

Ivan Florjanc

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

HARMONIJA – OD TRAKTATOV DO UČBENIKOV V SLOVENŠČINI

Premislek ob 200-letnici javnega glasbenega šolstva v Sloveniji

Izvleček

Nastanek harmonije kot samostojne teoretične vede in predvsem praktične didaktične metode je precej mladega datuma in je tipično evropska značilnost. V takšni obliki je harmonija služila kot uvid in uvajanje na področja glasbenih sintaks in kompozicijskega dogajanja znotraj različnih slogovnih obdobj v tisočletjih evropske civilizacijske in glasbene zgodovine. Razvila se je iz uvidov, ki so dolgo časa sobivali s teoretičnimi in praktičnimi spoznanji na področjema harmoniji komplementarnega kontrapunkta in kasneje – v baroku – generalnega basa (*regola dell'ottava*). Ta mlada veda je v novejši dobi vstopila v evropsko glasbeno teoretično-praktično zavest najprej kot sooblikovalka kompozicijskih slogovnih premen (na *Conservatoire de musique de Paris*, od 1795; celo 19. stol.). Začetni teoretično-raziskovalni naboj (G. Zarlino in J. Ph. Rameau, Ch.-S. Catel, A. Reicha, F.J. Fétis, H. Riemann, W. Maler, P. Hindemith idr.) je kasneje usihal in je danes živ le še znotraj praktičnih traktatov harmonij. Harmonija je pred dvema stoletjema vstopila tudi v slovenski glasbeno-izobraževalni prostor predvsem v obliki traktatov in praktičnih učbenikov v didaktične namene (A. Foerster, M. Kogoj, E. Komel, S. Osterc, L.M. Škerjanc, V. Mirk), kar je tudi ostala (J. Osredkar). Odprti pa je ostalo še precej specifičnih glasbeno-teoretičnih vprašanj.

Ključne besede: harmonija, teorija glasbe, glasbeni traktati, učbeniki, generalni bas, J. Ph. Rameau, slovenski učbeniki harmonije.

Abstract

Harmony – from Treatises to Textbooks in Slovenian

Reflection upon the 200th anniversary of public music education in Slovenia

The very rise of harmony as an independent theoretical science and foremost a practical didactic method is of a rather young date and a typically European characteristic. In such form, harmony has served as insight and introduction to the fields of musical syntaxes and compositional happening within different style periods through milleniaries of European cultural and musical history. It has evolved from insights that had long coexisted with theoretical and practical insights in the fields of harmony-complementary counterpoint and later – in Baroque – of general bass (*regola dell'ottava*). In the recent period, this young science entered the European musical conscience in theory and practice first as a co-former of compositional style axes (at *Conservatoire de musique de Paris*, since 1795; entire 19th century). The starting theoretical and research charge (G. Zarlino and J. Ph. Rameau, Ch.-S. Catel, A. Reicha, F.J. Fétis, H. Riemann, W. Maler, P. Hindemith et al.) has since withered and only lives within practical harmony treatises today. As such, harmony also entered Slovenian musical-educational space (two) centuries ago, mainly through treatises and practical textbooks for didactic purposes (A. Foerster, M. Kogoj, E. Komel, S. Osterc, L.M. Škerjanc, V. Mirk), what it remained all along (J. Osredkar). Many specific musical theory questions remain open.

Keywords: harmony, theory of music, musical treatises, textbooks, thorough-bass, J. Ph. Rameau, Slovenian harmony textbooks.

Uvod

Za nas Slovence je posebej značilno, da smo poleg umetnega večglasja – po neki notranji paradigmi – gojili tudi večglasno ljudsko petje.¹ Dokumentirano smo temu priča zadnjih par sto let, sega pa še dlje nazaj. Antropološki uvidi učijo, da noben družbeni pojav ne iznikne iz nič, marveč se razvije iz predhodnjih pripravljalnih stopenj tudi po poteh medkulturne osmoze. Čeprav smo v evropskem prostoru na področju umetne glasbe – vse od polovice srednjega veka, še močneje pa od renesanse naprej – nenehno razvijali večglasno glasbo, kar je v zgodovini človeštva izjemen pojav, je ljudsko večglasje v glasbi drugod po Evropi dejansko bolj izjema kot redkost. Iz stališča današnje in pretekle zgodovine bi lahko rekli, da je Slovencem sozvočje prirojeno, dano v zibelko.² Zakaj in kako smo razvili to umetelnost, da sestavljamo različne zvoke in glasove v enotni sozvočje, bo ostalo zavito v skrivnost časov. S tem smo se dotaknili v tej razpravi ključnega pojma, 'harmonija'.

Beseda 'harmonija', ki nam v glasbi danes pomeni predvsem učni predmet na konservatorijih in glasbenih akademijah, ima razvejane in globoke korenine. Časovno, pomensko in glede na uporabo je ta pojem prehodil zavidljivo dolgo pot: vse od prvih začetkov evropske civilizacije do danes, preden se je premočno zasidral tudi v glasbi, čeprav niti tukaj povsem izključno. Malokateri izraz se lahko pohvali s takšno tradicijo.

200-letnica javnega glasbenega šolstva v Sloveniji je lepa priložnost, da se dotaknemo tudi tega vprašanja. Uvodoma bomo na kratko pregledali terminološko pot ključnega pojma 'harmonija' vse do tistega pomena, ki se je šele proti sredini 19. stoletja dokončno ugnezdil kot teoretični in učbeniški kompozicijski pojem. Kaj je 'harmonija', bi danes zlahka odgovoril vsak dijak konservatorija. Na izust bi naštel vsaj kakšen učbenik, po katerem ga uvajajo v to glasbeno disciplino, saj tudi v Sloveniji že poldrugo stoletje srečujemo nekaj piscev učbenikov harmonije. Pomembno pa je vedeti, da ista beseda 'harmonija' ni vedno pomenila oz. označevala istih stvari ali pojavov. *Quis bene distinguit bene iudicat* ali tudi *bene docet*, kdor dobro razlikuje, dobro sodi oz. uči, pravi stari latinski rek. Razlikovati vsaj v grobih obrisih korenine in razvejanost antičnega izraza 'harmonia', poznati nekatere njegove premene v evropski zgodovini ipd. pa bo koristno za vsakogar, kdor se ali poklicno pogloblja v glasbo ali pa si le – iz samospoštovanja – želi, da bi bil izobražen tudi na tem področju.

Od 'Harmonia' do traktatov harmonije – oris in terminološko-pojmovni uvidi

Danes ni več samoumevno, da izraz 'harmonia' – terminološko in kot pojem – spada v samo jedro zahodne civilizacije, ki se je v naši predzgodovini navdihovala pri starih

¹ Zmaga Kumer, ena najtemeljitejših poznavalk slovenskega ljudskega glasbenega izročila, trdi: »Enoglasja v resnici na Slovenskem skoraj ne poznamo.« Kumer Z., *Pesem slovenske dežele* (1975, str. 101). Več o tem v: Florjanc I., Pomenskost slovenskega fantovskega petja – Premise k iskanju prvin slovenske identitete. Kuret, P. (ur.) "Glasba za družabne priložnosti" – glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2007, str. 47–67.

² »Ljudsko štiriglasno petje ni posnetek umetnega zborovskega štiriglasja, ki je bilo pri nas razmahnjeno pred približno sto leti [razprava tiskana l. 1975!], marveč je starejše ... starosvetno.« Z. Kumer, prav tam, str. 102.

Perzijcih, Asiro-babiloncih in Egipčanih, v zadnjih treh tisočletjih pa se je – ob vzponih, padcih in preporodih – razvila do zavidljivih razsežnosti. Ta naša civilizacija je vseskozi oplajala tudi sosednje kulture (npr. arabsko v zgodnjem srednjem veku), zadnja stoletja pa si je pridobila celo planetarno dominantno vlogo. Ne le znanost in tehnologija, ki danes skoraj zastrašujoče prevladujeta, marveč je tudi umetnost – in predvsem glasba – enakovredno tvorila sestavni del tega razvoja celo v raznih vlogah gonilne sile.

