttaktje, mu je dal ritmično melodično in tudi harmonsko pomen samostojne, sebi zadostne vsebinske in

melodične enote. Kot je bil v tem pogledu premočrten, pa se po drugi strani z majhno izkušnostjo še ni mogel izogniti skrajnosti ali vsaj nevarnosti, ki jo prinese izključenost, samozadostnost motiva (z vklenjenostjo, začetkom in sklepom na toniki) ter njegovo ponavljanje brez zaznavnejše pomenske izpeljave. Zato je kot neizogibna posledica nastopila vsebinska neizčrpanost in z njo določene praznine, ki so se v najbolj kritični luči zgostile ob sklepu skladbe. Tu je namreč skladatelj s poslednjim citiranjem motiva skušal sumirati dotedanji potek kompozicije, kar je — še celo patetično podkrepljeno z deljeno dinamiko motiva (fff — ppp), privedlo le do deklarativnega sklepa. Sklicevanje na domnevno prejšnjo polnost in pomembnost doživetja ob zaključnem obratu se je izkazalo za neutemeljeno, izpeljava začetne ideje z že tako kratkosapnim melodičnim jedrom pa tokrat še za nedodelano in nedozorelo.

Obenem s to značilnostjo melodične v zgodnji fazi se ujema odnos do polimelodičnosti; razvejanost glasov je prav pri »Elegiji« — kot je bilo ugotovljeno — skromnejša in neizrazita ter z nakazano samostojno izpeljavo s svoje strani pripomore k opisanemu učinku skladbe. Sklepamo lahko, tudi po pozneje popravljeni skladbi »Andantino cantabile«, da je moral biti skladatelj soočen z ne nevažnim estetskim vprašanjem polnosti izraza, ki se je tu razodeval v določeni neintenzivnosti, praznosti mest povsod tam, kjer spremljajo melodijo čisti akordi. Problem preveč prozorne, poenostavljene kompozicijske gradnje je bil v bistvu problem psihološke narave, saj se je nanašal na kontinuiteto in intenzivnost glasbenega doživljanja in podajanja. Toda rešitve Kogoj ni iskal v smeri lapidarnega izražanja po vzoru Webernove abstrakcije, marveč jo je našel svojemu načinu glasbenega mišljenja primerno v stopnjevanju izraza z razširitvijo ene melodije v več sočasnih, dopolnilnih. Če motrimo s teh vidikov razvoj Kogojeve klavirske kompozicije, moramo označiti »Elegijo« kot poskus, ki stoji na samem začetku formiranja skladateljevih kompozicijsko izraznih sredstev.

Tako je šele novo pridobljena tehnika izražanja s pomočjo več glasov ob glavnem, z motivično izpeljavo, skladatelju omogočila vnašanje pomenskih odtenkov ter polnost v psihično nepretrganem, širokem izraznem toku. Z novimi možnostmi je Kogoj kmalu dosegel tudi skrajno nasprotje izhodišču, če sklepamo po preludiju v H-duru, obenem s to skrajnostjo pa tudi nov odnos do temeljne motivike zaradi oživljanja glasbenega domisleka. Tako se v imenovani skladbi začetna glasbena misel v sopranu, ki sestoji iz enotaktnega motiva z izrazitim vzponom in padcem melodije na izhodišče ter zaključno skupino v drugem taktu, pojavlja le nekajkrat v melodično variirani in s tem zabrisani obliki. Tem razsežnejše pa je področje melodičnih domislekov, tudi kot bolj organiziranih jeder, ki se opirajo največ le na posamezne ritmične značilnosti začetne motivike, s čemer dosegajo presenetljivo sorodnost in povezanost v svobodnem, skladatelju najbolj ustreznem poteku.

5. »Prélude«, t. 21—22.



Tudi tu, če bi ritmična zgradba melodike dovoljevala še sklepanje o vzorih pri Bachu, je element spevnosti tisti, ki postavlja s staro baročno obliko ostro ločnico. Trditi smemo celo, da je naslon na melodiko chopinovskega tipa v »Preludiju« najboljši izraz in ga je zlasti z uvodnim motivom mogoče šteti kot nekakšen »hommage« poljskemu skladatelju. Če Kogoj v naslovu tega posebej ne poudarja, ga najbrž zadržuje zasnova drugih kompozicijskih elementov, posebej v odnosu harmonija—polifonija, ki je v »Chopiniani« nedvomno monodično oz. zmernejše polimelodično dovolj značilna, medtem ko gre po občutenosti in toplini melodike prednost preludiju.

Po tipu uporabljene melodike prihaja razumljivo do različic, ki so zavisne od vsebinske zasnove in razvojnih značilnosti skladb. Ponekod, kot npr. v »Più grave«, je narava motiva — zaradi naslona na oblikovno gradnjo sarabande — evidentnejša, drugje, zlasti spočetka, je motivika zajeta v izrazitejše melodične linije, kar je poleg »Prélude« tudi značilnost prvega dela »Piana«, le da tudi tu naslon na formalno načelo periodiziranja še ni povsem opuščen. Zato se pri drugem načinu pogosteje srečujemo z osamosvajanjem določenih glasbenih domislekov, ki so motivično le še malo povezani z začetno, večkrat že po obsegu omejeno motivično celoto. Kot kaže primer iz »Allegretta«, se od začetne glasbene fraze razlikujejo po povsem drugačnem glasbenem izrazu, čeprav jih skladatelj lahko tudi iz delno prisotnih formalnih ozirov variirano navaja še pozneje, po citiranju drugega novega melodičnega gradiva. Posebnost melodike iz primera, ki označuje Kogoja tudi pozneje, je značilen združen, zelo intuitivno dobljen učinek posameznih melodičnih linij, tako temeljne, akordično izražene v sredini, kakor sopranske, ki daje sekvenci gibanje navzdol, ob prosto nastopajočem, neobhodnem basu zgolj na

prvo dobo.³ Celota ne deluje s tem le melodično polno in nedeljivo, marveč tudi samostojno, kot sebi zadosten muzikalni domislek, zasnovan na motivični in ne tematični podlagi; čeprav povezanost v okviru desettaktja nasproti uvodnemu sedemtaktju tu še ni povsem zabrisana, stopa vklenjenost formalne narave zaradi vsebinsko melodičnega poudarka v ozadje.

6. »Allegretto«, t. 8—9.



Nekoliko pozneje v ljubljanskem obdobju spevni značaj melodične prav tako ne izgine, čeprav je naslon na motiv izhodišče melodične gradnje. Le v »Più mosso« ima melodika — še posebej okvirnih odstavkov, bolj recitativični značaj, ali v »Skici« do desetega takta abstraktnejšega, dasi poudarjeno ekspresivnega, medtem ko je v »Dolce e tranquillo«, z dolgimi notnimi vrednostmi, blizu koralnemu melodičnemu tipu. Sicer prihaja tudi v zadnji skladbi »Piana«, na podlagi vsebinske in ne formalno motivične povezanosti, do primerov izrazite melodične gradnje. Polimelodična celota je že na začetku (t. 14—15) nedeljiva in povezana z isto glasbeno mislijo v tenorju, v večjih intervalnih postopih in manjših v sopranu. Njunjo prepletanje daje občutek gibanja in prehitevanja, kar ustvarja glede na sam temeljni, prešerno radostni izraz glasbene misli celoti poseben značaj, ki dobi z melodičnim postopkom na koncu, od tona des^2 do es^2 in z uporabo celotonske lestvice, v resnici pečat pomenskega stopnjevanja. Tudi v »Skici« pride z desetim taktom do melodične sprostitev z obdelavo in ponavljanjem enega melodičnega domisleka, še v večji meri pa je spevnost melodične značilna za »Andantino sostenuto«.

Če si ogledamo kompozicijo nadrobneje, ji tega sicer ne omogoča enotaktni motiv na začetku, ki se v pettaktju zgolj s poltonskimi pomiki melodije drži tona e^1 , podobno kot Chopinov preludij v e -molu — le da pri Kogoju s polimelodično zasnovo ostalih glasov, marveč

³ Gl. tudi izrazit primer ob koncu skladbe, t. 74—77, kjer se melodična postopa v altu in sopranu izmenjuje dopolnjujeta, sta torej vsebinsko zavisna, saj eden izhaja iz drugega; s tem sestavljata harmonično celoto, v kateri bi odsotnost enega izmed njiju bistveno osiromašila značaj in prepričljivost izraza.

njen nadaljnji razvoj. Ob povezanosti melodičnega gradiva prihaja do izrazitih spevnih mest, kakor je naslednji domislek

7. »Andantino sostenuto«, t. 13—14.



chopinovskega melanholičnega značaja v sopranu, ki spremlja na koncu melodije v altu po začetni spremljavi posnete (t. 2, alt) štiri kromatične tone, v nadaljevanju še imitacijsko obdelane. Tako pripravi skladatelj nov odstavek »espressivo« s preprostimi kvartnimi postopi melodije navzgor in spevno bogato opisanim zaključkom te glasbene misli. Že v tem primeru gre za uvajanje novega melodičnega materiala po mozaičnem načelu gradnje kompozicijskega stavka, značilnega za »črne maske«; naslednji zgled

8. »Andantino sostenuto«, t. 41—42.



z nakazano ponovitvijo enotaktnega melodičnega vzorca takoj v naslednjem taktu, pa se kot anticipacija z njimi že povsem indentificira. Izolirano vzeto gre za spevno, docela novoromantično občuteno melodično gibanje, kakršnih zasledimo v skladbi še nekaj in ki lahko nastopijo, kot dokazuje izpeljava viška v taktih 65—66, v oblikovnem smislu povsem nevezano, dasi tu še motivično sorodno, toda kot rezultat skladateljevega intuitivnega vživljanja v vsebinski potek kompozicije. Na tej podlagi, z neposrednim vpeljevanjem nove melodike in z izpeljavo starih melodičnih domislekov ter njihovo medsebojno sorodnostjo,⁴ dosega Kogoj estetsko raznolikost v enovitosti, nenehno

⁴ Spremljevalna figura, ali bolje motiv v tenorju »Andantino sostenuto«, t. 2, nastopa zrcalno inverzno v t. 7—8, sopran, v t. 13—16 že kot imitacija svobodnejše oblikovanega štiritonskega zaporedja, dalje nekoliko modificirano kot spremljevalna figura z melodijo v basu akordov t. 43—46 in kot sama melodija v t. 44—46. V istem drugem taktu kompo-

spremenljivost melodičnega toka v poenotenem in spevno zasnovanem kompozicijskem stavku.

To načelo melodične gradnje z motivi in glasbenimi domisleki obvelja tudi ves čas pozneje, le da je zdaj podrejeno drugačnim izrazno vsebinskim izhodiščem. Melodična tvorba je koncipirana s poudarkom na linearnem poteku, ne da bi vsebovala s tem — posebno ritmično — bistveno preglednejšo, urejenejšo shemo. Skladatelj zadrži tako del nekdanje nekontrolirane, nevezane oblikovanosti, deloma pa se prilagaja zahtevam novega, objektivnejšega izražanja. V tem pogledu samosvojo, specifično rešitev, presenetljivo zaradi opuščanja nekdanjega naziranja o avtonomnosti melodične linije, si pridobi s konstruiranjem določenih medsebojno zavisnih, sočasno nastopajočih melodičnih linij. Te postanejo v inačicah različnih protipostopov nepogrešljiva sestavina vodoravne gradnje po »Črnih maskah«. V »Malenkostih« in »Chopiniani« je omenjeno melodično načelo konstruktivizma prevzeto najizdatneje, bodisi kot realizirano razmerje dveh, tj. obeh glasov,

9. »Malenkosti«, I, t. 6.



ki se z motivičnim gradivom pomikata kromatično navznoter, ali delno, kot kaže zgled v diskantu,

10. »Malenkosti«, I, t. 18.



s širjenjem dveh glasov navzven, ki se jim (na zadnji dve dobi) pri-

zicije soroden, dasi ne identičen je motiv v altu, ki ga skladatelj preoblikuje in razvija v altu (t. 10—12) in povzame akordično v diskantu (t. 12—13). Toda s poltonskimi premiki zelo blizu temu gradivu je sopranska melodija v začetnih tekstih skladbe, kar priča — z vso nadaljno obdelavo skladbe — o enovitosti zasnove melodike z motivično gradnjo ali s sorodnostjo melodičnega gradiva.

ključi v težnji navzven še bas. V linearnem smislu se lahko obravnava poslužuje tudi oblikovanja akordov,

11. »Malenkosti«, I, t. 10—11.



upoštevajoč, kot kaže zgled, od izhodišča do sklepa takšne tvorbe — s posamičnim tonom, zavisnost v triglasju. Poleg oženja in širjenja delov polimelodične celote, s katerimi je prepleten kompozicijski stavek v zadnjem obdobju,⁵ pride celo do popolne racionalne organizacije melodije.

12. »Malenkosti«, XVII, t. 25—27.



⁵ Gl. še druge protipostope v »Malenkostih« II, t. 1—3 v basu in t. 24 v diskantu, III, t. 7—8 v diskantu ali t. 33 v basu, VI, t. 18—19 v basu, VI, t. 18—19 v basu prvi takt navznoter, nato navzven, t. 21—27 v diskantu akordični postopi v štiriglasju, sprva navznoter, nato navzven z reduciranjem do dvoglasja in po širjenju do enoglasja. Dvoglasne postope do enoglasja imata prav tako v diskantu sedma skladba, t. 19 in osma, t. 6 in t. 6—8, začnši s triglasjem, ali t. 35—37 triglasje s postopi navzven do zaključnega petglasja. Več takih postopov najdemo tudi v deveti kompoziciji, že od začetnega širjenja (t. 1 in 3) v diskantu, ali v vseh glasovih (t. 4—5) in nadaljnjem poteku v diskantu (t. 12), ali posebej v diskantu oženje od triglasja do enoglasja, obenem z oženjem med basom in diskantom (t. 13) ter še pozneje v diskantu (npr. t. 20), ali najprej širjenje v diskantu, zatem zapiranje spremljave v basu in spet diskantu (t. 23—25). Poleg desete skladbe (t. 4—5 in 15—16) in njenega konca (t. 21—23), ki vodi v diskantu navzven od enoglasja prek dvoglasja do triglasja ter se nato še oži in razširi do štiriglasnega akorda, se z novim prijemom srečujemo še večkrat (XI, t. 1—2, XIII, t. 12—13 v basu, XV, t. 7 v diskantu), npr. izrazito kromatično v sedemnajsti skladbi med takti 4—7, sprva s širjenjem obeh zunanjih glasov navzven, zatem z zaporednim oženjem in širjenjem dvojic akordov v diskantu v triglasju in prehodom do enoglasja; ali npr. v kromatičnem postopku ob nekončanem sklepu XVIII skladbe (t. 15—17) do unisona, v XIX (t. 1, 2, 3), XX (t. 1—3, 3—4 itd.), XXI (t. 18—19) in XXII, ki prinaša intervalno širjenje le ene melodije v postopih navzgor in navzdol (npr. t. 1—4).

Iz primera vidimo, da se oba glasova simetrično pomikata vsak k sebi, nato se širita navzven, za tem pa se tako dvoglasje v diskantu kakor v basu razveže v vmesni ton med sozvočno terco in sekundo, obenem ko se diskant in bas kot celota pomakneta še navznoter.