Ves evropski civilizacijski razvoj je tako na raznotere načine spremljal ta v antiko segajoč pojem *harmonia*, ki je bil v samem začetku celo mitološko poboženstven v bitju – hčerki Afrodite in Aresa – z enakim imenom: *Harmonia*. Težko bi našli v vsej duhovni zgodovini zahodne civilizacije pomensko še kakšen tako široko razvejan in vsebinsko tako bogat pojem, ki bi v teh treh tisočletjih naše civilizacije zmozel pronikniti skoraj v vsa področja družbe: na področja duhovnega delovanja modrecev, umetnikov, pa tudi znanstvenikov in celo rokodelcev, od koder etimološko neposredno izvira. Antično grški(a) glagol(a) *harmózzo* ali *harmótto*³ koreninita namreč v rokodelskem ladjedelniškem okolju, vendar že vseskozi izražata prvobitno potrebo po urejenem spajanju na področju vida in sluha, oziroma časa in prostora. Tisto, kar se kaže kot nered in nesoglasje, vsebuje določen notranji ritem, ki postane dejavnik reda in ujemanja. In to na vseh področjih človekovega bivanja in delovanja: kot '*ethos*' na področjih človekovega obnašanja in duhovne uglašenosti različnih in celo nasprotujočih si silnic njegovega značaja ali pa kot '*melos*' v obliki notranjega principa uglašenege členjenja raznolikih glasbenih vrst in/ali oblik, če omenimo le dvojje najbolj izstopajočih področij. Vedno – vse do danes – pa nastopa v pomenu nevidne notranje sile, ki v jedru stvari in pojavov zna, zmore in uspe združevati neenake in celo nasprotnne prvine v trdno celoto.

Ta etimološka semantika je ostala vseskozi vtkana v same temelje izraza *harmonia* tudi v primeru, ko se je izraz znašel na najbolj različnih področjih: od umetnosti, modroslovja, znanosti pa do tehnologije in celo na področju teologije. Dokončni pomen so najmočneje zaznamovali Pitagorejci, pri čemer je orfično izročilo odigralo zelo močno vlogo. Najbolj pa se vsebina izraza *harmonia* iskristalizira pri Platonu in Aristotelu. Pitagorejci so verjeli, da *harmonia* prebiva v svetu števil, ki hranijo v sebi zadnje skrivnosti makro in mikrokozmosa, saj edino svet števil lahko odkrije skrivnosti stvarstva in človeka. Iz tega so se razvijali naprej vsi napor na področju matematike in celo astronomije, ki je tisočletja sobivala ob glasbi in se pri njej celo navdihovala. Za pristaše Platona pa je *harmonia* bivala v svetu idej, ki je bil zanje edina trdna, čeprav nadčutna stvarnost⁴, pa tudi v človekovi glasbeni dejavnosti, ki so jo po Muzah poimenovali z '*mousiké*', kjer nastopa v trojni obliki, kot '*logos*' (besedilo), '*harmonia*' in *ritem*⁵. Sem so prištevali tudi pesništvo in ples, kar je humanistom iz Firenc v začetkih renesanse dalo idejno pobudo na poti do iskanja in ustvarjanja celo takrat nove, izvirne in do danes žive glasbene vrste – opere. S Platonom izraz *harmonia* dokončno vstopi v svet znanosti (tu izstopa matematika) in umetnosti (tu izstopa glasba). Aristotel se giblje v Platonovem semantičnem polju, a doda

³ Oba antično grška glagola sta le narečni različici. Oba sta obenem prehodna in neprehodna.

⁴ Vidni svet stvari je v platonizmu le odsev nevidnih in netelesnih idej, ki so stvarni predmeti uma/mišljenja, dejansko bivajo in posedujejo neodvisno bitnost (gr. *ousia*), po naravi pa so večne in niso kakor svet in stvari, ki so minljive narave.

⁵ Platon, *Politeia* (Država), III, 389d.

pa močnejši povdarek na področju *ethosa*. Vsa ta izročila so se stekla v skupno semantično polje izraza *harmonia* tudi takrat, kadar je – ob določenih semantičnih odsekih in povdarkih – vstopal na področje glasbe. S tem dejstvom razložimo marsikatero pomensko zagato.

Če se omejimo na glasbo, je pomenljivo vedeti, da je že v grški antiki beseda '*harmonia*' pomenila – poleg ostalega – oktavni razpon tonov v glasbi, oz. '*diápson*'; to je pomenilo sozvočje raznolikih tonov/strun, ki se ustvari 'čez vse' in kjer so mišljene 'vse strune na liri' (običajno osem!). *Diápson* so tvorila lahko bodisi sozvočja (gr. *sím-fonioi*, lat. *con-soni*, so-zvočni)⁶, kar so bili trdni zvoki/toni, kakor tudi neskladni toni (*diá-fonioi*, di-sonančni, raz-zvočni, ne-skladni), ki pa so bili postavljeni znotraj sozvočij kot premični in zato poimenovani dia-tonični, 'preko tonov'. Ti pojmi so se ohranili do danes, čeprav v glasbenih teorijah v nekoliko spremenjeni uporabi. Še danes domač izraz enharmonija lahko – kot '*génos enharmónion*' – prevedemo 'v oktavi (oz. harmoniji) bivajoč'. Poltretje tisočletje živ platonizem je poskrbel, da so se tudi omenjeni pitagorejski pojmi in njihove vsebine ohranjevali v evropski zavesti. Odšli bi predaleč, če bi želeli pronikniti v vse odtenke pomena tega ključnega pojma. Dotakniti pa se moramo vsaj tistih bistvenih, ki so botrovali pri oblikovanju glasbe, kot jo poznamo v evropskem novem veku.

Le malokdo na evropskem zahodu – izjema niso niti akademsko izobraženi glasbeniki – pozna razvojno pot, ki je pripeljala do nastanka npr. danes samoumevnega štiriglasnega strogega stavka, ki ga sestavljajo *sopran-alt-tenor-bas*. Vemo, da se je tak štiriglasni glasbeni stavek izoblikoval v času humanizma v nedrjih pitagorejskega neoplatonizma kot ogledalni pomenski odsev štirih osnovnih prvin – *ognja-zraka-vode-zemlje*, iz katerih je zgrajen tako *makro-kozmos*, stvarstvo oz. veliki svet, kakor tudi človek, ki je zgrajen iz istih prvin in je zato imenovan *mikro-kozmos*, svet v malem.⁷ Glasba je tudi zaradi te svoje intimne '*kozmične*' dimenzije (po Boetiju v trojni obliki kot *musica mundana*, *humana* in *instrumentalis*) sedela tesno ob boku matematike in astronomije. Takšno mesto je zadržala vse do praga iluminizma. Za razliko od pesništva, slikarstva, dramatike ipd. je med vsemi umetnostmi edino glasba ponosno stala ob boku ostalih kvadrivijalnih znanosti (aritmetike, geometrije in astronomije). Še več! Celotni makro in mikrokozmos naj bi bila urejena po zakonih glasbe in ne obratno, kar so v svojih spisih s pridom uporabili tudi astronomi. Makro in mikrokozmos sta bila nevidna in neslišna glasba, sinonim za skrito in poosebljeno kozmično '*Harmonijo*', če se izrazimo po Heraklitovo⁸ ali po Keplerjevo⁹. Pri obeh vsebina pojma *harmonia* določa kozmične glasbene vsebine in ne obratno. Izraza *harmonia* in glasba sta tu zamenljiva in navidez sinonima.

⁶ Od gr. συμφωνος 2 (*símfonos*) in lat. *côn-sonus* 3; oba v istih pomenih: skladen, soglasen, sozvočen, ubran, ujemajoč se, složen.