Druge oblike konstruiranja melodije, še tudi v smislu kontrapunktičnih spretnosti, npr. tvorba pozitivna in negativa, tj. zaporedja osnovnega in rakovega postopa, na katero je prvič opozoril skladatelj ob »Črni maskah«,⁶ niso v klavirskih skladbah vidneje upoštevane,⁷ razmeroma redki pa so primeri ritmičnega širjenja in oženja, zlasti avgmentiranja melodičnega gradiva.⁸ Pač pa srečamo pogostejše, še kot posledico vpliva študija kontrapunkta, gradnjo s pomočjo imitacij in sekvenc; zato ni vezana zgolj na uporabo v zadnjem kompozicijskem obdobju,⁹ dokazuje pa, da se skladatelj v klavirskem opusu ni izogibal ponavljanju melodičnega gradiva in ni težil k doslednejši atematičnosti.

⁶ Prim. Vurnik S., Slovenska glasbena produkcija v letu 1926, Dom in svet XL/1927, 127—128 in Klemenčič I., Marij Kogoj — Črne maske (diplomska naloga), 103. Primeri te vrste so sicer v operi redki, vendar so za leto 1926, v luči poznejšega ustvarjanja — kot predhodniki novega pojmovanja melodične gradnje — že značilni.

⁷ Nakazano obliko pozitivna in negativa prim. v sedmi skladbi »Malenkosti«, na zadnji dve dobi prvega in prvi dve dobi drugega takta. V klavirskih miniaturah najdemo tudi nekaj nedosledno izpeljanih zgledov zrcalne obrnitve, npr. v trinajsti skladbi, kjer se prvemu dvotaktju priključi drugo s smerjo obrnjenega septimnega postopa navzgor, dalje kratko v štirinajsti (t. 17) z obrnjenim štiritsonskim zaporedjem, ali v sedemnajsti, s skoki melodije navzgor (t. 15) in zatem v sicer nekoliko drugačni intervalni razporeditvi navzdol (t. 16).

⁸ Gl. XIV, t. 8—10. Dvotaktna glasbena fraza je tu v altu po začetku povečana (v taktih 9—10) za en takt s tem, da je njen zaključek (četrtna s piko, osminka in četrtna), postavljen sprva za cel ton više kot polovinka, podaljšana za četrtno ter četrtna, ki ji sledi po trajanju nespremenjena četrtna. V peti skladbi, t. 7—10, uporabi Kogoj diminuiran motiv iz začetka kompozicije. Zanimivo je, da se pri obdelavi motivike poslužuje avgmentacije muzikalno izrazito že zgodaj, npr. v »Allegrettu«, kjer je prvi takt začetne dvotaktne glasbene fraze, pred koncem (t. 119—120) na subdominanti povečan na običajno dvojno dolžino, ali v »Piano« III, t. 68—69 — po motivu v t. 1 itd. — na dvojno in na zadnjo dobo, na četverno trajanje.

⁹ Zlasti imitacij se skladatelj poslužuje razmeroma pogosto, bodisi da že motiviko postavi v okvire imitacijskega odgovarjanja med glasovi (»Malenkost« VIII), ali kadar priložnostno obravnava tako motiv, pa tudi glasbeni domislek (V, t. 6—7, punktirani domislek, t. 7—10 motiv v diminuciji, XII, t. 8—9 imitacije med altom in sopranom). Poleg fug zasledimo podobne primere že zgodaj (»Piano« II, t. 128—129, »Piano« III, t. 68—69, z avgmentiranim motivom, »Piano« V, t. 5 in 14—17, »Piano« VI, t. 29—30). — Sekvenčna gradnja je splošno bolj v rabi, poleg fug npr. v »Allegrettu« (t. 8—10, 74—75 in 76—77, t. 84—85 in 86—87 ter 108—109 in 109—110), »Andante poco più mosso« (t. 73—78), pa še pozneje v »Andantino sostenuto« (t. 25—26 in 43—45, motiv v basu), medtem ko postane v »Malenkostih« na splošno manj izrazita in omejena na redkeje zglede (gl. XVIII, t. 10—11). Ob koncu enajste skladbe (»Prošnja«) je petkratno sekvenciranje figure iz štirih osmink navzgor v smislu prošnje še posebej vsebinsko utemeljeno.

13. »Malenkosti«, VI, t. 1—2.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bottom staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bass line begins with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The melody is marked with a '3' indicating a triplet. The tempo is marked 'moderato' (mod). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

14. »Malenkosti«, XIII, t. 1—2.

Handwritten musical score for the hymn "All Hail The Power of Jesus Name". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in 5/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The melody starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 5/8 time signature. The first measure contains a treble clef, a key signature of one flat, and a 5/8 time signature. The melody is written in a simple, clear style, with notes and rests clearly marked. The bass line is written in a simple, clear style, with notes and rests clearly marked. The score is written in a simple, clear style, with notes and rests clearly marked.

15. «Malenkosti», XII, t. 1—2.

80

16. »Malenkosti«, X, t. 1—2.



in drugih, sledeč jim do vsebinsko izraznih odtenkov.

Ne da bi bil pri naši presoji delež spremljave neobhodno potreben, dasi je karakterističen in soodločujoč, dobiva melodika zadnjega obdobja v precejšnjem delu skladb že v načinu obravnave nekoliko večji poudarek. Vidnejši je zlasti tam, kjer prihaja do uveljavljanja monodičnega načela deljenja na melodijo in spremljavo. V tem smislu nedvomno najdlje sega zadnja skladba iz »Malenkosti«, saj tvori neprekinjeno ponavljanje njene nedeljive štiritaktne glasbene misli — ob mehanično zasnovani spremljevalni figuri z nenehnim izmenjavanjem dveh osminkskih vrednosti, kljub pozneje dodatno uvedenim glasovom — ogrodje in idejo kompozicije. Čeprav je delo, ki je ostalo nezaključeno, zasnovano z vzponi in padci in ne v stalnem crescendo kot podobni Ravelov »Bolero«, tudi navkljub ponavljanju spremljave, skladatelj z raznimi osvetlitvami melodične fraze uspeva vzpostaviti miselno emotivno kontinuiteto. Peta skladba na primer ni grajena na načelu takšne melodične kontinuitete, saj se toži že njen enotaktni motiv le iz dveh tonov, toda njegova obravnava in razmerje s spremljavo, celo za Kogoja izjemno v obliki spremljevalne figure, ki se ponavlja, postavlja motiv v vlogo spremljane melodije. V iskanju takšnih možnosti izražanja naletimo celo na refren kot obliko smiselne izpeljave pesemskega tipa, ki sledi izdatnejši linearni ekspoziciji. Ni pa nemogoča niti uporaba melizmov in izjemoma melodičnih pasaž med dvema tonoma, ki so v primeru »Chopiniane« omejeni na značaj posnemane melodike ter segajo v širokem razponu šestih, sedmih, devetih, desetih ali celo trindvajsetih melodičnih tonov, ter prav tako redka raba trilčkov. Sicer so določene, vsebinsko nebitvene figuracije in opisi melodike, ki nastanejo pri uvajanju enotaktnih ali dvotaktnih glasbenih misli s takojšnjo ponovitvijo take enote, znani že prej.¹¹

Za ene in druge pa je značilna tonalna obravnava, ki se v obdobju do »Črnih mask« zgosti v modulacijsko bolj odmaknjena tonalna območja, medtem ko postane pozneje tonalna zgradba deloma zahtevnejša in manj evidentna, deloma sem in tja preglednejša. Če gre prej po večini za kromatično pojmovanje melodike, se tej pozneje

¹¹ Prim. v »Piano« V, t. 41—42, 48—49 v altu in sopranu z ritmično gostejšimi postopi, ki zapolnijo kompozicijski stavek, ali t. 65—66 ter minimalno t. 6 s t. 83—84.

v nekaj primerih pridruži tudi bolj diatonično občuteni melos, kot dokazujejo v »Malenkostih« šesta, trinajsta, šestnajsta ali dvaindvajseta skladba. V nasprotni smeri pripomore zlasti tvorba tonskih skupin s težnjo navajanja čim več različnih tonov. Ker se večidel nanaša oz. omejuje na motivično gradivo, je primer začetnega dvo-taktja iz četrte skladbe »Malenkosti«, ob ponovitvah z uporabo desetih različnih tonov (brez dis in f oz. še z enajstim, tonom f v spremljavi), že ekstremen. Vsekakor skladatelj — najbrž tudi zave-stno — do dodekafonije ne pride, saj bi ga serialni način gradnje že formalno preobčutno utesnjeval, nalagal pa bi mu tudi neustreza-joči abstraktni, »nefigurativni« način glasbenega mišljenja.

Pač pa je vsaj omembne vredna občasna raba lestvic mimo dura in mola, ki omogoča med drugim tudi uvajanje navidez tujih tonov v dur-molovski sistem. Primere v tem smislu prinaša »Chopiniana«, npr. v basu predzadnjega takta znižan a namesto prej nealteriranega, s frigijskim značajem tonalitete, ali podobno v sopranu takt pred ponovitvijo začetnega dela. Vendar takšna raba starih cerkvenih lestvic za Kogoja ni zelo značilna in tudi na splošno ne vidna, saj jih bogato alterirani kompozicijski stavek hitro zabriše. Med redke izjeme, kot je denimo osma skladba v »Malenkostih«, t. 13—16, ki z delnim opuščanjem tonov dis in fis vzpostavlja in ohranja frigijski značaj melodike, sodi »Chopiniana« tudi zaradi posnemanja Chopi-nove kompozicijske prakse; zanimivo je nemara, da skladatelj v želji po originalnosti celo kratko nadomesti značaj starih lestvic s ci-gansko lestvico, čeprav je stilizirana oblika razveza napolitanskega sekstakorda v c-mol, na izhodiščnih lestvičnih tonih b in c namesto pričakovane zveze b-mol—c-mol, značilna manj po uporabi kot po širini mišljenja.

Poseben, dasi v bistvenem ne nov vidik organizacije melodičnega elementa v klavirskih kompozicijah nam omogoča intervalna ana-liza. Skladateljevih prizadevanj nam ne razodeva samo glede obsega izraznih možnosti in pojmovanja, marveč tudi s stališča razvojno izrazne poti, ki jo ima Kogoj za seboj.

Če upoštevamo melodiko — zlasti pa vodilno motiviko — spo-četka, ugotavljamo, da jo karakterizira raba majhnih intervalnih po-stopov. Po najverjetnejši domnevi nas to opozarja na korenine in iz-hodišče ustvarjalčevega dela v duševni statičnosti, nerazgibanosti, na način doživljanja, ki se še močno giblje in izčrpava v mejah ose-bnega sveta. Soočeni smo s specifično potezo Kogojeve mladostne duševnosti, pristopom, ki se na podoben način lahko kaže na začetku te ali one ustvarjalne poti ter določa izrazne značilnosti ne glede na snovno vsebinski okvir skladbe. Zato ni naključno, da obvladuje prav prvenca »Elegijo«, dosledno pa njeno motiviko, interval se-kunde (prim. tudi gl. pr. 4), ki ga na začetku »Piana« potrjujejo še »Allegretto« in njegova, le s celimi toni in poltoni izpeljana glasbena misel, ali »Andantino cantabile«, kljub postopom terce, čiste kvarte in kvinte, ter podobno »Andante poco più mosso«. Poleg drugih, de-loma navedenih razlogov, bi tudi ti potrjevali domnevo, da izvira prva

polovica ali da sta še posebej prvi dve iz »Piana«, vsaj delno, tj. po prvotni zamisli, iz Gorice. Že teme fug prinašajo namreč večjo razgibanost, ki narašča od f-molove in g-molove do izdatneje razgibane G-durove, kjer se vidno uveljavi poleg drugih melodični interval sekste. Docela logično sodi sem, poleg upoštevanja sekundnih postopov, s postopi terce, čiste kvarte in sekste, tudi »Prélude« in kot plod podobnega izraznega pojmovanja, prav tako z doseženo seksto, »Più grave« (prim. tudi gl. pr. 1). Ti zgledi torej ne povsem naključno dokazujejo, da se skladatelj pri podajanju vsebine po prvih korakih čedalje bolj osvobaja zadržanosti, zaprtosti v svoj lastni krog in da si z razvojem osebnosti pridobiva širše razglede ter se obrača k naravnejši, v osebnostnem smislu sproščenejši in umetniško zrelejši govorici. V prvem ljubljanskem obdobju se ta še dograjuje in ustaljuje, kot sklepamo po intervalni zgradbi »Dolce e tranquillo«, poleg sekundnih in terčnih postopov z uvajanjem zmanjšane kvinte, ali »Andantino sostenuto«, kjer se kromatičnemu značaju uvodnih malih sekund pridruži v poznejšem melodičnem gradivu, poleg kvarte, kvinte in sekste, še skok oktave. Spevnost in mehko sekste prav tako značilno upošteva zadnja skladba iz »Piana«, sem in tja pa se poslužuje skladatelj že tudi bolj razgibane, vendar ne kot ostre, izstopajoče disonance pojmovane septime.¹² Če upoštevamo v tem kontekstu — glede na čas nastanka, še »Skico«, jo moramo zaradi zgodnejšega datuma šteti vsekakor med izjemne dosežke. Domnevno lahko sklepamo tudi o zgledovanju pri Schönbergu ali o njegovem neposrednem vplivu, kar bi moglo razlagati sodobnejše pojmovanje sekunde in kvarte, z njima pa intervalov zmanjšane kvinte in zvečane kvarte

17. »Skica«, t. 5.



ter poleg septime tudi upoštevanje zmanjšane oktave (prim. prav tam). Tako predstavlja »Skica« po intervalnem dometu melodike, v kateri so možnosti v oktavi izčrpane, doslej višek ekspresivnega oblikovanja, kljub dejstvu, da prinaša njen srednji del in sklep melodični tip, ki je, še tudi s tradicionalnejše pojmovanimi sekundnimi zaporedji, bližji ali vsaj bliže zadnjima dvema skladbama iz »Piana«.

¹² Zato tudi glede pogostejše rabe ti intervali še niso povsem značilni, kot dokazujeta npr. takta 6 ali 17, ali v peti skladbi »Piana« še izrazitejša primera v t. 40.

Nova razmerja, ki jih prinaša zadnje ustvarjalno obdobje, so značilna po novi radikalizaciji, s težnjo po nadaljnjem melodičnem razgibavanju izraza. Ta opredelitev je sicer paradokсна zaradi bolj statičnega izraza, vendar značilna za slogovno izrazno nadaljevanje in razvijanje Kogojevega znanega izhodišča: glasba zadrži izraznostno funkcijo in v tem smislu melodično še celo marsikaj nadoknadi, medtem ko se že obrača k novim, objektivnejšim izrazno slogovnim možnostim in s tem k določenemu modificiranju izraza. Zato prihaja zdaj ali šele zdaj do vidnejšega uvajanja značilnih ekspresivnih skokov prek oktave, ki jih je bil uveljavil dunajski ekspresionizem in si jih je v tem obdobju na svoj način prisvojil Kogoj. Tako v sicer zmernejši zasnovi »Chopiniane« polimelodično ni nenavaden postop zmanjšane duodecime, v posamičnem glasu pa tudi decime in undecime, ali v spremljavi celo terdecime (gl. t. 1—2). Te izpostavljenosti bistveno ne presežejo pozneje niti »Malenkostik«, čeprav so v njih uvedene novosti in stare pridobitve postavljene v novo luč, oz. oboje stopnjevane še določneje v drugi smeri — poudarjanja disonantnosti intervalov. Zlasti odločilno mesto zavzame tu interval septime, ki se kot temeljno gradivo pojavlja v raznih izraznih funkcijah (prim. gl. pr. 12).¹³ S pomočjo njega si ustvari Kogoj celo izvirno stalno poetično figuro (prim. gl. pr. 16), značilno oblikovano z zadržanim spodnjim tonom ob običajnem septimnem skoku in še spremljano terco.¹⁴ Težnja k melodični razgibanosti se izraža nadalje v zavestni uporabi že znanih večjih intervalnih skokov vse do terdecime in celo dveh oktav,¹⁵ Kogoj pa se začne posluževati še krajših melodičnih postopov s skokovito, po obsegu znatno razširjeno melodično linijo, ki zajema v smislu nepasažnih, dinamičnih vstavkov oz. dinamizmov Schönbergovega tipa razpon do štirih oktav.¹⁶ Zanimivo: kljub temu, da zadrži še tudi manjše intervale, doseže skladatelj tako melodično ustrezna sredstva za ekspresionistično izražanje —

¹³ Gl. med drugim še XIII, t. 3, I, t. 13, II, t. 15—16, VI, t. 15 itd.

¹⁴ Najtemeljiteje je ta Kogojeva figura obdelana v deseti skladbi »Malenkosti«, ki je po rokopisu uvrščena kot sedma; se pravi, da je skladatelj prišel že prej do nje, da jo je tu v večji meri izčrpal, a se je pozneje še vračal k nji. Navajo jo npr. že v drugi skladbi, t. 21—22, deveti skladbi (v rokopisu peta), t. 19, pa tudi v peti (v rokopisu deveta), t. 9 in 12—13, in pozneje v štirinajsti, t. 5—6, ali sedemnajsti, t. 4—5 in 8 itd. Zanimivo je tudi, da zasledimo podobne, sicer v tem smislu neznailne poskuse že v predhodnem obdobju (»Piano« III, t. 41, 51 itd.).

¹⁵ Kot zgled gl. interval zmanjšane oktave v I, t. 13, ali disonantne male none v I, t. 8 in XV, t. 1, velike none v I, t. 14 in II, t. 2—3, undecime v II, t. 8, terdecime v XI, t. 3 v basovski melodični liniji ter razpona dveh oktav v II, t. 4.

¹⁶ V tej zvezi prim. Schönbergovo monodramo »Erwartung«, ali začetek komorne simfonije. V »Malenkostih« gl. zlasti drugo skladbo, ki to načelo uvaja že na začetku zbirke (posebej še t. 5 v basu, t. 14 itd.). Ne povsem identičen primer razpona v terdecimi prinaša četrta, t. 3—4, izrazitega pa deveta, t. 5, v obsegu čez tri oktave.

18. »Malenkosti«, II, t. 1.



izvzemši »Skico« — šele v fazi, ko se od nje delno že odklanja. Podobno kot tu srečamo takšen odnos tudi v predhodnem obdobju, kjer Kogojovo usmerjenost k ekspresiji spremlja še upoštevanje novoromantičnih kompozicijskih sredstev. Skupno vsem, kot bi bilo dopustno sklepati v zasledovanju tega razvoja tudi v bodoče, če ga ne bi prekinila bolezen, je torej temeljno pojmovanje glasbe kot izrazne umetnosti, zvestoba samemu sebi, čemur se — skladno z razvojnimi dosežki v svetu, podrejajo sredstva in slog.

SUMMARY

In his piano compositions the composer Marij Kogoj continues the tradition of homophonic musical thinking. However, this was not sufficient, so that with the introduction of free polyphonic parts this homophonic fundament received a more minute, psychologically determined content. Kogoj's counterpoint, in fact a romantic heritage, originated as a polymelodic unity of the homophonic and polyphonic principle; at first with the accent on homophony with the ramification of harmonic parts (during his studies in Vienna under Schreker and Schönberg) and with the polyphonic hypertrophy of voices, typical of the neo-romantic idiom, which clarified after the first World War and then later (in the final period up to 1932) with the introduction of a more linear foundation of the texture.

In keeping with the tonal or still tonal harmonic design of the composition with the non-abstract, still neo-romantic way of musical thinking are the melodies — melodious and accentuated in the upper part. At the same time their development soon becomes complicated: dispersed motivic embryos as well as a mass of musical ideas appear to be the more progressive musical elements. With such a way of musical thinking, instead of using a rounded-off melody or theme, the composer most appropriately follows and adapts himself to quickly changing psychic happenings. On one hand his model extends to the edge of athematic style, although he cannot completely by-pass tradition (according to Scriabin's and Chopin's melodic models), whereas in his last phase he makes sensitive use of some contrapuntal constructional elements. In this period of partial rationalisation he surprisingly introduces constructivistic elements into his temporarily subjectivistic style especially in the form of the countermovement of two or more melodies.

His personal stylistic development becomes especially evident from an analysis of intervals. In his earlier period his starting point was static

romantic pessimism almost exclusively in intervals of seconds, which gradually grow beyond neo-romantic expression. With the emphasis on the fourth, seventh and second — in a new role — Kogoj reaches the summit in his mature period with his concise »Sketch« with which he explicitly, yet individually, joins expressionism. In his final period dissonant jumps beyond the octave bring him near to Schönberg's atonality and expressionism, although he simultaneously retreats from this; instead of dodecaphony he turns to Neue Sachlichkeit (with constructivistic elements and with less frequent neo-classical diatonics), or more precisely to its initial idealistic phase as an extension of expressionism. Thus he reaches melodically adequate means of expressionistic writing — except his »Sketch« — only in the phase when he is already partly deviating from it. (We find a similar situation in the previous period, in which Kogoj's orientation towards expression is accompanied by neo-romantic compositional elements.)

UDK 785.74:787.1/4(497.12)»1945/...«

NOVEJSI SLOVENSKI GODALNI KVARTET

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Godalni kvartet 20. stoletja ni ostal nekje na robu, kot oblika, s katero ni več možno ničesar novega glasbeno izraziti, ampak je spremljal in ponekod celo bistveno dopolnjeval podobo glasbenih iskanj našega stoletja: tako je bilo pri Hindemithu, pri Schönbergu, pa pri Webernu, da ne govorimo o kvartetnemu klasiku Béli Bartóku!¹ Pri nas je v njihovem času kar najsodobneje rešil vprašanje kvartetnega zvoka in forme Slavko Osterc s svojim II. godalnim kvartetom (1934).² Moralo pa je preteči nekaj desetletij, preden so bile njegove kompozicijsko-tehnične in stilne rešitve presežene, in to na ravni, ki vzdrži mednarodne kriterije.

Najpopolnejši pregled novejšega snovanja na področju godalnega kvarteta nudi Katalog 1972 Edicij Društva slovenskih skladateljev,³ ki upošteva samo tiskane skladbe, kar je tudi eno izmed vodil tega sestavka. Ob tem bi se lahko pojavil ugovor, češ, čemu ravno godalni kvartet, saj ni tako tipičen za novejšo komorno produkcijo na Slovenskem. Res je in ni res. Res toliko, kolikor ga številčno prekaša množica kompozicij za najrazličnejše zasedbe, kompozicij, ki imajo že polno desetletje svojo reproduktivno pobudo v ansamblu »Slavko Osterc« in tudi v Ateljeju Društva slovenskih skladateljev. Ni res, kolikor tudi godalni kvartet odseva glasbena hotenja sodobnih slovenskih skladateljev in ker najnovejše kompozicije dokazujejo,⁴ da je komorni zvok štirih godal še kako aktualen. Vse skladbe v omenjenem katalogu niso upoštevane, časovno samo tiste, ki so

¹ Pütz W., Studien zum Streichquartettsschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern, Regensburg 1968, 188 sl.

² Prim. Rijavec A., Prvi i drugi gudački kvartet Slavka Osterca, Arti musices I, Zagreb 1969, 177 sl.

³ Ljubljana 1972, 106.

⁴ Nemalo vzpodbud ima v zadnjih letih pri tem odlični Zagrebški godalni kvartet, ki so mu mnoge skladbe ali posvečene, ali pa jih je krstil in jim s tem zagotovil zgledno interpretacijo.

nastale od leta 1945 dalje, in obenem tiste, ki so kompozicijsko značilne ali pa so že dosegle poustvarjalno priznanje.

Iz leta 1945 je V. godalni kvartet Lucijana Marije Škerjanca (*Allegro molto vivace, Adagio cantabile, Presto, Adagio — Allegro impetuoso*).⁵ V luči predvojnega in povojnega slovenskega ustvarjanja, ki je bilo in ki je odprto na vse strani, stoji zadnji skladateljev tiskani kvartet v znaku velikega spoštovanja do tradicije. Formalno mu ni kaj očitati, in tudi sicer ne, saj imamo opraviti z delom, ki ga odlično definira Mersmannova označba romantične sonate, ki »ni več drama, konflikt nasprotujočih si sil, razvoj velikih antitez, ampak krog, ki niha med dvema poloma in se vedno znova zapira in v katerem imajo vsa nasprotja samo relativen pomen«.⁶ Tak je Škerjanc tudi v prvem stavku, ki je za razliko od ostalih (večinoma trodelnih) — sonaten: dovolj kompaktna prva tema, ki se ob svojih variantnih nastopih s ponavljanjem in sekvenciranjem simetrično širi in krči v smislu motivičnega in tematičnega dela; stranska misel v obliki romantično zasanjanega dvogovora med prvo in drugo violino; nato izpeljava, v kateri je celo nova, dramatična misel lirično nežna; v komprimirani reprizi pa dobi tudi slednja brezvoljno nostalgичni značaj. Vse to se opira na maniristične obrazce druge polovice 19. stoletja: zdaj v šestnajstinsko spremljevalnem gibanju, ki je včasih albertijevsko tradicionalno, včasih pa blizu rešitvam, ki so dosegle



svojo sekstolno vtelesenje v Smetanovi Vltavi, zdaj v koncertantno solističnem stopnjevanju, ki zapelje v brahmsovski zamah (prim. str. 89).

Adagio cantabile je značilen primer zapoznele romantike, kjer neskončna melodija z vedno znova alteriranimi harmonijami stremi

⁵ Škerjanc L. M., III., IV. in V. kvartet. Partitura. Ljubljana, SAZU 1966, 93—182 (Razred za umetnosti. Serija za glasbeno umetnost 25).

⁶ Mersman H., *Die Kammermusik*. Bd. 3, v: H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig 1933, 23.



k novim razrešitvam, viškom in zadostitvam, a jih nikoli ne doseže,⁷ pri tem ne manjka niti mahlerjevskih vzdihov (prim. str. 90).

Samo ponekod Škerjanc zaustavi tok in s kromatično si sledečimi, vzporednimi harmonijami barvno preblisne kantabilni romantični tok, ki je bil že zdavnaj negovan tudi pri nas, a na ne dovolj profesionalni ravni. Na področju godalnega kvarteta dosega tukaj svoj višek in nasičenost.

Če v Prestu lahko najdemo vzore, ki segajo tja do Čajkovskega⁸ oziroma bližje, do Ravela,⁹ pa se v zadnjem stavku razkrije skladatelj v boljši luči. Tudi tukaj, kot v prejšnjem Prestu, zastavi stavek v fugatnem slogu, kar bi dalo misliti, da želi intenzivirati izraz. Toda ne. V tej novodobni gigui, ki je nekakšen lahкотen perpetuum mobile, je iskati enovitost v suvereni maniri, ki je daleč od vsakega »učnega« oblikovanja zvočnega tkiva.

⁷ Szabolcsi B., Bausteine zu einer Geschichte der Melodie, Budapest 1959, 198.

⁸ Škerjanc L. M., ib., 143/12 & 144/sl.

⁹ Ib., 149 & 150.



Poslej je nastala vrsta rokopisov, ki pa so največkrat obtičali po predalih njihovih ustvarjalcev. Tako od objavljenih kompozicij za kvartet v petdesetih letih samo Petričev Godalni kvartet (1956) sveži ozračje.¹⁰ Pri tem je treba poudariti, da gre pravzaprav za šolsko delo, ki kaže, kaj vse so v tedanjem Klubu komponistov ljubljanske Akademije za glasbo poslušali, katera kompozicijska obzorja so si širili in v kateri smeri je takrat rastel njegov avtor.

Kompozicija je trostavčna (Sostenuto, Scherzando vivo, Lento), vendar je vsak izmed stavkov po dodatnih tempih in fakturi močno raznovrsten, tako da dobi celota lahkotnejši, suitni značaj, kar ustreza načinu izpričanega glasbenega mišljenja. Imamo opraviti z glasbeno govorico, ki je bila takrat že zdavnaj presežena, a pri nas ni bila pognala globljih korenin, prav gotovo v godalnem kvartetu ne. Vzore najde Petrič v partiturah Hindemitha in Bartóka, pri čemer si ne domišlja, da bi takrat mogel doseči mojstrstvo slednjega

¹⁰ Petrič I., Godalni kvartet, Ljubljana (samozaložba) 1956 (Ed. DSS 446).

v gradnji, zvoku in izraznosti. Vse to in podobno je v tem Petričevem kvartetu veliko bolj preprosto in še najbolj podobno Bartókovim klavirskim priredbam folklornih tem, kar je razvidno iz menjajočega se metruma, melodičnih postopov in harmonij, ki niso več samo terčno grajene, ampak segajo že tudi v kvartna in sekundna območja. Na primer začetek drugega stavka:

SCHERZANDO VIVO

The musical score is for a quartet, titled 'SCHERZANDO VIVO'. It consists of two systems of four staves each. The first system starts with a 2/4 time signature, followed by a 5/8 time signature, then a 2/4 time signature, and finally a 3/4 time signature. The first staff of the first system has a 'ritmico' marking and a 'sempre' marking. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines that move between triadic and quartal harmonies.

Ta folklorni element, pa čeprav gre za neslovensko folkloro, ki se mestoma ne brani niti južnoslovanskega »sevdaha«,¹¹ je presenetljiv, ker dokazuje veliko večjo stopnjo prisotnosti folklorne v slovenski glasbi, v tem primeru godalnem kvartetu, kot se ponavadi negativno posplošuje.

Da Petričev primer ni osamljen, dokazuje leta 1959 nastali Godalni kvartet št. 3 (Moderato, Allegretto, Sostenuto, Animato) starej-

¹¹ Ib., 8 (Tranquillamente).

šega, takrat in danes popolnoma drugače usmerjenega skladatelja Vilka Ukmarja.¹² Allegretto ne more zatajiti folklornih vzorov, ki pa jih ni iskati na Slovenskem, ampak na južnoslovanskem jugu; tako



kar zadeva začetno misel kakor tudi njen nadaljnji razplet, ki sloni na poliritmično se množečem ostinatu z nekaterimi, značilno alteriranimi stopnjami (prim. str. 93).