⁷ Takšno razlago najdemo v vseh renesančnih in baročnih traktatih do praga 19. stol. Npr. Gioseffo Zarlino v traktatu *L'istituzioni armoniche*, na več mestih, npr. v *prima parte*, *cap. VI in VII*, ali v *seconda parte*, *cap. XVIII*, ali tudi v *terza parte*, *cap. LVIII*, kjer ponovno in izčrpnostno razloži, imena, simboliko in pomen vseh štirih glasov. Citirano po: Zarlino, G., *L'istituzioni armoniche*, Urbani, S. (ur.), ed. Diastema, 2011.

⁸ Heraklit, Jonec iz Efeza iz konca 6. stol. pred Kr.. Bil je upoštevan predsokratik in zaradi svoje izvirnosti miselno vpliven na kasnejša modroslovna področja. Tu prim. fragmente 86, 25 in 26. Številke fragmentov cit. po Sovrè A., *Predsokratiki*, Ljubljana, SM, 2002, str. 69–80.

⁹ V mislih imamo njegovo astronomsko delo *Ioannis Kepleri Harmonices mundi* iz leta 1619. Citati so tu odveč, saj je za povedano pomenljivo Keplerjevo delo v celoti in v posameznih delih.

Primere navidezne sinonimne uporabe izrazov harmonia in npr. muzika srečamo že pri Platonu in Aristotelu.¹⁰ Takšna le navidezna sinonimnost je ostala živa tudi kasneje. Vendar moramo podčrtati dejstvo, da v vseh takšnih primerih ostaja dosledno prisotna pomenska specifična semantične vsebine pojma *harmonia*, ki je v spajanju/uglaševanju neenakih ali celo nasprotujočih si prvin v neki celoti. Vsi antični, srednjeveški, renesančni in baročni izrazi ohranjajo ta etimološki in semantični spomin, na katerega so bili – vsaj glasbeni teoretiki – vseskozi dosledno pozorni, kot bomo videli ob raznih primerih v nadaljevanju.

Na Zahodu lahko tako zasledimo izraz *harmonia* kot sinonim za večglasje, a dosledno s pravkar omenjenim povdarkom na raznolikosti glasov. V devetem poglavju Hucbaldovega traktata *Musica enchiriadis* beremo: »*Harmonia est diversarum vocum apta coadunatio*«. ¹¹ V dialoško zasnovanem traktatu *Scholia Enchiriadis* pa isti Hucbald (840–930), pomemben reformator glasbe v zgodnjem srednjem veku, na učenčevo vprašanje »D. *Quomodo ex Arithmetica matre gignitur harmonia, & an eadem harmonia, quae & Musica?*« odgovarja takole: »M. *Harmonia putatur concordabilis inaequalium vocum commixtio. Musica ipsius concordationis ratio*....«. ¹² Skrb za odpravo navideznih sopomenskosti z izrazom *harmonia* je očitna. V ozadju vseh teh in podobnih trditev je znan Boetijev nauk. V razpravi *Boethii De Institutione Musica* na koncu prve knjige tretjega poglavja (I,3) *De vocibus ac de musicae elementis* Boetij (480–524 [ali 525 ali 526]) takole zaključuje z znano in pogosto citirano mislijo: »Sed in his vocibus, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.« ¹³ V tem primeru je izraz *consonantia* sinonim za *harmonia*. Boetij je imel močan vpliv na vse glasbene teoretike srednjega in novega veka, saj velja za tistega, ki je antično modroslovno misel prenesel v srednji in je upoštevan tudi v novem veku. Tako ostaja Boetij tudi za glasbo dragocen mejnik. V srednjem veku so glasbeni teoretiki kot sopomenko za navpično večglasje radi uporabili poleg besede *harmonia* tudi izraz *concordantia*, medtem ko je navidez sinonimni izraz *symphonia* lahko vseboval tudi drugačne pomenske otenke. Ostala terminološka in semantična vprašanja puščamo tukaj ob strani.

Pri približevanju k vertikalnemu dožemanju zvočnih zgradb pomenijo premisleki, ki jih je opravil Franchino Gaffurio (1451–1522), korak naprej predvsem na področju pojmovanja

¹⁰ Kozmološki in psihološki vidiki uporabe izraza *harmonia* so se iskriticizirali v Boetjevi tordelnosti glasbe (mundana-humana-instrumentalis). Pri obema pa odločno vstopi tako na področja znanosti, umetnosti in družboslovja. Pri matematičnih disciplinah in njim sorodni glasbi ima izraz *harmonia* vsebinski povdarek na uglasenosti števil, na etičnem področju nastopa izraz *harmonia* za označevanje krepost(nost)i, na umetniškem področju označuje lep(ot)o idp.

¹¹ Hucbald, M. E., *Musica enchiriadis*, St. Blasien, 1874, str. 159.

¹² Hucbald, M. E., *Scholia Enchiriadis*, St. Blasien, 1874, str. 193. Traktat je napisan v dialogih D.[iscipulus] in M.[agister]. V II. pars (De Symphoniis) str. 184 citiranega dela takole opredeli večglasje: »D. Symphonia quid est? M. Dulcis quarundam vocum commixtio; ...«. Malo naprej na isti str. 193 prišteva glasbo med artes kvadrivja takole: »D. Quae sunt Mathesis disciplinae? M. Arithmetica, Geometrica, Musica, Astronomia.«

¹³ Cit. po: Boethius, A. M. S.. *De Institutione Musica libri quinque*. Roma, 1990. Prim. tudi *Boethii De Institutione Arithmetica*, kjer na koncu poglavja II,32 *Quod omnia ex eiusdem natura et alterius natura consistunt idque in numeris primum videri*. Cap. 32 zopet zaključuje z znano trditvijo: »... Est enim armonia plurimorum adunatio et dissidentium consensio.«. Cit. po: Boethius, A. M. S.. *De institutione arithmetica libri duo / De institutione musica libri quinque*. Lipsiae, 1867.

akordičnih razmerij znotraj trozvoka v smeri pomena, ki ga bo stoletje zatem označeval pomenljiv izraz *trias harmonica*. Pomenljiv je Gaffurijev premislek o intervalu terce in kvinte. V traktatu *Practica Musice* (1496) Gaffurio govori o terci kot središčnem sozvočnem tonu znotraj intervala kvinte (*mediam obtinet concordem cordam cum extremis*). Prav terca je namreč zaradi svoje dvojne narave (*ditonus* in *semiditonus*, t. j. velika in mala terca) v intervalu kvinte tista diskriminanta, ki jamči za neenakost sestavnih delov akorda (kot *harmonia*!) v vmesnem prostoru med primo, ki po Gaffuriju ni ne konsonanca ne disonanca (marveč je 'enost', oz. vir in izvor ostalih tonov), in med kvinto, ki je prva popolna konsonanca v diatonični vrsti znotraj oktave, saj je v enostavnem razmerju seskvialtere (3:2).¹⁴ Dvajset let kasneje je Gaffurio v drugem traktatu *De Harmonia Musicorum Instrumentorum* (1518) isto še bolj jedrnato izrazil takole: »Tres soni Harmonica medietate dispositi & simul sonantes dulcissimum concentum atque ipsam harmoniam efficiunt. Caput undecimum: Dispositis vero tribus chordis secundum harmonicam medietatem – ut scilicet qua proportione gravissima chorda acutissimam, sive maior numerus parvissimum custodiet . . . – ea tunc producetur melodia: quam proprie harmoniam vocamus. Haec nempe duabus consonantiis inaequalibus constat, quae & dissimilibus proportionibus – maiore quidem maioribus numeris, minore minoribus – conducuntur.«¹⁵ (Pri citiranju istega mesta zagrešita MGG [=H. Hüschen] in za njim C. Dahlhaus večjo napako. Kaže, da oba avtorja pri navajanju nista imela Gaffurijevega

¹⁴ Poučen je tu citat v celoti, vključno s premislekom o seksti, katero Gaffurio primerja tukaj z naravo terce, torej jo (po novem!) umešča med konsonance. »...Quod si sola corda fuerit media (...) ... quam *tertiam* vocant cui q.dem secunda vox sola medium prebet: ob sui simplicitatem ab harmonicae suavitatis natura longe disiuncta est, quam q.dem primam in ordine coniunctarum ac concordantium vocum ponunt: quasi ab unisoni simplicitate prima concorditer discedens veluti binarius numerus primus ab ipsa unitate. ... Tertia itaque dupliciter disponit ditono scilicet & semiditono ... tertiam maiorem vocant a maiore ei. intervallo, que. vero semiditoniaea tertiam minorem. ... tertiam ipsam vagantem & imperfectam contrapuncti speciem duxerunt appellandam. ... *Quinta* autem quam diapente integra tribus scilicet tonis ac minore semitonio ducta sesquialtera dimensione producit: *mediam obtinet concordem cordam cum extremis*. Componitur enim ex duabus primis simplicibus scilicet tertia minore atque tertia maiore, *concordi medietate servata*. Inde suaviorem ducit extremitatum concordiam quasi quae certa imitatione harmonicae adhaereat medietati. Hujus quidem medietatis chorda si in acutum exachordi intervallo fuerit intensa, acutiorem inter ipsas extremitates harmonica medietate concludet diapason compositam perficiens aequisonantiam. ... *Sexta* a sex chordis diatonice dispositis dicta quoniam certam in chordotono [=monokord, op. I.F.] dimensionem non acquirit, imperfecta est. Chordotonus enim est chordatenens omnes consonantias musicis proportionibus dispositas. ... Sexta maior fit ex diapente & tono, minor vero ex diapente & semitonio. Inde huiusmodi variatione sextam ipsam vagantem veluti & tertiam possumus appellare. Habet enim sexta solam chordam mediam & concinnam quae scilicet tertia est ad graviorem & diatessaron subsonat ad acutam. ...« Gaffurio F., *Practica Musice*, lib. III. cap. 2. Ležeče tiskana mesta izpostavil avtor I. F.

¹⁵ Gaffurio, 1518, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, lib. III cap. 11.

traktata v rokah.)¹⁶ Na tem mestu lahko mimogrede opozorimo na navidezno rabo sinonimij dveh različnih izrazov *concentus* in *melodia* za isti pojem *harmonia*. Vendar je Gaffurio vedno tudi v tem zelo natančen, na kar večkrat kar sam opozori.¹⁷

S tem Gaffurijevim premislekom so bili podani pogoji za novo razumevanje harmonsko-akordičnih pojavov v glasbi. Lahko rečemo, da se je tu zgodilo miselno spočetje harmonije. Rojstvo se bo namreč dogajalo stoletje kasneje, začenši z Zarlinom (1517–1590), ki na pogosto citiranem 31. poglavju traktata *L'istituzioni armoniche* (1589) spregovori o »*divisio harmonica*« (ta mu pomeni durov trozvok c-e-g), in o »*divisio arithmetica*« (ta mu pomeni molov trizvok d-f-a). Oboje ponazori z notnim primerom, ki ga v besedilu obširneje razloži in zaključí takole: »E da questa varietà dipende tutta la diversità e la perfezione dell'armonie; conciosia che è neccessario (come dirò altrove [=cap. 58, op. I.F.]) che nella composizione perfetta si ritrovino *sempre* in atto la *quinta* e la *terza* over le sue replicate.«¹⁸ Vendar Zarlino tega svojega uvida ni razvil do konca enako kot njegov predhodnik Gaffurio. Čeprav je bil pri obema od tukaj naprej samo še korak do moderne teorije akordov, pa tako Gaffurio kot Zarlino še vedno ostajata pri starem nazoru teorije intervalov, ki npr. terce ali sekste ipd. še ni obravnavala kot enovito celoto. Posledično tudi akorda ne. Velika terca je bila še dolgo izražena kot 'ditonus', 'dva cela tona', in zato poimenovan tudi kot 'tertia perfecta', popolna terca. Mala terca pa iz enega celega in enega pol tona (*semiditonus*) in zato imenovana 'tertia imperfecta'. Podobno so sestavili seksto iz kvinte in enega celega tona (*sexta perfecta*) ali pa iz kvinte in poltona (*sexta imperfecta*).¹⁹ Ne smemo pozabiti, da je še malo pred tem – npr. v času Walterja Odingtona (pred 1298–po 1316) terca bila konsonanca, velika in mala seksta pa še vedno disonanci.

16 Napake pri MMGju kot C. Dahlhausu izvirajo iz copy-paste metode citiranja. Ravno to Gaffurijevo mesto napačno citira tako Dalhaus C., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter, 1968, str. 20. Dahlhaus to mesto (z ozirom na dejanski citat) napačno pripisuje Gaffurijevemu dvajset let mlajšemu traktatu *Practica musice* (1496), citat pa, kot smo navedli, je dejansko navzoč v traktatu *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus* iz leta 1518. Kaže, da je napako povzročilo Dahlhausovo nepreverjeno copy-paste povzemanje (brez navedka!) citata iz članka *Harmonie* v MGG 1956, kjer pa avtor članka Heinrich Hüschen ravno tako zagreši isto napako. Prim. Hüschen H., *Harmonie*, MGG 1956, Sachteil 5, stolpec 1612. Oba (najprej Hüschen za niim pa Dahlhaus) sta odvisna od H. Riemanna, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jarhrhundert*, Leipzig, 1898, str. 324sl.. Dahlhaus je v svoji razpravi ves čas do Riemanna zelo kritičen. Kaže pa, da sta eden ali drugi ali kar oba to mesto površno prebrala oz. spregledala, da na tem mestu Riemann navede drugi spis izrecno takole: »Freilich zieht er sich in der genannten Schrift v. J. 1518 vorsichtig...«. Dahlhaus- Hüschenovo soodvisnost od Riemanna pa dokazuje napačno navajanje naslova Gaffurijevega traktata *Practica musice* (1496), saj ga vsi po vrsti – začenši z H. Riemannom (istotam str. 323) – navajajo napačno kot *Musica practica*. S tem smo pojasnili tudi genealogijo napačnega citata v vrsti Dahlhaus- Hüschen-Riemann, s tem pa tudi odvisnost obeh (Dahlhaus- Hüschen) od Riemanna; čeprav tega izrecno nista navedla, je očitno, da nista imela v rokah Gaffurijevega besedila.

17 Poučno je tudi jasno opozorilo na "napačno mnenje" (Hinc falso sunt arbitrati) pri uprabi sinonimij, ki ga Gaffurio takole zapiše v istem traktatu iz 1518 na koncu 10. poglavja: »Ea [=harmonia] enim est extremarum contrariarumque vocum communi medio consonantias complectentium suavis atque congrua sonoritas; quā iccirco a consonantia differre constat. Haec namque sola proportionē duabus saltem illa perducit. Hinc falso sunt arbitrati qui consonantiam & harmoniam idem esse posuerunt. Nam quamquam harmonia consonantia est, omnis tamen consonantia non facit harmoniam. Consonantia namque ex acuto & gravi generatur sono: Harmonia vero ex acuto et gravi conficitur atque medio.« Gaffurio, 1518, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, lib. III cap. 10. C. Dahlhaus in MGG naredita tu podno napak kot v prejšnji op. 15.

18 Zarlino G., 1589, *L'istituzioni armoniche*. Cit. po izdaji: isti, Urbani S. (ur.), Ed. Diastema, 2011, str. 376 [in str. 480].