Ce je to in tako folklornost možno kompozicijsko dokazati na podlagi melodičnih postopov ter harmonskih in ritmičnih posebnosti, pa se nacionalne poteze izmikajo muzikološki analizi, ko le-ta ne more več operirati z oprijemljivimi kompozicijsko-tehničnimi pojmi. In vendar vstopna misel prvega stavka kar izziva spomin na »slovenskost«, ki se vsaj v godalnem zvoku vleče tja do Ljubljanskih akvarelov Emila Adamiča in še nazaj (prim. str. 94 zgoraj).¹³

Pri Ukmarju je živo tudi zanimanje za sodobno oživljanje evropske glasbene preteklosti. Osrednji Meno mosso istega stavka, ki sloni na ostinatu basa in kontrapunktsko vodeni I. violini, ki meditira v okviru ozkega ambitusa, medtem ko II. violina in viola samo maniristično dopolnjujeta glasbeni tok, odseva miselno zvezo z začetki skupinskega godalnega muziciranja v času znamenite Gabrielijske Sonate con tre violini e basso, se pravi v času, ko še ni bil popolnoma izoblikovan nekaj stoletij trajajoči dur-molovski sistem. Tudi Ukmarjev kvartet je kljub nekaterim terčno razločljivim harmonijam (že) izven tega, saj se giblje v okvirih decentralizirane tonal-

¹² Ukmar V., Godalni kvartet št. 3, Ljubljana 1960 (Ed. DSS 93).

¹³ B. Loparnik se je v svojem članku »O nacionalnom u Lipovšekovim horskim kompozicijama« (Zvuk 108, 344 sl.) pred leti lotil zanimive in težavne naloge približjega opredeljevanja tipično slovenskih potez v kompozicijah Marijana Lipovška. Le-te je označeval s skladateljevo epsko zadržanostjo, negostobesednostjo, zunanjo treznostjo in notranjo lirčnostjo itd., z izrazi, ki bi jih v Ukmarjevem primeru morali nanovo določiti, ker bi avtomatično prenašanje lahko sicer pripeljalo do zaključka, da je Ukmar v tem kvartetu in tudi sicer »neslovenski« skladatelj.

1.

mp

2.

mp

nosti. Kljub navidezni contradictio in adiecto ga njegovo zaostrovanje glasbene govorice vodi od romantične ekspresivnosti mimo nečesa, kar bi lahko imenovali romantični ekspresionizem, do ekspre-

MODERATO ♩ = 88

sionističnosti, ki je že brez romantičnih primesi in ki kaže naprej v bolj moderne zvočne rešitve:

♩ = 100

Ta konglomerat stilno raznoterega, slovenskega in neslovenskega, starega in novega, lahkotnega in resnega je nujno zahteval strogo formalno gradnjo, ki bi prenesla ta pêle-mêle raznovrstnih glasbenih domislic, ker, kot je lahko že jasno iz doslej povedanega, Ukmar v tem kvartetu ne izhaja iz ene oziroma iz maloštevilnih glasbenih misli, s katerimi bi potem v transformacijah pregnetal celoto, ampak daje duška svoji invenciji. Kljub temu oziroma ravno zato so med seboj kontrastni stavki oblikovno strogo uravnovešeni: če že niso trodelni, so simetrični v smislu »Brückenform«. Mimo tega so po tempu sorodni stavki prežeti z auto-citati: osrednji del *Sostenuta* na primer z drugače instrumentiranim *Menom mossom* ter bistvenimi mislimi drugega tematičnega kompleksa *Moderata*, ali, na primer, ob novem gradivu uporabi skladatelj v zaključenem *Animatu* cele pasuse iz osrednjega dela *Allegretta* in nato iz njegovih mejnih delov. Na ta način dosega zadostno integriranost členov, saj ob ponavljanju že znanega postane tudi novo organski del višje celote.

Če ne štejemo izdaje Škerjančevih kvartetov (1966), je moralo miniti skoraj desetletje, da je doživelo svoj krst in bilo tudi izdano kvalitetnejše delo za godalni kvartet. Mislim na Dve skladbi za godalni kvartet Vladimirja Lovca, ki sta po naročilu Društva slovenskih skladateljev nastali leta 1968.¹⁴ Vsekakor gre za skladbi, ki sta obogatili slovensko kvartetno literaturo s svojo jasnostjo, oblikovno uravnovešenostjo in klenostjo glasbene govorice, čeprav je tudi tukaj opaziti stilna nihanja ter možnosti, kamor pa se skladatelj ni usmeril. V sedaj že nekoliko zastarelem drugem zvezku Muzičke enciklopedije beremo o Lovcu med drugim tudi naslednje: »Njegova djela, izgrajena na klasičnim uzorima, oslanjajo se stilski na elemente romantike i impresionizma«.¹⁵ Pojem impresionizma je pri teh kvartetnih kompozicijah brezpredmeten, ne pa ostali dve etiketi. Pri prvi skladbi gre za trikratno variantno ponovitev dramatičnega (*Allegro risoluto*) v izmenjavi z *Lentom affetuoso*, pri čemer so v obeh delih očitne intervalne sorodnosti, kar daje skladbi tematično enovitost. Kompozicija začne v unisono, z ne-tonalno, razgibano melodično linijo, ki bi lahko zapeljala v ekspresionistične vode, a jo Lovec kot kontrast sledeči, osrednji misli obdela s prehajalno-pretolmačevanimi dur-molovskimi harmonijami. Sledi dramatična tema, ki kar izžareva utripajočo ritmičnost (prim. notna primera na str. 96 in 97).

Ker je odtehtanosti forme v njeni rasti in ponovljivosti, v velikem in majhnem z lahkoto slediti, se more skladba kljub začetni tradicionalnejši vertikali uvrstiti med klasične primere (sicer za-poznelega) slovenskega neoklasicizma (prim. notni primer na str. 98).

Druga skladba je pravzaprav zvočno nekoliko zaostrena izpovedna različica v začetnem *Lentu affettuoso* nakazanega večglasja, tega minulega, a intenzivnega, sočnega, nenehno prelivajočega in napredujočega zvoka, ki je ves — zdaj v tem, zdaj v onem glasu —

¹⁴ Lovec V., Dve skladbi za godalni kvartet, Ljubljana 1972 (Ed. DSS 470).

¹⁵ Zagreb 1963, 124.

LENTO AFFETTUOSO ♩ = 50

The musical score is for a piano piece titled "LENTO AFFETTUOSO" with a tempo marking of ♩ = 50. It is written in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The dynamics are marked as *pp*, *sf*, *p*, and *pp*. The second system also has four staves, with dynamics marked as *f*, *p*, *p*, and *p*. It includes crescendo markings (*cresc.*) in the second, third, and fourth staves. The third system has three staves, all marked with *f* dynamics.

pregneta s tematičnim. Kar je bilo prej samo prehodnega pomena, je sedaj razširjeno na vso skladbo, s čimer se smiselno uravnovesi ta posrečeni diptihon.

ALLEGRO RISOLUTO DRAMMATICO ♩=120

20

pp

pp

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Že sedaj se vsiljuje misel, da je ena izmed značilnih potez slovenskega kvartetnega skladanja lirična nota, saj se — mutatis mutandis — prikrade tudi v Quatuor 1969 (Avant... Après...) Iva Petrića.¹⁶ Na primer začetek drugega stavka (primer na str. 99).

Na začetku, v opombi, ki daje pregled nad znaki (notnimi vrednostmi in pavzami), je brati med drugim tudi to-le: »Les mesures ne sont organisées que pour l'orientation«. Se pravi, da imajo znaki samo orientacijsko vrednost, kar močno stopnjuje soigro, saj te in take proporcionalne notacije zahtevajo večjo samokontrolo.¹⁷ Zato mora vsak izmed izvajalcev imeti celotno partituro, ker bi izpisovanje posameznih partov bilo pač neuporabno in nesmiselno. Relativnost takega notiranja se kaže že v horizontali, še bolj pa v vertikali, ko jo skladatelj — v želji, da ne pride do nehotenega prekrivanja ključnih mest — ponekod korigira (s črtkanimi navpičnimi pu-

¹⁶ Petrić I., Quatuor 1969 à la memoire de mon père, Ljubljana 1972 (Ed. DSS 477).

¹⁷ Boehmer K., Zur Theorie der offenen Form der Neuen Musik, Darmstadt 1967, 141—142.



ščicami, z opombami »col 1. vno.« in podobno), ponekod pa aleatorično sprostí. To sta skrajnosti, pri čemer imajo tudi skupni pavzni predahi vlogo sukcesivnih navpičnih korektivov. Naj bo tako ali drugače, gre za notacijo, ki jasno odseva hotenja skladatelja, notacijo, ki stopnjuje soigro, ne da bi zmanjševala stopnjo avtorstva ustvarjalca. S tem seveda odpadeta vsakršna skrb in dvom s strani izvajalcev.¹⁸

Petrić s pridom izrablja dotlej znane načine vzbujanja zvoka, ne da bi se posluževal izvengodalnih efektov: udarcev po trupu godal, po stojalih, arco igranja po hrbtu instrumentov in podobno. Ne, gre za pravi godalni kvartet, zaradi česar je bila naloga še težja: napisati skladbo, v kateri zvok sam ni cilj in obenem vsebina kompozicije. Da je temu res tako, je mogoče potrditi tudi s presenetljivo številno uporabo izrazov, s katerimi se želi dodatno opredeliti poustvaritev: *intenso, brutale, sonoro, nervoso, espressivo, murmurando*,

¹⁸ Palm S., *Zur Notation für Streichinstrumente*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz IX/1965, 87 sl.

energico, agitato, vivo, delicato in še in še; izrazov torej, ki že po tradiciji nosijo v sebi določeno čustveno kvaliteto, ki je tudi disentalizacija glasbe v 20. stoletju ni mogla razvrednotiti.

The musical score consists of five measures, each marked with a number in a box (2, 3, 4, 5). The notation is for a string quartet, with staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 2 begins with a tempo marking of *(1° largo)*. The first staff (Violin I) has a melodic line with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic. The second staff (Violin II) features a *ricochet* effect. The third staff (Viola) has a melodic line with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a *pizz* (pizzicato) marking. Measure 3 starts with a *pp* dynamic and includes a *ricochet* effect. The second staff (Violin II) has a *p* dynamic. The third staff (Viola) has a *ricochet* effect. The fourth staff (Cello/Double Bass) has an *ARCO* (arco) marking. Measure 4 begins with a *poco sf* (poco sforzando) marking, followed by a *p* dynamic. The second staff (Violin II) has a *pp* dynamic. The third staff (Viola) has a *delicato* and *rall.* (rallentando) marking. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a *p* dynamic. Measure 5 starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic, followed by a *poco sf p* marking, then a *pp* dynamic, and finally a *p* dynamic. The second staff (Violin II) has a *pp* dynamic. The third staff (Viola) has a *rall.* marking. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a *p* dynamic.

In še nekaj. Ta in naslednja kvarteta, o katerima bo še govor, kažejo na uspešnost postserialnega komponiranja. Le-to se je namreč rešilo diktatorskega, totalnega organiziranja forme, ki je segalo v najbolj oddaljena območja in zato ni učinkovalo nikjer, s svojim nenehnim variiranjem, ki ni upoštevalo časa, potrebnega, da se domujejo strukturne spremembe, je poslušalca informacijsko preobtežilo.¹⁹

Vsak od stavkov je tematično — mislim, da lahko govorimo o tematičnem, tudi ko ni teme v klasičnem smislu — enovito koncipiran, pa tudi oba stavka kažeta na nekatere medsebojne sorodnosti. Skladatelj se namreč nenehno poigrava s istim ali nekoliko transformiranim gradivom. Na eni strani so tu dolgi toni — longae, ki v zapovrstju, sozvočju ali »polifonskem« vstopanju največkrat vsebu-

12

meno f

meno f

molto intenso e brutale

ffz

¹⁹ Boehmer K., ib., 48—51.

jejo interval sekunde (oziroma njene obrnitve in oktavne povečave), kar tipizira zvočno polje. Na drugi strani je prisotno drobno vrvrenje, ki ustvarja lebdeče zvočne ploskve. Te so zdaj v drugem planu, ob glavnem dogajanju, zdaj v prvem, in postanejo bistven nosilec zvočne izpovedi.

Zasnova prvega stavka je podana že v »fugatnem« začetku, medtem ko je iz notranje kontrastnega in diferenciranega stavka jasno spoznavna osnovna oblikovna zamisel, po kateri napetost po krepko zastavljenem izhodišču vpada, da bi v drugi polovici privedla do dramatičnega zaključka.

(T^o ANIMATO)

2

ff intenso

quasi f marc.

quasi f marc.

ff intenso

3

Après... je pravo nasprotje prvega stavka, saj se začne z nekoliko elegično, lirično ekspresivnostjo, ki se sicer ekspresionistično še stopnjuje, a vrača v »delikatno«, »flagioletno« tožbo. Le tu in tam se pojavi kak zvočni izbruh, nato vedno znova in dokončno vrnitev v nič. Prejšnje krepkosti in zvočnega vrvrenja, ki spravlja zvok na področje med tonom in šumom, ni več. In vendar to tonsko drobljenje ni poniknilo, ampak se je samo razpotegnilo, obdržalo iste

intervale, to je tematične značilnosti ter postalo povezujoče in zaokrožujoče zvočno tkivo:

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 18 and 19 of the piece 'Triptychon' by Primož Ramovš. The score is written for four staves. Measure 18 is marked 'CON SORD.' and 'p dolce'. Measure 19 is marked 'pizz' and 'mp'. The bottom staff is marked 'ARCO / col. 1. Vio / CON SORD.' and 'pp ma espr.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Če je Petričev Quatuor sinteza dotedanjega razvoja godalnega zvoka, je Triptychon Primoža Ramovša iz istega leta že na konici novih zvočnih iskanj.²⁰ Posamezni stavki imajo samo metronomske označbe za tempo; tu so tudi označbe za načine vzbujanja zvoka in za dinamiko, a ni nobenih italijanskih literarnih prislovov.

Začetek prvega stavka je s svojim fff na zgornjih mejah zvočnih možnosti, zato ga skladatelj uporabi samo kot začetni efekt. Pač pa v tem izrazito vertikalno zasnovanem stavku umno izrablja sekundna razmerja, ki so podana v teh uvodnih sozvočjih: bodi komprimirana v grozde, bodi vezana s kvartami v značilne zvočne ploskve, kot jih nakazuje že omenjeni primer (primer na str. 103).

Če je prvi stavek fiksiran, je drugi samo občasno tak, sicer pa aleatorično zasnovan z ligetijevskim vrvenjem, ki se kaže kot končna posledica bartókovske »Klangmusik«²¹ in ki se v posameznih plasteh med seboj polifonsko izmenjuje in imitira, postaja trmasto nadležno, se nalaga, razredči, izživi in doživi lastno izginotje (gl. str. 104).

Tretji stavek predstavlja zaključni, pomirjajoči pendant prvemu stavku. In vendar je Ramovšev zvok v primerjavi s Petričevim veliko bolj zaostren. Na sledi je nekakšnemu negodalnemu orgelskemu zvoku, ki je z elektronskimi sredstvi igranje dosegljiv. Spremembe v gostoti, barvi, dinamiki so postale bistvene in obenem izključne vsebinske komponente skladbe.²² Zvok je postal tu obenem sredstvo in cilj, samemu sebi samozadosten, vendar pa brez izventonskih impu-

²⁰ Ramovš P., Triptychon za godalni kvartet, Ljubljana 1972 (Ed. DSS 324, HG 973).

²¹ Traimer R., Béla Bartóks Kompositionstechnik, Regensburg 1956, 32 sl.

²² Dibelius U., Moderne Musik 1945—1965, München 1966, 290.

♩ = 54

ppp

cresc.

sf

PIZZ

ARCO

notografiral: Václav Pokorný - Ljubljana

tacij. Za razliko od Petričevega kvarteta je Ramovš veliko manj iz-
venglasbeno asociativen, torej izrazito neprogramski. Zato je pa
drznejši in bolj avantgarden.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. The notation is dense and complex, featuring various musical symbols, dynamics, and articulations.

- System 1:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamics such as *ppp* (pianissimo) and *arco* (arco). A section of the score is enclosed in a rectangular box.
- System 2:** Continues the musical notation with similar dynamics and articulations. Another section is boxed.
- System 3:** Shows a change in dynamics to *mezzo* (mezzo). The notation includes various rhythmic values and accidentals.
- System 4:** Features a time signature change to $4/2$, indicated by the notation $4/2$ above the staff. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Ed. DSS 499 - HQ 973

In na koncu je še najnovejši slovenski kvartet, Darijana Božiča Pop-art III (1971). Kompozicija predstavlja nadaljevanje prejšnjih pop-artov, katerih posamezni stavki nosijo naslove neglasbenih form: tukaj, Forma V in Forma VI. Kljub pop-artovskemu vpletanju raznorodnega — v prvem so to bili piccolo in trije predmeti, v drugem magnetofonski trak — se zdi slednji najčistejši, saj vključuje samo štiri godalce; izven njih ničesar — razen, kot dopolnilo uporablja ponekod v drugem stavku njihove fonetične zmožnosti. Kvartet je doživel uspešen, celo zelo uspešen krst na lanski jugoslovanski glasbeni tribuni v Opatiji. Morda zavoljo izvedbe? Res, ta je bila na višini. Da ni torej to bil le »Zagrebski godalni kvartet« in ne »Božič«, saj obstoje ansambli, na primer Globokarjev Free Music Group, ki so pri svobodnem improviziranju večkrat prepričljivejši kot pa pri izvajanju notno manj ali premalo determiniranih kompozicij, ki s svojo preveliko svobodo pomenijo paraliziranje odločanja kompozista in njegovo praktično izključitev?²³

5.-

The image shows a handwritten musical score for a quartet. It consists of two systems of staves. The first system has four staves labeled I, II, vla, and vlc. Each staff has a series of notes and rests, with some staves having additional markings like 'ff' and 'f'. The second system has four staves labeled I, II, vla, and vlc, with notes and rests. There are also vocal parts indicated by 'Voz' and 'p' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'accelerando' and 'crescendo'. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents.

²³ Boehmer K., ib., 157.

Partitura to zanikuje. V njej je namreč malo samoustvarjalne svobode, čeprav je angažiranost ansambla močno stopnjevana, kar je tudi cilj tovrstnih iskanj v svetu.²⁴ Le deloma lahko reproductivno izbira, ker mora večinoma slediti skladateljevemu hotenju. Ključna mesta so v glavnem fiksirana, samo pota k njim so različna, a kompozicijsko tudi predvidena. Kvartet je iz dveh kontrastnih stavkov: prvega, statičnega, in drugega, dinamičnega, pri čemer je opaziti smiselno, to je estetsko sprejemljivo razporeditev različnih elementov oziroma parametrov, ki bi jih lahko zreducirali na parametre gibanja in mirovanja, in na parametre, ki glede na načine vzbujanja povzročajo barvne posledice. Če k temu dodamo še lego — visoko, srednjo in nizko, dinamiko ter časovno komponento, ki jo proporcionalno nakazujejo dolgi in kratki takti, je to vse. In obenem podobno »tradicionalnemu« skladanju, ko si skladatelj zamisli svojo bodočo kompozicijo v njenih osnovnih konturah. In vendar drugače: ker sedaj ne izhaja iz teme, tipičnega motiva, izhodiščnega sozvočja in podobno, ampak zvočno platno polni s kombinacijami teh, na zvočne »prafaktorje« reduciranih gradbenih elementov. Rezultat je polifonsko sosledje zdaj bolj statičnih zdaj bolj mobilnih zvočnih barv v sicer značilno godalnem zvoku.

Novejši slovenski godalni kvartet kaže izredno širok diapazon različnih estetskih naziranj, v okviru katerih nakazujeta Ramovš in Božič, vsak na svoj način, nove, popolnoma sodobne rešitve v tem glasbenem mediju, pa tudi nove probleme.

SUMMARY

The string quartet of the 20th century has not remained a medium on the fringes, for which nothing new in the way of musical expression can be devised; on the contrary, it has followed and at times even provided an essential contribution to the picture of musical striving in this century: such was the case with Hindemith, with Schönberg and with Webern, not to mention the master of quartets — Béla Bartók. In Slovene music, their contemporary Slavko Osterc found a modern solution to the question of quartet sound and form with his 2nd string quartet (1934). Several decades were to pass before his technical and stylistic solutions were surpassed, and that at a level high enough to satisfy international criteria.

The article deals with some compositionally characteristic post-war quartets, beginning with the 5th string quartet (1945) by Lucijan Marija Škerjanc, which in spite of its late date is still floating in post-romantic waters, whose sources go back to Smetana, Tchaikovsky, Mahler and Ravel. The string quartet by Ivo Petrić from 1956 is the first to freshen the atmosphere to some extent with its Hindemithian »Fortspinnung« and Bartókian treatment of south Slavonic folklore. In contrast to the widely held opinion that folklore is hardly present in Slovene music — in comparison with compositions from other regions of Yugoslavia — the 3rd string quartet (1959) by Vilko Ukmar cannot conceal its folkloric elements.

²⁴ Prim. Globokar V., Vom Reagieren, Melos XXXVI/1972, 2/59—61.

The tonally decentralized idiom oscillates between something which could be called »romantic expressionism« and standard expressionism. The Two compositions for string quartet (1968) by Vladimir Lovec are treated as a belated example of neo-classicism. Not until 1969 does the string quartet catch up with modern European and to some extent also with avant-garde sound solutions in this medium (other types of composition had done so long ago). In this respect Quatuor (1969) by Ivo Petrić and Triptychon (1969) by Primož Ramovš are especially important. While Petrić's literary Italian adverbs represent further emotional preconditioning of the performance, Ramovš's changes of density, colour and dynamics have become the exclusive components of the work's »contents«. Sound has here become an end in itself, self-sufficient, with no extra-tonal imputations. In contrast to Petrić's quartet Ramovš's is extra-musically, explicitly non-programmatic and thus is more daring and more avant-garde. Pop-art III for string quartet (1971) by Darijan Božič goes even further because of the increased exploitation of the performers' creative potential. So the contemporary Slovene string quartet reveals a wide diapason of different aesthetic attitudes within which Ramovš and Božič, each in his own way, are pointing the way towards new solutions in this musical medium but also towards new problems.

UDK 78.01

ZVOK KOT GRADIVO ALI ZNAK IN SMISEL GLASBE

Ivo Supićić (Zagreb)

Že Hegel je spoznal bistveno istovetnost glasbe in zvoka. Po Heglu je elementarna moč glasbe v tem, da je v samem elementu, v katerem se ta umetnost odvija, torej v zvoku. Poslušalec je ganjen po tem elementu ne zaradi te ali one lastnosti, zaradi te ali one določene vsebine, ampak zato, ker glasba deluje na samo središče človekovega duhovnega življenja, ki se tako začne gibati in je spodbujeno k dejavnosti.¹ Toda v nasprotju s Heglom izhaja učinek glasbe ne le iz zvoka kot elementa, katerega uporablja. Kvaliteta njenega delovanja, njen značaj in intenziteta so odvisne tudi od vsebine glasbe, organizacije zvokov v glasbenem delu, čeprav je nesporno, da je to delovanje bistveno povezano z delovanjem osnovnega elementa, ki ustvarja glasbo, ta pa je poleg ritma zvok. » V primerjavi z drugimi umetnostmi ima glasba to pomembno originalnost, da je dosti bližja kot ostale čistemu občutku Glasba je že zasnovana ... v zvočnosti«,² in to zato, ker ni zvok povsem indeterminirano gradivo, ampak je specifična formalna materija,³ je že vnaprej določena za oblikovanje ali strukturiranje določene vrste v glasbenem delu. Kakor formulira Gisèle Brelet, se zdi, kot da glasba v zvoku dremlje: v njem je dejansko prisotna. V zvezi s tem je primerno razmisliti, ali je glede na ekspresivne možnosti glasbe prav tako nepravilno imeti zvok v bistvu za znak ali pa ga imeti samo za objekt ali gradivo.

Hanslick je prispeval veliko pomembnost eni, zanj temeljni razliki: v govoru je zvok samo sredstvo, ki ga uporabljamo za izražanje stvari, ki je temu sredstvu čisto tuja; v glasbi pa je zvok cilj in samemu sebi lasten namen.⁴ Mnogi avtorji so poudarjali prvotno

¹ Prim. Hegel G. W. F., *Esthétique*, zv. III, 313, Paris 1944 (francoski prev.).

² Brelet G., *Le temps musical*, zv. I, Paris 1949, 66.

³ O formalni materiji v glasbi prim. Supićić I., *Muzička materija i forma*, *Arti Musices*, zv. II, Zagreb 1971, 11.

⁴ Prim. Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1854.

vrednost zvoka kot objekta. Tako je Maurice Pradines pisal: »Ko odvrže svoj označujoč *prived*, svojo livrejo, se reši svoje naloge in odvrže svoje sporočilo, je zvok samo zvok. Ta preneha, sicer že tako slabo, *repräsentirati* in se sam *präsentira*. Ločen je od svoje vrednosti znaka in dosledno od svoje biološke in praktične funkcije.«⁵ Ker zvok nima pojmovnega pomena, to je ker ni pojmovno znak, se lahko zdi tako gledanje, ki reducira zvok na objekt, na prvi pogled pravilno. Vendar, če ton nima biološke in praktične funkcije, še to ne pomeni, da nima ekspresivne, niti iz tega ne izhaja, da ni znak (za katerega tudi ni nujno, da bi imel sam po sebi tako biološko in praktično funkcijo). V vsakdanji praksi je zvočnost kvaliteta objekta, glede katerega nas pogosto informira. To velja zlasti za šume in krik, ki neposredno informirata o svojem viru in včasih tudi o vzroku nastanka. Nasprotno pa ima v glasbi zvok vrednost v sebi in za samega sebe ne glede na svoji vir ali vzrok nastanka; tu je osredotočena pozornost poslušalca na zvok kot zvok. Toda prav zato, ker prevzema v glasbi zvok posebno funkcijo, ni dovolj postaviti problem izključno na *fizično* raven: glasba je estetska tvorba in tako je treba razpravljati o zvoku kot objektu in znaku tudi na *umetniški* ravni. Ta raven pa vključuje dosti bolj zapletene človeške in kulturne realnosti, ki zahtevajo temeljitejši prijem.

Na fizični ravni ima zvok določeno »naravno estetičnost«. V tej perspektivi je zvok v bistvu samo objekt, objekt kot fizični fenomen in gradivo, oziroma temelj, na katerem gradi glasba lasten umetniški svet. Specifičnost in avtonomija zvoka imata lastno vrednost in lastne zakone sicer ne samo na fizični, ampak tudi na estetski ravni. Avtorji kot Pradines, ki poudarjajo ta aspekt, imajo čisto prav. Ne gre za to, da se vprašujemo o zvoku kot objektu, pa tudi ne za to, da osporavamo, da ima zvok v glasbi vedno primat kot objekt. Problem je le v tem, ali je zvok izključno objekt ali je še nekaj več kot to. Objektivnost zvoka seveda ni istega reda kot objektivnost vizualno zaznavnih dejstev. Primarna dimenzija zvoka ni prostor, kateremu primarno pripada svet vizualnih objektov, ampak je dimenzija časa. Razen tega se vizualni predmeti predstavljajo človeku kot njemu zunanjemu svetu, ki je od njegove fizikalne biti oddaljen, medtem ko se zvočni objekti insinuirajo v intimnost človekove psihične in duhovne biti ter jo napolnjujejo s svojim trajanjem. Glasba je umetnost časa, ker zvok traja v času. Toda priznati zvoku vrednost znaka ne pomeni, da mu odrekamo naravo objekta. To tudi ne pomeni vnašati v glasbo nek njej tuj element, jo izpostavljati neke vrste notranjemu protislovju, niti jo poniževati s tem, da ji pripisujemo izvenzvočne kvalitete. Vendar pa se glede na naziranje nekaterih estotov zdi, kot da bi glasba izgubila nekaj od svoje estetske vrednosti, če bi ji priznali ekspresivno vrednost. Da se izognemo takšnim alternativam, je potrebno kar najbolj jasno razlikovati *estetsko* in *ekspresivno* vrednost

⁵ Pradines M., *Traité de psychologie*, zv. II, *Le génie humain*, ses oeuvres, Paris 1946, 22.

glasbe. Glasba preneha obstajati kot umetniška tvorba, ko preneha njena estetska vrednost, ki predstavlja njeno bistveno in osnovno dovršenost, brez katere glasbenega smisla nekega dela ni. Toda estetska vrednost glasbenega dela ni nezdružljiva z njegovo ekspresivno vrednostjo, čeprav sta si lahko ti vrednosti v samem delu do neke mere v določenem nasprotju. Vendar ekspresivni element vedno bolj ali manj predpostavlja estetski element. Vsekakor v glasbi ni mogoče graditi ekspresivnosti izven estetskega oblikovanja ali formalne organizacije zvoka.

Priznati pomenske lastnosti zvoka in priznati glasbi stalne izrazne možnosti nikakor ne pomeni podrediti glasbeno umetnost enemu elementu, ki bi ji bil tuj in nasproten, ali reducirati zvok predvsem na znak. Narava zvoka kot objekta se v ničemur ne spremeni, če prevzame funkcijo znaka: njegove fizične in estetske lastnosti ostanejo iste. Zvok dobi samo dodatno vrednost, ki ne odtuja njegovo naravo. Ta vrednost je pač vrednost za človeka, za njegov um in moč razumevanja. Da bi slišali, doživeli in razumeli zvoke, ni potrebno vedeti, od kod izhajajo, kateri je njihov zvočni vir, niti ne, kakšen je način njihovega nastanka. »Medtem ko je v vsakdanji praksi zvočnost kvaliteta nekega objekta, na katerega se nanaša, ima v glasbeni praksi vrednost v sebi in po sebi. V tej *idealizaciji* pa se ne sme niti najmanj videti neke vrste 'umetniško laž', katere namen bi bil, da nas odvrne od vsakdanjega sveta, ampak nasprotno *realizacijo* skrite biti zvoka.«⁶ Vsekakor zvok ni nikakor ponižan ali omalovaževan z estetskega vidika oziroma v estetskem pogledu, če preseže po svoji vrednosti pomen objekta in prevzame vrednost znaka. Toda ali je zvok lahko znak in v kakšnem smislu?