19 Zarlino G., 1589, istotam, str. 375 sl.

Utemeljitelja moderne teorije akordov tako nista bila ne Gaffurio in niti Zarlino (kar se ponekod napačno navaja) marveč je bil to Johannes Lippius (1585-1612), filozof, glasbeni teoretik in evangeličanski teolog. V traktatu *Synopsis musicae novae* (1612) uvede Lippius svoje razmišljanje o akordu pojmovanem kot enovita celota takole: »*Trias Harmonica Simplex & Recta Radix vera est Unitrisona omnis Harmoniae perfectissimae plenissimaque, quae dari in Mundo potest, Sonorum etiam mille et millies mille, qui omnes referi posse debent ad partes ejus in Unisono Simplici & Composito, magni istius Mysterii DIVINAE solū adorandae UNITRINITATIS Imago & Umbra (an ulla luculentior esse possit, nescio).*«²⁰ Tukaj lahko prvič v zgodovini glasbe srečamo jasno razlago akorda-trozvoka kot enovite celote, kar so malo kasneje poimenovali 'Trias harmonica'. Lippius pa je trizvok c¹-e¹-g¹ poimenoval 'Radix Unitrisona'²¹ z jasnim teološko-alegoričnim namigom na krščansko skrivnost Sv. Trojice. Akord je sestavljen iz treh samostojnih tonov, *monad*, kar sam takole pojasni: »Soni Monades, seu voces Radicales tres constituentes etiam tres Dyades radicales sunt primū duae Extremae, scilicet prima, ima Basis, et Ultima seu Summa ab illa genita.«²² V osnovi je torej jasno postavljen temeljni ton – 'basis', že kot pravi Rameaujev 'centre harmonique', na katerega je postavljena terca – imenovana 'media' in pa kvinta – z imenom 'ultima' ali tudi 'summa'. Lahko vidimo že zametek funkcijske teorije, ki ima svoj začetek ravno v natančnem razlikovanju vlog/funkcij posameznih tonov znotraj akordov in vlog/funkcij posameznih akrdov znotraj glasbenega stavka ali skladbe. Tega, resnici na ljubo, pa Lippius še ni razmišljal. Lippius uvede v razpravi tudi možnost uporabe obratov akordov, čeprav priporoča, da so akordi bolj sozvočni, če niso v obratu: »Sed quò voces sunt propinquiores sibi invicem, eò meliorem conflant syfonian. Ac semper melior est trias harmonica, cuius basis imo substat loco, caeterae superiore.«²³

S tem Lippiusovim uvidom je postavljen močan idejni in praktičen premik, ki bo postavil nove kompozicijske temelje v takrat porajajoči se baročni glasbi. Lippiusov akord kot *Radix Unitrisona* bomo kmalu zatem srečevali kot retorično uporabljeno simbolno poved v obliki 'Trias harmonica', kar še bolj izrecno namiguje na Sv. Trojico. To se bo dogajalo v številnih baročnih skladbah tudi popolnoma inštrumentalne narave. Npr. zelo znan je Bachov šestnajstglasni *Canon trias harmonica* BWV 1072, zgrajen v skladu z Lippiusovimi simbolnimi namigi. Pri tem tem pa smo z Lippiusom že prestopili v novo smer teoretičnih razmišljanj v glasbi, ki so sprožila nove kompozicijsko in izvajalsko praktične pristope (generalni bas!) v evropski glasbi. Vse to je pa pripravilo pot praktično razmišljajočemu teoretiku J. Ph. Rameauju pri njegovih teoretičnih razmislekih in uvidih po letih 1710. Izraz *harmonia* bo tudi tu in na vsej tej nadaljni poti polnopravno še vedno navzoč. Vendar pojdemo po vrsti.

²⁰ Lippius J., 1612, *Synopsis musicae novae*, fol. 4rv.

²¹ Lippius J. 1612, prav tam, fol. 7r. Lippius doda besedni razlagi tudi sliko z alikvotno postavljenimi toni od C–c2, brez sedmega alikvota. Trije toni v tej alikvotni vrsti 4-5-6, torej trozvok c1-e1-g1 so na sliki označeni z okroglim oklepajem in imenom 'Radix'.

²² Lippius J., 1612, prav tam, fol. 5r.

²³ Lippius J., 1612, prav tam, fol. 6v.

Harmonija in ‘*Regola dell’ottava*’ – od generalnega basa do Rameaujevega evolucijskega preobrata

Tabula naturalis je prvi okorni poizkus glasbeno-teoretičnega premisleka, ki je vzniknil iz novega pojmovanja akorda. Akordi so v sistemu *tabulae naturalis* dosledno v temeljni legi, kar deluje v skladbi precej okorno. Se pa ob tem začenja ostriti pozornost in kasneje tudi želja po bolj ubranem urejanju postopov basa, ki se giblje po temeljnih tonih naniznih akordov. *Tabula naturalis* (še) ni *basso continuo*, marveč le pripomoček pri vezavi akordov. Nazoren primer takšnega kompozicijskega pristopa je znameniti Allegrijev petglasni *Misere*²⁴ (ca. 1630) za veliki petek, ki je tako osupnil mladega Mozarta v Rimu (1770), da si ga je zapisal po posluhu. Glasba tega psalma je v skladu z obliko besedila izrazito recitativnega značaja, akordično nanizana po vzorcu *tabulae naturalis* in zato zlahka dojemljiva. Kar je presunilo mladega Mozarta, ni bila akordična podoba v glasbenem stavku (to mu je bilo domače iz protestantskega korala in nabožnih pesmi v nemškem prostoru), presenetljiva zanj je bila izvedba, saj so bili pevci Sikstinskega zbora notorično izjemno spretni pri izvajanju renesančne glasbe v okrašeni obliki, kjer je predvsem improvizirana *l’arte della diminuzione* igrala ključno vlogo. Okorne akordične zveze so ob večših prijemih pevcev improvizatoričnega okraševanja zadobile sveže vitalen glasbeni izraz. Ta podatek dopušča jasn vpogled v didaktično-praktične in kompozicijske prijeme v času baroka po vzorcih *tabulae naturalis*. Glasbeno-teoretično je pri njej v ozdaju še vedno močno kontrapunktično razmišljanje o vodenju glasov tudi znotraj akordično postavljenih odnosov. Po drugi strani pa je ta sistem pripravil pot kasnejšim in bolj razvitim tehnikam generalnega basa. Iz vzorca *tabulae naturalis* se v Italiji kmalu pojavi mlajša in njena zelo uporabna inačica – *regola dell’ottava*.

Regola dell’ottava (franc. *règle des octaves*) je jednat obrazec za *à vista* izvajanje neoštevilčenega basa. Uporabna je bila kot osnovni vzorec pri uvajanju v sistem generalnega basa, ki je doživel svoj razmah že konec 17., predvsem pa v celem 18. stoletju. V svoji razvitejši obliki v 18. stol. sledi t. i. naravnim harmonijam (S, D, T) rastoče in padajoče lestvice v duru in v molu. V sistemu stopenjske in/ali funkcijske harmonije lahko akorde in obrate akordov na vseh sedmih oz. osmih stopnjah lestvice (“*dell’ottava*”, oktave) izrazimo takole:

Durova rastoča lestvica

<i>Stopenjska harmonija</i>	I ₃ ⁵	II ⁶ ali II ₃ ⁴	III ⁶	IV ₃ ⁵ ali IV ₅ ⁶	V ₃ ⁵	VI ⁶	VII ₅ ⁶	VIII ₃ ⁵
<i>Funkcijska harmonija</i>	T ₃ ⁵	VII ⁶ ali D ₃ ⁴	T ⁶	S ₃ ⁵ ali II ₅ ⁶	D ₃ ⁵	S ⁶	D ₅ ⁶	T ₃ ⁵

24 Allegri Gregorio (1582–1652), *Misere* (CCATB), Roma Vaticano, Capp.Sist. ms. 205.

Durova padajoča lestvica

<i>Stopenjska harmonija</i>	VIII ₃ ⁵	VII ⁶	VI ₃₄ ^{#6}	V ₃ ⁵	IV ²	III ⁶	II ⁶ ali II ₃ ⁴	I ₃ ⁵
<i>Funkcijska harmonija</i>	T ₃ ⁵	D ⁶	DD ₃₄ ^{#6}	D ₃ ⁵	D ²	T ⁶	VII ⁶ ali D ₃ ⁴	T ₃ ⁵