Klasična definicija znaka kot *id quod repraesentat aliud a se potentiae cognoscenti* poudarja, da predstavlja znak spoznanju nekaj, kar on ni. Razlikovanja med naravnim in konvencionalnim znakom kakor tudi med spekulativnim in praktičnim znakom so nedvomno filozofsko upravičena. Na področju glasbene estetike je morda najbolj važno razlikovati formalni in instrumentalni znak. Formalni znak označuje izključno nekaj izven sebe, nekaj, kar on ni. Nasprotno označuje instrumentalni nekaj, kar ni on, vendar označuje pred tem tudi samega sebe, predstavlja torej spoznanje sebe in nečesa izven sebe.

Formalni ali čisti znak je pojem. Služi izključno za označevanje realnosti, ki ni on, ne da bi se pri tem prezentiral spoznanju kot tisto, kar je samo on. Besede jezika niso čisti ali formalni znaki, ampak so objekti, zvočni pojavi, čeprav označujejo pojme in kot objekti glede na to nimajo samostojne vrednosti. Besede spadajo v vrsto instrumentalnih znakov, ki so objekti in hkrati služijo za označevanje nečesa drugega izven sebe. Med instrumentalnimi znaki in realnostjo, ki jo označujejo, obstaja stalna analogija, neke skupne poteze. Takšna analogija ne obstoja med formalnim znakom in real-

⁶ Brelet G., *Le temps musical*, zv. I, 87.

nostjo, katero označuje, kajti pojmu, da bi označil npr. dvonožca, očitno ni potrebno dvoje nog ali nekaj podobnega. Pojem ne pripada fizičnem ali vidnemu svetu. Po svoji fizični naravi kakor tudi glede nato, kako je estetsko oblikovana, zvočnost ne pripada kategoriji formalnih ali čistih znakov: potemtakem more biti zvok samo instrumentalni znak. Kajti, kot smo že poudarili, zvok je predvsem objekt, lastnost instrumentalnega znaka pa je, da se prezentira najprej kot objekt, a potem tudi kot znak, ki označuje nekaj sebi zunanjega. Jasno je, da tu ne gre za časovno prednost, ampak samo za primarnost narave. Ta ontološka primarnost objekta pred znakom v zvoku vključuje seveda notranjo fizično nedeljivost zvoka. Vse, kar more zvok označevati izven sebe, prihaja izključno po njem kot objektu. Ko poslušalec posluša ekspresivno glasbeno delo, ne bo v časovnem smislu doživel najprej estetske kvalitete dela in šele zatem njegove ekspresivne kvalitete, ampak jih doživlja neoddvojeno in istočasno. Toda vsaka označujoča funkcija zvoka ima po naravi sekundarni in ne primarni značaj.

Zvok spada torej v kategorijo instrumentalnega znaka. Znotraj te kategorije pa je pravzaprav znak-slika ali simbol. Vsaka slika namreč ni znak, a vsak znak ni slika. Slika izhaja iz nečesa drugega kot iz svojega principa in je podobna temu drugemu. Je celo lahko iste narave in ontološke stopnje kot princip, iz katerega izhaja. Otroci so npr. podoba svojih staršev, a niso njihov znak. Dim je znak ognja ali izgorevanja, a ni njuna podoba. Nasprotno je zvok eno in drugo, kadarkoli prevzame funkcijo oziroma vrednost simbola, to je znaka in slike (ko je hkrati »Bedeutung« in »Bild«). Tedaj je objekt, ki označuje nek drugi objekt s pomočjo analogije. Ne da bi prevzel funkcijo označevanja po analogiji, zvok ne bi mogel biti simbol in potemtakem tudi ne bi mogel imeti ekspresivne vrednosti. Te trditve postavljajo vrsto problemov, ki jih je treba po vrsti osvetliti.

Predvsem zvok more označevati nekaj izvenmuzikalnega edino na način, ki je lasten le njemu tudi v okviru njegovih lastnih možnosti označevanja. To pomeni, da ima področje zvočnega in potemtakem tudi glasbenega označevanja določene omejitve, ki jih postavlja sam zvok. Z drugimi besedami, zvok lahko označuje in izraža samo tiste izvenglasbene in nezvočne vsebine, ki so lahko po nekaterih svojih kvalitetah izražene z zvokom in ostalimi sredstvi, katere uporablja glasba. To vključuje, da analogije med zvokom in temi izvenmuzikalnimi vsebinami nujno ostajajo formalnega značaja. Glasba more označevati samo tisto, kar ustreza njenim možnostim. Nekatera področja kot npr. — da izberemo skrajni primer — področje matematičnih operacij, logičnih sklepanj ali kemičnih procesov, gotovo ne bo nikdar področje, ki bi ga mogel zvok stvarno označevati, enostavno zato ne, ker nima z njim formalnih analogij. Kompozicije kot *Ionisation* Edgarda Varèseja pretendirajo na označevanje — v tem primeru kemijskih procesov — bolj intencionalno (in s svojim naslovom) kot stvarno. Kar pa zadeva materialne ana-

logije, so te strogo akustične vrste in obstajajo samo v zvočni reprodukciji izvenglasbenih zvočnih fenomenov znotraj glasbe, ki tedaj prevzema imitativne ali deskriptivne poteze.

Glede analogij v širšem smislu med glasbenimi in izvenglasbenimi vsebinami, ki jih lahko izraža skladatelj v svojem delu, naj omenim, da je te že preučeval z eksperimentalno metodo Julius Bahle. Kot je poudarila Gisèle Brelet, se njegova metoda posebno prilagaja analizi ustvarjalnega procesa v ekspresivni glasbi, ker je ta proces v našem primeru med drugim tudi v tem, da postanejo psihološke vsebine, ki so na začetku tuje umetniškemu oblikovanju, na koncu umetniško oblikovane in da jih glasba asimilira. Ta metoda omogoča, da se najde konkretno naravo psiholoških vsebin, ki so pred oblikovanjem glasbenega dela, in da se spremlja njihovo postopno spreminjanje do trenutka, ko se pretvorijo v avtonomno glasbeno formo.⁷ Bahle »je lahko opazil, da je občutje toliko bolj obdarovano z ustvarjalno silo kolikor je bogatejše v formah in formalnih aspektih, ki se jih dà glasbeno izraziti... Delo se že išče v občutju, ki ga je glasbenik izbral, ker ga je ta izbral v tisti meri, kot je bilo že vnaprej določeno za svoje zvočno prevajanje zaradi njegove pristne in bistvene soglasnosti z glasbeno obliko.«⁸ Bahle pravilno poudarja, da je »prehod ... od izvenglasbenega k glasbenemu, od vsebine k formi in od osebnosti k delu« v notranjih oblikah psihološkega sveta doživljanja.⁹ Toda to področje že vključuje probleme, ki so povezani ne le z označevanjem, ampak tudi z izražanjem; to področje pa presega vprašanje zvoka kot objekta in znaka na fizični in estetski ravni, ker vključuje vprašanje odnosa med človekom in zvokom, katerega se on poslužuje na psihološki ravni. Ko puščamo ob strani to zadnje vprašanje, bi se morali za hip ustaviti ob vprašanju zvoka kot objekta in znaka na estetski ravni.

Ko je zvok izoliran, izločen iz celote drugih zvokov, s katerimi tvori določeno časovno in formalno, tj. estetsko »arhitekturo«, izgubi kljub svoji »naravni estetskosti« značilnosti umetniške estetskosti. Še več: izgubi tudi nujno značilnosti umetniške ekspresivnosti. To pa zato, ker ni umetniške ekspresivnosti brez umetniške estetskosti. Zvoki dosežejo estetski smisel v glasbenem delu samo po formalnem oblikovanju, ki jih spravlja v določene medsebojne odnose, ekspresivni smisel pa samo po svojem estetskem smislu, to je tudi po tem formalnem oblikovanju in po vzajemnih zvezah, v katere so postavljeni. Čeprav sta pojem in realnost lepote danes pri mnogih umetnikih v popolni nemilosti morda zato, ker so ju nekateri absolutizirali — čeprav gotovo ne samo zato —, ostane prvo in najvišje načelo vsake umetnosti odkrivanje in ustvarjanje lepega. Zato je tudi glasbeno delo, ki ne zadovoljuje to načelo, z estetskega in umetniškega stališča nenaravno in tuje. Da je glasbeno delo estetsko in umetniško upravičeno, da je skratka umetnina, mora vsebovati in

⁷ Brelet G., ib., zv. II, 454—455.

⁸ Brelet G., ib., zv. II, 458.

⁹ Bahle J., Der musikalische Schaffensprozess. Leipzig 1936, 74.

izsevati lepoto, pa naj označuje neko izvenglasbeno vsebino ali ne oziroma ne glede na to, če je ekspresivno. Mimo vsakega označevanja in izražanja pa čista glasba to, vsaj v načelu, tudi vsebuje in izseva. Ekspresivna glasba se v tem ne razlikuje od čiste, vendar se za razliko od nje ne omejuje na izgrajevanje »glasbeno lepega«, ampak nasprotno skozi to evocira in opisuje neke izvenmuzikalne vsebine. Samo tedaj, kadar se realizira v ekspresivnem glasbenem delu estetski element, dobi po njem zvočnost ekspresivno vrednost. To ne pomeni le, da je vsako umetniško vredno in estetsko lepo glasbeno delo tudi nujno ekspresivno (v smislu izražanja izvenglasbenih vsebin), pa prav tako ne, da je vsako ekspresivno glasbeno delo tudi nujno umetniško vredno in estetsko lepo. To pomeni le, da ekspresivnost bolj ali manj predpostavlja estetski element in da se po njem realizira. Samo ta element omogoča v glasbenem delu *estetsko* izražanje izvenglasbenih vsebin. Glasbeni izraz je torej specifičen ne le po tem, da uporablja specifično gradivo, zvok, ampak tudi po tem, da ima za razliko od drugega, ne-umetniškega izražanja opravičilo in smisel samo kot umetniški, estetski izraz, ki je podvržen specifičnim zakonom glasbene umetnosti. Sicer pa, kot pripominja Gisèle Brelet, glasbeni zakoni niso akustični in fizikalni zakoni, ampak človeški in etični. »V zvoku se izraža v svoji čistosti osnovni akt glasbene katarze. Zvok je zmaga nad šumom, ki je trzaj v objektu, in nad krikom, ki je krč biološkega bitja. Šum in tudi krik kot nenadna znaka sta diskontinuirana in kratkotrajna. Nasprotno pa je zvok definiran po svoji kontinuiteti in stalnosti: obstoja samo zato, ker ostaja istoveten samemu sebi ... In medtem ko sta šum in krik prekinitev reda, je zvok zmaga reda in skladnosti ... Ko bi se človek prepustil svoji pasivnosti, ne bi bilo glasbe, celo ne zvokov, ampak bi bili le kriki. V zvočnem svetu kakor tudi v vsakdanjem svetu se človekova volja postavlja nasproti upirajoči se naravi in *njegovi* naravi ... Glasba je askeza od šuma k zvoku, od krika k petju, od grobe in nedisciplinirane afektivnosti k vodenemu in poduhovljenemu občutju.«¹⁰ Zvok se že na tej ravni in v tej perspektivi kaže kot rezultat aktivnosti človekove volje, miselnosti in čustvenosti, torej kot objekt, ki je tesno povezan s psihologijo in celo tudi z etiko svojega ustvarjalca. Nedvomno pa obstajajo tudi dosti globlji aspekti te povezanosti. Toda tudi tu je mogoče videti, v kakšnem smislu in zakaj je lahko zvok znak in slika ali simbol v umetnini: v takšnem glasbenem delu postane on to ne samo zato, ker je po svojih značilnostih tega sposoben, ampak tudi zato, ker ga umetnik uporablja ali more uporabljati kot takšnega. To dejstvo pa razširja problem *pomena* zvoka in glasbe sploh na problem *izražanja* z zvokom in glasbo obče. Čeprav sta ta problema in ti realnosti v tesni zvezi, jih je vendarle treba razlikovati.

K prvi je treba še dodati, da izhaja označujoča vrednost zvoka iz dejstva, da se glasba ne zadovoljuje s fizikalnim proizvajanjem

¹⁰ Brelet G., *Musique et sagesse*, La table ronde, 1962, št. 172, 64.

zvoka kot objekta ali akustičnega fenomena, ampak teži nasprotno za ustvarjanjem specifične glasbene lepote kot za svojim osnovnim notranjim ciljem. Glasbeno ustvarjanje nima za najvišji notranji namen zvok in značilnost kot objekta ali njuno izključno fizikalno produciranje, ampak — s posredovanjem tega — lepoto, ki jo tvori. Ta lepota seveda pripada zvočni *materiji*, pripada zvoku in zvočnosti, ki jo ustvarjata in iz katerih izhaja. Toda po svoji notranji strukturi, po tem da samo *forma* zvoke kot objekte ali gradivo organizira in oblikuje, glasbena lepota zvočno materijo tudi temeljito presega.⁴¹ Brez formalne, torej estetske organizacije in strukturiranja ne bi zvoki nikdar presegli svoje »naravne estetskosti«, ne bi prodrli do oblikovanja glasbeno lepega in gotovo ne do kvalitete označevanja. Navedeno dobiva še večji pomen v perspektivi druge od dveh omenjenih realnosti, in ta je izražanje. Ko ekspresivna glasba uporablja zvoke, se jih ne poslužuje le kot navadnih fizikalnih in akustičnih objektov, ampak kot simbolov: njena lepota in tako tudi izraz izhajata iz globine umetnikovega doživljanja in ustvarjalne intuicije. Ekspresivna glasba pokaže nesporno poslušalcu več kakor predstavlja samo kot zvočni ali akustični fenomen.⁴² Pri glasbenem izrazu ne gre le za označujoče sposobnosti in sile zvoka, ampak tudi za možnost, da jim ustvarjalec, človek, vtisne določen pečat lastnega doživljanja.

Pri tezi, da imajo nekatera glasbena dela lahko glasbeni in izvenglasbeni smisel, je važno, da v problematiki pomena glasbe in glasbenega izraza ta in oni smisel jasno razlikujemo. Čeprav ima, kot poudarja Fubini, vsako glasbeno delo neskončno ravni ali stopenj pomenov, se nam — enako kot njemu — ne zdi problem, ali glasba črpa svoje pomene iz sveta emocij in občutij ali pa odkriva misel, globino bitja ali nekaj drugega, bolj ali manj nepomemben.⁴³ Nasprotno, vprašanje izvenmuzikalnega smisla, ki je tesno povezano z vprašanjem njegova pomena, je zelo važno. Vendar, ko govorimo o izvenglasbenem smislu glasbenega dela, tu ne mislimo na izvenglasbene vrednosti, kot so ali morejo biti njegova kulturna, zgodovinska ali etična vrednost (ki jih lahko ugotovimo z znanstveno analizo), niti ne razumljivost in smisel, ki bi bila lastna specifično glasbeni misli, torej na razumljivost in spoznavnost specifično glasbene narave, ki sta nerazdružljivo povezani z glasbeno percepcijo: kot izvenglasbeni smisel pojmujeemo stalno spoznavnost neke izvenglasbene vsebine v glasbi in skozi glasbo, in to takšne vsebine, ki jo je lahko ne samo z glasbenimi sredstvi izraziti, ampak tudi s samim poslušanjem glasbenega dela doživeti. Če pa tako pojmovano spoznavnost, ki je

⁴¹ Ko smo navedli izhodišče Hegla o osnovni istovetnosti glasbe in zvoka, je torej bilo treba to dopolniti in razširiti. Isto je treba storiti tudi z omenjenim stališčem Gisèle Breletove, za katero je glasba čistemu občutku dosti bližja kot druge umetnosti. Čeprav se to zdi nesporno, je treba poudariti, da se glasbe nikakor ne da reducirati na občutek. To tudi Breletova v skrajnem smislu ne misli.