Funkcije akordov in njihovih obratov ostanejo v duru in molu enake. V prvih oblikah na začetku 17. stoletja je bil obrazec *regola dell'ottava* zlasti v Italiji omejen na tone gvidonjanskega naravnega heksakorda (v C-duru obseg *c-a*), kar kaže še na modalno razmišljanje iz polifonega 16. stoletja.²⁵ Tudi začetki principov stopenjske harmonije, ki je še sedaj v uporabi npr. v Italiji, imajo svoj začetek v tem času nastajanja praktičnih obrazcev za izvajanje prvih oblik neoštevilčenega generalnega basa (v Italiji Gasparini, 1708; v Franciji Campion, 1716).²⁶ Razen tega je *regola dell'ottava* že v svojem začetku kazala tudi močan kompozicijski povdarek. Na to kaže npr. naslov Campionovega *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique* (1716), ki je v Franciji odigral veliko vlogo zlasti pri nauku o obratih akordov in postal osnova za Rameaujeva teoretična razmišljanja o *basse fondamentale* v njegovem traktatu harmonije.

Iskanje in praktična uporaba obrazcev generalnega basa se je začela še pred teoretično utemeljitvijo akorda in njegove kompozicijske vloge, pa tudi še pred izoblikovanjem obrazca *regola dell'ottava*. Prvi začetki so se pojavili v Italiji konec 16. stol. Kot najstarejši primer radi navajajo 41. inštrumentalni part k 40-glasnemu motetu *Ecce beatam lucem* skladatelja Alessandra Striggia (1540–1592); ohranil se je le prepis iz Zwikaua iz leta 1587.²⁷ Podvajanje zlasti basovih tonov pri izvajanju renesančne polifonije ni bilo nekaj izjemnega. Izkazalo se je kot priročno sredstvo v komornih in solističnih zasedbah. Že takoj v začetku (Viadana, 1602), zlasti pa v svoji bolj razviti obliki, je generalni bas skoraj popolnoma izrinil tabulaturne zapise, ravno zaradi te svoje priročne izvajalsko polivalentne semantične večpomenskosti.²⁸ Kompozicijsko nosilna vloga, ki jo je ves čas renesanse zasedal tenor kot '*guida tonorum*' – torej kot nosilec glasbene stavčne sintakse in modalnega glasbeno-stavčnega reda v polifonih skladbah –

25 Zanimiv je Rousseaujev navedek o primatu iznajdbe oktavnega obrazca v njegovem leksikonu: »*Regle de l'Octave*. Formule harmonique publiée la première fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la Basse, l'Accord convenable à chaque degré du Ton, tant en Mode majeur qu'en Mode mineur, & tan en montant qu'en descendant.» Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, str. 405.

26 Gasparini Francesco, *L'armonico pratico al cimbalo*, 1708; Campion François, *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*. Paris, G. Adam, 1716, str. 22.

27 Federhofer Helmut, Generalbaß. V: *RiemannMusikLexikon*, Sachteil, Mainz: B. Schotts Söhne, 1967, str. 324.

28 Lodovico Viadana v izdaji *Cento concerti ecclesiastici* v uvodu *A'benigni lettori* izrecno pove, da je zaradi lažjega igranja opustil intavolturni zapis. To pove v šesti točki napotkov izvajalcem takole: »Sesto. Che non si è fatta la Intavolatura à questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere piu facile il suonargli à gl'Organisti, stando che non tutti suonarebbero all'improvviso la Intavolatura, e la maggior parte suonaranno la Partitura, per essere piu spedita. Però potranno gl'Organisti à sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio.«. Citat navajamo po 4. izdaji iz leta 1605: Viadana, L., *Li Cento concerti ecclesiastici... Con il Basso continuo per sonar nell'Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori & per gli Organisti*. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1605, BASSO [=basov part za orgle].

se je sedaj polagoma a odločno preselila v bas, kot na nosilca akordičnega ogrodja in oporo svobodno lebdeči melodiji. Pojav in hitro prevlado monodije je omogočila prav ta spremenjena kompozicijska vloga tenorja, ki jo je odslej dokončno prevzel generalni bas. Iz giblivo nihajočega modalnega okolja, ki ga je urejal ténor–‘voda’, si je glasba začela utirati nova pota opirajoč se na bas–‘zemlja’. Iz prostranega, še neizoblikovanega in skoraj brezobličnega morskega vodovja je stopila na kopno, na trdna tla zemlje, če si priključimo uvodoma nakazane alegorične renesančne pomene makrokozmičnih prvin v izrazu *harmonia*.

Bas je tako na prelomu leta 1600 postal dejanski nosilec harmonskega dogajanja v skladbah. Italijanski izrazi, ki se pojavijo že v intavolaturah 16. stoletja, so zgovorni sami po sebi: *basso seguente* ali *basso cavato* ali *basso pro organo*²⁹, *basso continuo*, *basso ostinato*/=*obligato*³⁰, medtem ko izraza *basso ripieno* in *basso concertante* spadata že v bolj razvite baročne koncertantne oblike. Viadanovi *Cento concerti ecclesiastici* (1602)³¹ npr. že vsebujejo posebej natisnjen basovski part za *Basso continuo per sonar nell'Organo*. Čeprav podvaja basov zborovski glas, je natisnjen je v posebnem zvezku, enako kot vsi ostali glasovi, in je še popolnoma brez generalbasnih številčnih oznak, kar kaže na visoko stopnjo znanja tedanjega glasbenika-organista oz. čembalista. Glasbeniki iz Firenc (V. Galilei, G. Caccini, J. Peri idr.) predvsem pa Claudio Monteverdi in njegov krog v Manotovi in nato v Benetkah v prvi polovici 17. stoletja zelo hitro prisvojijo in naprej razvijejo ta novi kompozicijski prijem in slog. Izvajalec generalnega basa je bil skoraj redno tudi odgovoren za potek izvedbe. Zato je moral – podobno kot dirigenti danes – podrobno poznati harmonsko in polifono podobo celotne skladbe. Iz tega razloga najdemo v glasovih/partih za *continuo* zapisano oznako ‘M.D.C.’, kar pomeni ‘maestro di capella’. Zlasti v Italiji najprej, nato pa po celi Evropi nastajajo številni mali priročniki za uvajanje v igranje generalnega basa, ki je ostal praktično do danes del obvezne izobrazbe vsakega organista, čembalista, tiorbista idr..

Kot didaktičen pristop pri uvajanju v igro generalnega basa so se zlasti v južni Italiji v koncem 17. ter v 18. stoletju pojavili *partimenti*, ki so bili posebna oblika obrazcev za študij generalnega basa. Ker je moral biti organist ali čembalist obenem tudi dirigent komorne zasedbe izvajalcev (vključno s solisti in zborom), je moral biti kompozicijsko-analitično izjemno vešč. Obenem je moral biti spreten improvizator, saj so določene glasbene odlomke svobodno improvizirali s pomočjo ostinatnih vzorcev (*basso ostinato*³²). Številna mesta zlasti v koncertantnih baročnih skladbah, ki so uporabljala imitacijske postope (fugati, sekvenčne imitacije, kanoni ipd.), so zahtevala od organista oz. čembalista veliko kompozicijskega znanja tako v pasažah z *basso ripieno* zlasti pa v

29 Prve oblike oz. imena zapisov generalnega basa, kot nekakšen ekscerptni povzetek vseh najnižjih glasov večglasnega moteta ali maše, ki je bil napisan kot opora organistom, od tod tudi drugače *basso pro organo*.

30 Gre večinoma za malo kasnejše izraze, ko postaja zapis basovega parta samostojnejši part, običajno natisnjen v posebnem zvezku za organista ali čembalista.