⁴² Prim. Muzikološki zbornik, III, 1967, 95—104.

⁴³ Fubini E., Struktura i vremenitost muzike, Zvuk 1969, št. 91, 1—6.

vsebovana v nekaterih glasbenih delih, imenujemo smisel, ki ga delo vsebuje, je to zato, da poudarimo, da bi odsotnost vsake izven-glasbene spoznavnosti v takšnih ekspresivnih glasbenih delih pome-nila nesmisel in notranje protislovje tako po sebi kot glede na poslušalca. Tako bi se o ekspresivni glasbi v pravem in popolnem smislu niti ne smelo razpravljati. Ferguson je med mnogimi drugimi upravičeno opozoril na dejstvo, da je v nasprotju s sentimentalistič-nimi konceptcijami »izraz v pravem smislu besede več kot vzbujanje občutij. Izraz je *spoznavno* izražanje ne samo golih občutij, ampak tudi misli; da glasba ustvari izraz, mora spodbuditi misel in ob-čutje...«¹⁴ Izvenglasbeni smisel, ki je vsebovan v ekspresivnem glas-benem delu, predstavlja torej spoznavno izraženo realnost, ki je opazna s samim poslušanjem glasbenega dela. Vendar pa ni izrazni smisel ali izvenglasbeni smisel bistvena notranja zahteva glasbe v celoti, niti ne obstaja v glasbenem delu neodvisno od glasbenega smisla ali pa samo zaradi sebe. Reprezentativna funkcija glasbe ni njen glavni poklic.¹⁵ Glasba ne označuje in ne izraža »esencialno«, po nujnosti svoje univerzalne biti, temveč »akcidentalno«, to je, če hoče.¹⁶ Ni nujno, da je izvenglasbeni smisel prisoten v glasbenem delu in pri tem tudi ni nujno, da je to zmanjšano v svoji čisto umetniški in estetski vrednosti. Izvenglasbeni smisel je odsoten iz čiste glasbe, to dejstvo pa te niti najmanj ne naredi estetsko manj vredne. Vendar izvenglasbeni smisel ne more biti niti v enem primeru odsoten iz ekspresivne glasbe, ne da bi ta glasba prenehala biti ekspresivna.

Cepprav ni izvenglasbeni smisel v glasbenem delu samemu sebi namen in ga nekateri celo imajo za »zunanji« element glasbe, za smet, ki kali njeno čistost, pa ta smisel ni ekspresivnemu delu pri-mešan ali dodan na nek umeten način, temveč nasprotno izhaja spontano iz glasbenega tkiva ekspresivnega glasbenega dela prav v tisti meri kot je to delo glede na svojo izvenglasbeno spoznavnost označujoče in izrazno. Izražanje izvenglasbenih vsebin skozi glasbo je torej nosilec izvenglasbenega smisla ekspresivnega glasbenega de-la. Ta smisel je toliko bolj realen, kolikor bolj je realen izraz izven-glasbene vsebine v glasbenem delu. Čimbolj adekvatno je izven-glasbena vsebina izražena, toliko več izraznega oziroma izvenmuzi-kalnega ima delo. To izražanje izvenglasbenih vsebin z glasbo pa je lahko toliko bolj dovršeno, kolikor bolj je vsebina, ki jo mora izra-ziti, glasbeno izrazna. Glede na to, da pomeni izražati izpovedovati in sporočati, napraviti prisotno, eksteriorizirati, je očitno to, da se ne izraža zato, da ostane izraženo nerazumljivo, ampak zato, da bodo drugi to doživljali in razumeli. Izražanje ni samo dajanje iz sebe in skozi sebe, ampak je tudi prikazovanje in predstavljanje drugemu ali za druge ter je potemtakem tudi pot za komunikacijo. Ekspre-sivnosti brez komunikacije si ne moremo misliti. Odtod tudi sicer

¹⁴ Ferguson N., *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Minneapolis 1960, 14—15.

¹⁵ Souriau E., *Odnos medu umjetnostima*, Sarajevo 1958, 146.

¹⁶ Roland-Manuel, *Sonate que me veux-tu?*, Lausanne 1957.

izhaja človeški in družbeni značaj glasbe kot izražanje, a to nazadnje pomeni ekspresivne glasbe. Izražati in ne vedeti, kaj se izraža, ali poslušati ekspresivno glasbeno delo in nikakor ne moči doumeti njegov izrazni smisel ali izvenglasbeni pomen (kar ne vključuje tudi estetsko vrednost), bi bilo notranje protislovje, če že ne absurd ekspresivne glasbe in izražanja izvenglasbenih vsebin z glasbo na sploh. Osebni izraz dobiva smisel samo glede na doživljanje in spoznavno moč avtorja in poslušalca.

Vendar glasbeni izraz kakor tudi vsako umetniško izražanje ne izhaja nujno iz zavestne potrebe ustvarjalca po komunikaciji z drugimi. Znano je, da so bili in so še ustvarjalci, ki ustvarjajo, kot da govore le samemu sebi, samo iz notranjega impulza in iz same potrebe po izpovedovanju kot takšnem, po ustvarjanju iz sebe, neodvisno od drugih in od njihovih možnosti ali sposobnosti razumevanja, doživljanja in uživanja. Dejansko se skladatelj najpogosteje, pa naj se tega zaveda ali ne, to hoče ali noče, izraža zato, da ga nekdo sliši, doživi in razume tisto, kar s svojim delom izraža. Če vzamemo vpoštev ne le umetnika v času njegovega ustvarjanja, ampak tudi dovršeno delo, je to nedvomno ustvarjanje zato, da ga nekdo drug doživi in spozna. Po naziranju nekaterih je v skrajnem smislu že tako vsaka glasba pisana za občinstvo in glede nanj, in če njen ustvarjalec to hoče ali noče, mu to ostane na vsak način zavestno ali nezavedno prisotno.¹⁷

Poleg izvenglasbenega smisla, ki ga glasbeno delo lahko ima, ima in mora imeti vsako glasbeno delo v tisti meri kot je umetniška tvorba, tudi svoj čisto specifičen glasbeni smisel, ki je neločljiv od njegove oblikovne strukture. Glasbeni smisel je torej prvotna realnost vsakega glasbenega dela, ki ima estetsko vrednost. Ta glasbeni smisel potemtakem obstaja v tisti meri, v kateri poseduje glasbeno delo, v katerem je realiziran, muzikalno umetniško vrednost, neodvisno od vsakega izvenglasbenega smisla, vsebine ali izražanja. Čeprav je glasbeni smisel tesno povezan z glasbeno vsebino in je tej imanenten, izhaja v ekspresivnem glasbenem delu izrazni smisel prav iz njega. Če ima čista glasba estetsko vrednost prav toliko, kolikor je vsebina v glasbenem delu čiste glasbe imanentna njegovi figuri, je estetska vrednost ekspresivnega glasbenega dela v imanentnosti izraznega oziroma izvenglasbenega smisla v glasbenem smislu, medtem ko njegova izrazna vrednost ni nujno vedno v tem.

Ker sta izvenglasbeni in glasbeni smisel tako tesno povezana in ker je izražanje izvenglasbenih vsebin z glasbo *glasbeni* izraz (dasi ravno ni izključno izraz glasbenega), je izvenglasbeni smisel v ekspresivni glasbi v njej prisoten in spoznaven samo skozi zvočno tkivo, po zvočni materiji dela, skozi njo (kljub temu, da je lahko v večji ali manjši napetosti s samim glasbenim smislom dela kot takšnim ter z njegovimi formalnimi zahtevami in tendencami). Izvenglasbeni in glasbeni smisel se torej pokrivata samo toliko, kolikor je estet-

¹⁷ Machabey A., *Traité de la critique musicale*, Paris 1947, 37.

ska vrednost ekspresivnega glasbenega dela realizirana. Izvenglasbeni smisel ekspresivnega glasbenega dela izhaja vedno iz zvočnega tkiva in iz njegovih lastnosti, ki jih karakterizira nek izvenglasbeni spoznavni pomen. Te lastnosti pripadajo kajpak bolj ali manj glasbenemu smislu dela. Seveda ima smisel estetsko vrednost, še več, *on je* estetska vrednost, ta pa je njegov kriterij in bistveni pogoj eksistence. Nasprotno pa ima zvočno »tkivo« glasbenega dela predvsem fizikalno in akustično vrednost, ki jo je treba šele vzdigniti na stopnjo estetske vrednosti in postaviti v njeno službo. V skrajnem smislu zvok ni cilj glasbe, ampak njeno sredstvo. Zvok je potemtakem tudi sredstvo njene estetske vrednosti, material ali gradivo, s katerim se ta vrednost, ki je cilj, gradi in izgradi.

Glasbeni smisel je lahko realiziran v ekspresivnem glasbenem delu kakor tudi v delu čiste glasbe v različnih stopnjah. Vendar je vsaj pri velikih skladateljih izredno redko, da je glasbeni smisel v ekspresivnem glasbenem delu odsoten v tolikšni meri, da ga privede do glasbenega nesmisla. Tedaj bi tudi sama ekspresivna vrednost prenehala obstajati glede na to, da se v glasbenem delu realizira skozi estetski element in da je po naravi glasbena. Pri Wagnerju je npr. estetska smiselnost dela včasih znatno podvržena izvenglasbeni smiselnosti, vendar sta glasbeni smisel in estetska vrednost v takšnih primerih daleč od tega, da bi bila reducirana na svoje nasprotje. Vsekakor ekspresivna vrednost dela lahko obstaja do določene meje neodvisno od estetske vrednosti dela. Z umetniškega stališča pa je nesporno, da ima estetska vrednost vselej primat nad izrazno vrednostjo glasbenega dela, tako kot ga ima glasbeni smisel pred izvenglasbenim.

SUMMARY

According to Hegel, sound and music are essentially identical. However, the effect of music does not only depend on sound as an element to be used by music, but also on its concrete contents. The nature of sound as an object does not come into question in music, but sound has pre-eminence in music as subject or material. This ontological priority does not exclude the quality of sound as a symbol, although its characterisation is strictly limited to the field of its inherent possibilities for characterisation. Musical utterance is not only specified by its use of special material, sound, but also by the fact that, in distinction to non-artistic means of expression, it finds its justification and sense only as an aesthetic manifestation. A musical work, neither expressive nor programmatic, does not have only sound or sonority as its subject matter, nor their exclusively physical production, their characterisation or expression as such for its highest aim, but its own aesthetic structure. However, this must not exclude, but can include, specific musical characterisation and expression. Although we must differentiate clearly between the musical and the extra-musical sense of a work, these two concepts cannot be separated. The aesthetic value of music is paramount to its value in characterisation and expression. Only a synthesis of these two values can give a perfect artistic sense to expressive music.

DISERTACIJE — DISSERTATIONS

Janez Höfler: **Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju / Tipologija njenega glasbenega stavka — The 18th Century Slovene Hymn**

Viri za slovensko cerkveno pesem 18. stoletja so z melodijami opremljene tiskane pesmarice Ahacija Stržinarja (1729), Primoža Lavrenčiča (1725) in Maksimilijana Redeskinija (1775) ter v rokopisu ohranjene pesmi Mihaela Paglovca (1733), anonimne romarske z Bleda (ok. 1749) in z Brda pri Lukovici (1754) ter pesmi Jožefa Ambrožiča (od 1771 dalje). Za dopolnila glede uporabe napevov ter poetične forme besedil pridejo v poštev tudi razne v rokopisu ohranjene in tiskane pesmi, katerih najzanimivejše so poleg onih v Ambrožičevih zvezkih pesmi organista Jakoba Filipa Repeža (tiski 1757, 1764 in 1770).

Ahacij Stržinar je v svoji zbirki, zasnovani v tipu jezuitske misijanske (katekizemske) pesmarice, utemeljil slovensko baročno cerkveno pesem. V besedilih in napevih je črpal predvsem iz dunajskih jezuitskih pesmaric prve polovice 18. stoletja, deloma tudi iz drugega nemškega repertorija. Uveljavil je trodelno pesemsko obliko ABA, v njegovi pesmarici objavljeni napevi imajo v harmoniki jasno izraženo dursko ali molško tonaliteto, melodična gradnja je motivično kompaktna in nakazuje značilnosti baročnega fražiranja in okraševanja. V takšnem smislu so tudi objavljene priredbe starejših pesmi iz 17. stoletja. V okviru takšne stilne usmeritve se gibljeta tudi Paglovčeva in Lavrenčičeva pesmarica, ki sta obe bili zamišljeni kot nadaljevanje oziroma dopolnitev Stržinarjeve. Med njima prinaša Lavrenčičeva povsem nove pesmi, ki jim ni bilo mogoče dognati kakšnih tujih (nemških) predlog, medtem ko ima prva tudi posamezne stare tradicionalne slovenske cerkvene pesmi.

Pesmi z Bleda in z Brda pri Lukovici so po vsebini romarske pesmi in imajo zato manj uraden značaj. V ritmiki in melodiki so bolj posvetne (ena brdskih pesmi je zasnovana kot menuet) in se po stilu že nagibljejo v rokoko oziroma zgodnji klasicizem. Posvetna usmeritev slovenske cerkvene pesmi se je še bolj okrepila v pesmaricah J. F. Repeža in J. Ambrožiča in se kaže v kompliciranih verzih in kiticah, često na osnovi trozložne stopice daktila. Med napevi, na katere so se pesmi iz teh pesmaric pešle, so tudi posvetni in plesni (menuet, koračnica). V Ambrožičevih rokopisnih zvezkih je notiranih deset napevov (1775), od katerih jih ima osem značaj menueta. Po stilu so zgodnjeklasicistični in reminiscirajo poteze avstrijske plesne glasbe tega časa (Haydn).

Po vsebini in posameznih naslovih pesmi se pesmarica M. Redeskinija navezuje na Repeževe in Ambrožičeve pesmarice, neodvisno od aktualnih teženj avstrijskega razsvetljenstva (M. Denis, terezijanske pesmarice). V napevih Redeskinij še nadalje razvija trodelno pesemsko obliko,

ki pa kaže že nove oblikovne poteze v smislu klasicizma oziroma klasike. Te temelje v večjem pomenu harmonskih odnosov med posameznimi oblikovnimi deli napevov (funkcionalno obravnavanje tonike in dominante oziroma harmonskih modulacij), kar daje napevom oblikovno plastičnost in kompaktnost. Tudi v stilni usmeritvi so njegovi napevi pretežno klasicistični: jasneje nakazujejo zgodnjeklasicistične prvine glasbenega jezika, v posameznih primerih pa kažejo celo melodično gradnjo v smislu dunajske klasike. Tudi med njimi jih ima močan delež plesni značaj (menuet, kontradansa).

Slovenska cerkvena pesem je v 18. stoletju doživela razmeroma enakomeren in homogen razvoj, ki ga je sprožil Stržinar in sklenil Redeski. Omogočila ga je predvsem Stržinarjevo razvojno uspešna presaditev nekaterih form v besedilu in glasbenem stavku iz nemškega repertorija; te so postale v slovenski cerkveni pesmi tradicionalna vrednota, ki so jo mlajše generacije ohranjemale, jo razvijale dalje in ji sproti dodajale aktualnejše novosti. V stilni usmeritvi glasbenega stavka je šel ta razvoj postopoma iz baroka v klasicizem, vendar tudi v vse znatnejšo krepitev posvetnih elementov, kar pa v splošnem ustreza položaju in razvoju cerkvene glasbe v okviru evropske glasbene kulture.

Področje cerkvene pesmi je specifično, a dovolj široko in v slovenskem kulturnem prostoru tega časa še posebej pomembno kulturno prizadevanje in snovanje. Kljub temu, da je slovenska cerkvena pesem tudi v tem času imela stalen vir vzorov in pobud v nemški cerkveni pesmi, je šlo za razmeroma samostojno delo. Okus delavcev na tem področju in njihova prizadevanja razodevajo, da jim je bilo do tega, da prilagodijo oblikovno stran slovenske cerkvene pesmi težnjam časa, da približajo njihov stilni izraz težnjam visoke glasbe in njenemu stilnemu razvoju. Ta proces se je dogajal razmeroma konstantno in brez vidnih upadov ali korakov vstran in je pomenil oskrbo in obogatitev med ljudstvom krožečega glasbenega fonda s prvinami visoke glasbe.

Disertacija ima v prvem poglavju pregled virov, predlog in bibliografskih povezav z nemškimi cerkvenimi pesmaricami, ki jih je avtor raziskal na osnovi nemških izvirnikov. Dodan ji je tematični katalog vseh napevov, ohranjenih v slovenskih pesmaricah 18. stoletja.

Obranjena dne 16. januarja 1973 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The sources of the 18th century Slovene hymn are the printed hymn books — with melodies — by Ahacij Stržinar (1729), Primož Lavrenčič (1725) and Maksimilijan Redeski (1775), the manuscript hymns by Mihael Paglovec (1733), anonymous pilgrim hymns from Bled (cca. 1749) and Brdo near Lukovica (1754) and the hymns of Jožef Ambrožič (from 1771 on). Other hymns, both manuscript and printed, may also be considered as supplementary information regarding the use of melodies and the poetic form of texts. The most interesting of these, besides the ones in Ambrožič's notebook, are the hymns by the organist Jakob Filip Repež (printed 1757, 1764 & 1770).

In his collection based on the Jesuit mission (catchismal) hymn books, Ahacij Stržinar founded the Slovene baroque hymn. For his texts and melodies he chiefly drew on the Viennese Jesuit hymn books of the first half of the 18th century but also partly from other German sources. He introduced the ternary form ABA, while the melodies published in his hymn book have a clearly expressed major or minor tonality, the melodic construction is compact and reveals characteristics of baroque

phrasing and embellishment. The arrangements of older hymns of the 17th century appear in this form. Paglovec's and Lavrenčič's hymn books, which were both planned as a continuation and supplement to Stržinar's, also follow this stylistic trend. Of the three, Lavrenčič's presents completely new songs, for which no German source can be found, whereas the first of the three also includes a few traditional old Slovene hymns.

In content the hymns from Bled and Brdo near Lukovica are pilgrim hymns and therefore have a less official character. As regards rhythm and melodic flow they are more secular (one of the hymns from Brdo is in the form of a menuet) and stylistically incline towards the rococo or early classicism. The secular tendencies of the Slovene hymn became even more explicit in the hymn books of J. F. Repež and J. Ambrožič and were revealed in complicated verses and stanzas, often on dactylic basis. Some of the tunes to which the hymns from these hymn books were sung were secular and dance tunes (menuet, march). In one of Ambrožič's manuscript notebooks (1775) there are ten notated tunes, eight of which are menuets. As regards style they are early classical and reminiscent of contemporary Austrian dance music (Haydn).

In content and individual titles M. Redeskini's hymn book approaches those of Repež and Ambrožič, independent of current tendencies of the Austrian enlightenment (M. Denis, Theresian hymn books). In melody Redeskini further develops the ternary form, which already reveals new, classical traits. These traits are founded on the greater importance of harmonic relations between the individual formal parts of the melodies (the functional treatment of the tonic and the dominant and of harmonic modulations), which gives the tunes formal plasticity and compactness. Stylistically too, his melodies are mostly classical; they more clearly indicate early classical elements, in some cases they even reveal the melodic construction of Viennese classicism. Even some of these melodies have the nature of a dance (menuet, contredanse).

In the 18th century the Slovene hymn experienced a fairly smooth, homogenous development, begun with Stržinar and concluded with Redeskini. This was made possible by Stržinar's successful transplantation of some textual and musical forms from the German hymn repertoire; these became a traditional quality in the Slovene hymn, a quality which younger generations preserved and further developed. Stylistically this development gradually moved from baroque to classicism, with ever strengthening secular elements, which is on the whole in keeping with the state and development of European church music.

The growth of the hymn is specific and especially important for the Slovene cultural milieu of the time. In spite of the fact that during this time the Slovene hymn had a constant source of inspiration in the German hymn it developed relatively independently. The taste of authors in this field reveals efforts to adapt the formal side of the Slovene hymn to the trends of the time, to align their stylistic expression with that of art music. This was a relatively constant process without obvious deviations or digressions and permanently enriched the music of the people with elements of art music.

The first chapter of the dissertation is a survey of sources, patterns and bibliographical links with German hymn books, which the author examined in the original. A thematic catalogue of all the melodies preserved in Slovene hymn books of the 18th century is attached to the dissertation.

Defended January 16, 1973, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO — INDEX

- Adalberg, S. 60
 Adamič, Emil 92
 Albinoni, Tommaso 7
 Albrecht, Otto E. 35
 Aldrich, R. 52, 62
 Ambrožič, Jožef 118—120
 Amenda, Karol 53
- Bach, Carl Philipp Emanuel 6, 31, 52
 Bach, Friedemann 52
 Bach, Johann Sebastian 7, 26, 52, 74
 Bach, Wilhelm 52
 Bahle, Julius 112
 Bartók, Béla 57, 87, 90, 106
 Bauer, Marion 43
 Becking, Gustav Wilhelm 37, 38
 Beethoven, Ludwig van 5, 26, 30, 34
 do 52, 54—58, 60, 61, 63—67
 Bekker, Paul 43
 Blume, Friedrich 5, 31
 Boccherini, Luigi 6
 Boehmer, Konrad 97, 100, 105
 Boetticher, Wolfgang 37, 51
 Bohdanowicz, Bazyli 53
 Božič, Darijan 105—107
 Brelet, Gisèle 108, 110—112, 114
 Brinckmann, A. E. 46
 Bruero, A. 36
 Bücken, Ernst 5—7, 14—16, 18, 21
 do 23, 25—29, 31
 Burney, Charles 8, 31
- Calzabigi, Ranieri 13
 Carner, Mosco 45
 Cavalli, Francesco 8
 Cesti, Pietro Marc' Antonio 8
 Chłędowski, Casimir von 6, 7, 31
 Chopin, Frédéric 37, 54, 57, 63, 68, 72, 74, 82, 85
 Cimarosa, Domenico 6
 Corelli, Arcangelo 7—10, 12, 13, 20, 21, 25, 30, 33
 Couperin, François 30
 Czacki, T. 58
- Čajkovski, Peter Iljič 68, 89, 106
- Dall' Abaco, Ferruccio 21, 22
 Daquin, Louis-Claude 30
 David, Ferdinand 25
 De Falla, Manuel 57
 Deiters, Hermann 41, 45
 Diabelli, Anton 36
 Dibelius, Ulrich 102
 Dołega-Chodakowski, Z. 58
- Eggebrecht, Hans Heinrich 5, 31
 Ehinger, Hans 37
 Estreicher, St. 54
- Falyolle, Fr. J. M. 8, 31
 Ferguson, Donald N. 115
 Fischer, Kurt von 46
 Fischmann, N. 56
 Fiske, R. 44
 Forchert, A. 42
 Franck, César-Auguste 68
 Frederico, G. A. 17
 Frimmel, Theodor von 53, 55
 Fubini, Enrico 114
- Gabrieli, Giovanni 92
 Gerber, Rudolf 5, 6, 32
 Glinka, Mihail Ivanovič 63
 Globokar, Vinko 105, 106
 Gluck, Christoph Willibald 6, 13
 Goethe, Johann Wolfgang 39, 44, 49, 53
 Grabowski, Ambrož 54, 55, 61, 67
 Graupner, Christoph 31
 Grieg, Edvard 57
 Gruna, Jan 31
- Halm, Hans 36, 51, 55
 Händel, Georg Friedrich 8, 17, 25, 26, 31
 Hanslick, Eduard 108
 Haslinger, Tobias 35
 Hawkins, John 8, 32
 Haydn, Joseph 5, 6, 28, 30, 34, 50, 61, 67, 118, 120
 Hebbel, Friedrich 48
 Hecker, J. v. 37, 43
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 108, 114, 117
 Helm, Theodor Otto 45
 Herder, Johann Gottfried 50
 Hertzmann, Erich 35
 Hess, Willy 36, 56
 Hindemith, Paul 87, 90, 106
 Hoeck, V. Th. 56
 Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus 53
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar 5, 32
 Hopkins, C. 51
 Hummel, Johann Nepomuk 50, 54, 67
- Iljinski, Janusz 53
- Jokl, E. 37
 Jommelli, Nicolò 14, 33

- Kastner, Emerich 55
 Keiser, Reinhard 31
 Keller, Hermann 23, 32
 Kerman, Joseph 43
 Kinsky, Georg 36, 51, 55, 57
 Kirby, F. E. 42
 Kirnberger, Johann Philipp 52
 Kleczynski, Jan 53
 Klemenčič, Ivan 79
 Knepler, Georg 50
 Kogoj, Marij 68—74, 76, 79, 81, 82, 84—86
 Kolberg, Oskar Henryk 58, 67
 Koželuch, Johann Anton 50, 61, 67
 Kraft, Günther 56
 Kretschmar, Hermann 88

 Lavrenčič, Primož 118—120
 Legrenzi, Giovanni 8
 Lelewel, Joachim 58
 Lenge, G. 36
 Leo, Leonardo 14, 15, 33
 Lipinski, Karol 61
 Lipovšek, Marijan 92
 Lissa, Zofia 53, 66
 Loparnik, Borut 92
 Lovec, Vladimir 95, 107
 Lütgen, W. 56
 Lully, Jean-Baptiste 8, 30

 MacArdle, Donald Wales 40
 Machabey, Armand 116
 MacKee, J. N. 44
 Mahler, Gustav 68, 106
 Malvezzi, Christophan 7
 Mandyczewski, Eusebius 36
 Mann, C. H. 37
 Marcello, Benedetto 14, 32
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 51
 Mason, Daniel Gregory 44, 45
 Mattheson, Johann 14, 31, 51, 52
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 37
 Mersmann, Hans 88
 Metastasio, Pietro 13, 17
 Meyer, Ernst Hermann 56
 Mirecki, Franciszek 54, 55, 60—62, 65—67
 Misch, Ludwig 44, 45
 Monn, Georg Mathias 13, 31
 Monteverdi, Claudio Giovanni Antonio 12
 Mozart, Wolfgang Amadeus 5, 6, 30, 34
 Müller-Blattau, Joseph 42
 Musorgski, Modest 57

 Nardini, Pietro 6
 Nottenbohm, Martin Gustav 36, 43, 44, 55

 Oginski, Kleofas Michał 53
 Oldman, Bernard Cecil 51
 Ossolinski, Józef Maksymilian 54, 55, 67
 Osterc, Slavko 87, 106

 Paglovec, Mihael 118—120
 Palm, Siegfried 98
 Paumgartner, Bernhard 8, 32
 Pečman, Rudolf 7, 13, 14, 28, 32
 Pergolesi, Giovanni Battista 14—20, 26—28, 33
 Petrić, Ivo 90, 91, 97, 98, 102, 106, 107
 Pincherle, Marc 8, 32
 Pleyel, Ignaz Joseph 50, 61, 67
 Porpora, Nicola 26, 27
 Pracz, I. 52
 Pradines, Maurice 109
 Pütz, Werner 87

 Radziwiłł, Anton 53
 Rameau, Jean-Philippe 30
 Ramovš, Primož 102, 106, 107
 Ravel, Maurice 81, 89, 106
 Redeskini, Maksimilijan 118—120
 Redlich, Hans Ferdinand 37
 Reger, Max 68
 Repež, Jakob Filip 118—120
 Riemann, Hugo 41, 45, 46
 Rijavec, Andrej 87
 Rochlitz, Friedrich 37
 Roland-Manuel 115
 Rolland, Romain 13, 32, 45
 Rosenmann, M. 37
 Rousseau, Jean Jacques 14, 18, 31

 Saddumene, Bernardo 17
 Sammartini, Giovanni Battista 28, 29, 33
 Scarlatti, Alessandro 7, 13—15, 17, 18, 33
 Scarlatti, Domenico 12, 23, 25, 26, 33
 Scheibe, Johann Adolf 51
 Schenk, Erich 42
 Schering, Arnold 7—9, 32, 45
 Schmidt-Görg, Joseph 57
 Schmitz, Franz Arnold 44
 Schobert, Johann 52
 Schönberg, Arnold 68, 72, 83—87, 106
 Schopenhauer, Arthur 48
 Schreker, Franz 68, 85
 Schubarth, Christian Friedrich Daniel 52
 Schubert, Franz 44
 Schünemann, Georg 56, 65
 Schumann, Robert 37, 68
 Skrjabin, Aleksander Nikolajevič 85
 Smetana, Bedřich 88, 106
 Sondheimer, Robert 29, 32

Sourian, E. 115	Ukmar, Vilko 92, 95, 106
Stadlen, P. 43	Varèse, Edgar 111
Stephan, Rudolf 43	Vatielli, Francesco 8, 32
Stržinar, Ahacij 118—120	Vinci, Leonardo 14—17, 33
Supićić, Ivo 108	Vivaldi, Antonio 9, 25
Szabolcsi, Bence 89	Voltaire, François-Marie Arouet 14
Škerjanc, Lucijan Marija 88, 89, 95, 106	Vurnik, Stanko 79
Tartini, Giuseppe 6, 29	Wagenseil, Georg Christoph 13, 31
Telemann, Georg Philipp 17, 31, 51, 52	Wagner, Richard 28, 68, 117
Thayer, Alexander Wheelock 41, 45, 55	Wasielowski, Wilhelm Josef von 7, 32
Torchi, Luigi 7, 32	Weber, Carl Maria von 36, 57
Torre Franca, Fausto 28, 32	Webern, Anton 87, 106
Torelli, Giuseppe 8	Woehl, Waldemar 32
Traimer, Roswitha 102	Wölfl, Józef 53
Trutowski, Vasilij Fjodorovič 52	Wojcicki, Kazimierz 58
Tullio, Francesco Antonio 17	Woronicz, J. 57
	Würfel, Wilhelm 53