31 Viadana, Lodovico, prva izdaja 1602. Pomenljiv je celoten naslov izdaje, ki ga navajamo po ponatisu iz l. 1605: »*Li Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, & quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori & per gli Organisti. Di Lodovico Viadana. Novamente in questa 4. impressione, con ogni diligenza corretti. Opera Duodecima. In Venetia, Apresso Giacomo Vincenti, 1605.*«

32 Tega izraza ne gre zamenjati s pravkar omenjenim *basso ostinato* v pomenu *basso obligato*, oz. *basso continuo*.

večinoma solističnih pasažah *basso concertante*.³³ *Partimenti* so se zato iz začetnih oblik praktičnega uvajanja v igro generalnega basa polagoma razvili v pravo didaktično vodeno metodo za učenje improvizacije in koncertiranja na orglah in/ali čembalu z močnim povdarkom na baročnih kompozicijskih tehnikah. Veliko odličnih skladateljev je pisalo *partimente* nalašč za takšne didaktične namene (F. Durante, C. Greco, G. Tritto, F. Fenaroli, C. Cotumacci, L. Leo, S. Matei, N. Sala, A. Scarlatti, A. Zingarelli idr.). Omenja se tudi Bachov rokopis, ki naj bi nastal iz istih namenov, kar dokazuje hitro razširjenost te didaktične metode po vsej Evropi vse do Skandinavije.

Poučevanje generalnega basa postane tako nosilec praktičnega uvajanja v zakonitosti harmonije, na višjih stopnjah pa tudi kompozicije, še preden sta se obe razvili v samostojna šolska predmeta. Specifično in didaktično načrtno uvajanje učencev v kompozicijo je pomenilo v 17. in deloma v začetku 18. stoletja še vedno in predvsem le študij kontrapunkta, ki pa je v drugi polovici 18. in v celotnem 19. stoletju doživel vse močnejšo preobrazbo. Instrumentalna glasba, ki se je v baroku izjemno razvila, je že v 18. stoletju vnesla tudi na področje učenja kontrapunkta precej novih in zapletenjših metod, ki so zahtevale več znanja tudi na področju harmonije. Generalni bas je zato že v 18. zlasti pa v 19. stoletju pomenil tudi močno didaktično oporo pri uvajanju učencev v izvajalsko prakso in improvizacijo, pa tudi kot teoretično/praktično dopolnilo uvajanja v glasbeno teoretične predmete in celo v samo kompozicijo znotraj novega šolskega sistema konservatorijev. Še posebej v Francoskem glasbeno-šolskem prostoru po revoluciji in celo 19. stoletje je generalni bas ohranil svojo didaktično vlogo pri izobrazbi vseh glasbenikov in ne le organistov in čembalistov. Ne smemo se čuditi, če znotraj teh intelektualnih naporov najdemo tudi celo poizkuse moderniziranja npr. obrazca *regola dell'ottava* že na koncu 18. in v 19. stoletju.³⁴

Po teh poteh je prišel študij generalnega basa tudi v Slovenijo že v 18. stoletju; najprej v stolniške in samostanske glasbene šole, v 19. stol. pa v redni šolski sistem tedanjega javnega glasbenega izobraževanja. Generalni bas postane tako v 19. stoletju – sicer v precej spremenjeni obliki kot v 17. in 18. stoletju – sestavni del učbenikov harmonije, kar se odraža tudi pri nas, kar bomo v zadnjem delu omenili. Iz pobudnika učbenikov harmonije je postal generalni bas njihov sestavni del, čeprav v malo okrnjeni obliki.

Znotraj takšnega razvejanega teoretično/praktičnega izvajalskega pripomočka moramo razumeti tudi teoretično razvojno pot v glasbi, ki je pripeljala do Rameaujevega evolucijskega preobrata na področju teoretičnih razlag kompozicijskih vertikalnih in horizontalnih dogajanj. Ta pot je takoj po letu 1800 pripeljala do nastanka novega šolsko obveznega predmeta 'harmonija' in to v obliki, ki je zelo podobna tisti, kot jo poznamo še

³³ Izraza *basso ripieno* in *basso concertante* sta vezana na večje koncertantne baročne glasbene oblike, npr. *concerti grossi* idr. Izraz *basso ripieno* se je nanašal na tutti-odseke skladb, kjer je bil generalni bas podvojen še z ostalimi basovimi instrumenti (basovska godala, trobila, pihala, glasbila s strunami ipd.). Izraz *basso concertante* (fr. *basse recitante*) pa je nasprotno pomenil večkrat popolnoma solistične odseke, ki jih je večinoma na improvizacijski način izvajal organist, čembalist ali kako drugo temu ustrezno glasbilo.

³⁴ Enega je npr. postavil skladatelj, organist in glasbeni teoretik Georg J. (Abbé) Vogler (1746–1814), ki je uvedel tudi uporabo številke za opis harmonske stopnje, kar bo kasneje uporabil S. Sechter kot osnovo stopenjske teorije (po Rameauju). Drugi vzorec modulantne harmonizacije durove lestvice je na koncu 19. stol. postavil C. de Sanctis, *La polifonia nell'arte moderna*, Roma, Ricordi, 1887, str. 119.

dan. Poimenovanje tega novega predmeta ni naključno, saj je dejansko prav generalni bas prevzemal vlogo skritega nosilca raznolikih izvajalskih pobud, ki so – po Boetijevo – različne prvine v skladbi združevale v skladno celoto: naloga in vloga vsebin antičnega izraza *harmonia* sta tako ostali nespremenjeni. Pa tudi glasbeni predmet, ki je iz tega umetniškega in intelektualnega napora nastal, ni mogel prejeti drugačnega poimenovanja kot ‘harmonija’.

Harmonija v 18. in 19. stol. – od Rameaujevega traktata do učbenikov harmonije v novem javnem glasbenem šolskem sistemu ob in po francoski revoluciji

Kakor pri nastajanju in uvajanju učnega predmeta harmonije v evropske glasbene šolske sisteme ne moremo mimo Jean Philipp Rameauja, tako ne moremo mimo francoske revolucije pri načrtovanju in postavljanju vsem dostopnega javnega glasbenega šolskega sistema. Obojega se moramo v naši razpravi vsaj na kratko dotakniti. Tukaj ni prostor za izčrpno obravnavo enega in drugega. Zaradi velikega vpliva na kasnejše poti razvoja na obeh področjih – Rameaujev traktat, ki mu sledijo učbeniki harmonije, in glasbeni šolski sistem – moramo na kratko izpostaviti bistvene premike. Oboje se vsaj posredno dotika tudi slovenskega prostora in je določalo postavitev in razvoj javnega glasbenega šolstva v vsej vertikali.

Traité de L'Harmonie reduite à ses Principes naturels en quatre livres Jeana Philipp Rameauja pomeni eno od zelo velikih prelomnic v zgodovini teoretičnega dojetja glasbe. Njegov traktat je imel obenem tudi močan praktičen vpliv na skladanje in na poučevanje glasbe v 19. in 20. stoletju. Kljub temu, da njegov sistem danes poznajo le zelo redki glasbeni učitelji harmonije, ki npr. ob pojem ‘*sixte ajoutée*’ takoj dodajo svojilni zaimsek ‘Rameaujeva’, pa le redki poznajo Rameaujev sistem harmonije vsaj v bistvenih obrisih, skoraj nihče pa poglobljeno. Npr. le redki tudi akademsko izobraženi glasbeniki vedo, da splošno znana ‘Rameaujeva *sixte ajoutée*’, ali pa na videz vsem samoumevno razumljiva izraza ‘dominanta’ in ‘subdominanta’ ipd., vsebujejo pri Rameauju popolnoma drugačne pomene, kot jih navajajo in pojasnjujejo učbeniki harmonije 19., 20. in 21. stol.. Čeprav ne gre za subtilnosti, pa takšni uvidi večinoma že presegajo splošno znanje učiteljev tega predmeta, kaj šele dijakov ali študentov.

Rameau je že s prvim izrazom v naslovu – *Traité*, ki v francoščini vse do danes ohranja zgodovinski spomin na pomene svoje latinske starodavnosti – jasno nakazal, da je želel osredotočeno ‘zgrabiti, vzeti v roke, pretipati, vzeti v pretres in raziskati’ (lat. *tractare*) poseben vidik zvočnih dogajanj. Z drugim izrazom ‘*de Harmonie*’, ki prvega natančneje določa in ga je tudi skrbno premišljeno izbral, pa je Rameau v eni besedi označil semantično polje svojih raziskav, ugotovitev in izsledkov, pa tudi semantično polje svojega celotnega raziskovalnega sistema, ki je proniknil v osrčja tedanjega evropskega (baročnega) kompozicijskega glasbenega dogajanja. Naš precej dolg uvodni del v to razpravo dobiva tu svoj smisel, saj nam lahko sedaj omogoča izčrpen in jasen ključ do bistva Rameaujevega sistema, ki je zaklenjen v njegovem *Traité de L'Harmonie*. V katero smer je želel Rameau razmišljati, kakšne so bile njegove predpostavke in izhodišča, v

kakšne vsebine je položil svoja iskanja in ugotovitve – vse to nam razumljivo nakaže že naslov sam, če poznamo semantični domet posameznih izrazov, ki jih je avtor izbral.

Rameau ne izhaja iz nekega določenega pred-sistema (čeprav se je močno oprl na I. Newtona in njegovo znanstveno misel), niti se ni oklepal nekega vseveljavnega principa, iz katerega bi nato izpeljeval svoje trditve. Rameau postavi težišče svojega tonalnega sistema v razmerja, oz. – lahko mirno rečemo – v odnose³⁵ med posameznimi prvinami zvočnega sistema. Stavek, ki smo ga v začetku zapisali z mislijo na grški izraz *harmonia*, lahko tukaj dobesedno ponovimo v tem kontekstu, ko pojasnjujemo težišče Rameaujevega sistema, ki je v »nevidni notranji sili, ki v jedru stvari in pojavov zna, zmore in uspe združevati neenake in celo nasprotnne prvine v trdno celoto«; te prvine so v našem primeru postopi temeljnega tona (npr. kvintni navzdol se zanj razlikuje od kvintnega navzgor), pomeni akordov, stopnje tonalitete, razvezi disonanc (navzdol ali navzgor) ipd.. Že naslov traktata *Traité de L'Harmonie* zato ni prav nič naključen.

Podobno kot Lippius izhaja Rameau v svojem sistemu iz temeljnega tona, ki ga pojmuje kot osnovo vsakega akorda, neglede na njegove obrate. V tretjem poglavju prve knjige, ki obravnava *De l'origine des Consonances et de leur rapport*, se v prvem podpoglavju *Article premier: Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental* dotakne bistva svojega harmonskega sistema takole: »Troisième. Et finalement, de l'union de ces différents intervalles, il se forme différentes Consonances dont l'Harmonie ne peut être parfaite, si ce premier Son ne regne au dessous d'eux, comme en étant la Base et le Fondement, selon ce qui paroît dans la Démonstration; donc ce premier Son est encore le principe de ces Consonances et de l'Harmonie qu'elles forment.«³⁶ Najboljši razlagalec Rameaujevega sistema Jean-Le Rond d'Alembert še bolj jedrnat izrazi Rameaujevo misel o harmoniji, ki ne pomeni posameznih akordov, marveč njihova razmerja, oz. njihove odnose, ker gre za živ organizem zvočnih tkiv. Takole pravi: »1. Le chant, ou la mélodie, n'est autre chose qu'une suite de sons qui se succèdent les uns aux autres d'une manière agréable à l'oreille. 2. On appelle accord le mélange de plusieurs sons qui se font entendre à-la-fois; et l'harmonie est proprement une suite d'accords qui en se succédant flattent l'organe. 3. Dans la mélodie et dans l'harmonie, on nomme intervalle la différence qu'il y a d'un son à un autre plus ou moins aigu.«³⁷ D'Alembert izpostavi nazor o pretakanju raznolikih (konsonančnih in disonančnih) zvočnih kakovostih, kar tvori enega od temeljnih postavk Rameaujevega tonalnega organizma. Subdominanta in dominanta Rameauju ne pomenita najprej IV. in V. stopnjo tonalitete, marveč označujeta naravo oz. kakovost nekega akorda. Vsak četverozvok je lahko '*dominante*', vendar samo neposreden odnos oz. razvez v toniko dodeli določenemu četverozvoku funkcijski kakovostni status '*dominante tonique*' (V^7 oz. funkcijski D^7), ki ga razlikuje od običajnih dominant '*simple dominante*' (II^7 , VI^7). Podobno je tudi kakovost trozvoka z dodano seksto (*sixte ajoutée*) lahko subdominanta – '*sous dominante*', če teži k razvezu navzgor (npr. akorda IV^{+6} ali tudi I^{+6} sta oba subdominantna, saj razvezujeta navzgor, prvi v I.,

35 Izraza razmerje in odnos za avtorja I. F. nista sinonima: prvi pripada predmetnemu svetu, drugi pa na področje med-osebnih dogajanj.

36 Rameau, J. Ph., 1722, *Traité de L'Harmonie*, str. 5.

37 Alembert, J.-Le R. d', 1759, *Elémens de musique, theorique et pratique, suivant les principes de Monsieur Rameau*, str. 1-2.

drugi pa IV.). S tem smo nakazali samo majhen izsek posebnosti, ki jih skrivajo vsebine njegovega – in lahko rečemo morda – edinega izvirnega novodobnega traktata harmonije, ki si lahko zasluži ta naziv. Povedano nam nakazuje obrise principov Rameaujevega tonalnega sistema: veriženje disonanc v akordih, menjave kakovosti zvoka so odvisne (1) od težnje disonance po razvezu in (2) težnja nepopolnih konsonanc k popolnim. V tem so zaznavne usedline principov kontrapunkta od 14. do 17. stoletja. Tudi na drugih mestih se navezuje na izsledke in znanja preteklih dob, ki jih nato pokaže v novi luči, da jih občutimo kot nekaj povsem novega, izvirnega. Vendar v Rameauju ni preloma s tradicijo (kot npr. pri Schömborgovi dodekafoniji, čeprav sam preloma ni ne načrtoval ne želel), ni revolucionarnih preobratov, ki bi bili sami sebi namen. Iz takšnih in podobnih razlogov smo Rameaujev preobrat v sistemu tonalne harmonije – kljub izjemni izvirnosti in novostim, ki jih vsebuje – označili za evolucijskega in ne revolucionarnega.

Če na kratko povzamemo nekaj izvirnih premikov v Rameaujevem nauku harmonije, lahko strnemo takole: (1) Določanje temeljnega tona (*fundamental, son fundamental*) v nekem pljubnem akordu zavisi od izvora ali pa od vloge-funkcije akorda v glasbeni povedi. (2) V nekem *accord fundamental*, ki je lahko tro- ali četvero-zvok, je najnižji ton istoveten s temeljnim tonom. (3) V drugi vrsti akordov – *accords par supposition* (disonantni akordi štirih ali več tonov) – pa je bil temeljni ton bistveno različen od najnižjega tona v basu. (4) V zmanjšanih akordih na VII. zvišani stopnji molove lestvice – *accords par emprunt*³⁸ ('akord z domnevnim tonom') – temeljnega tona ne slišimo, marveč ga le domnevamo (oz. izposodimo) na V. stopnji lestvice. (5) Še bolj je zapleteno zaznavanje temeljnega tona akordov, kadar se gibljejo akordi v basu po sekundah navzgor; v tem primeru Rameau privzema ton 'v najem' (*par emprunt*), ki pa ne zazveni.³⁹

Zanimivo je, da veliko izvirnih Rameaujevih uvidov srečamo v razdrobljeni in včasih neupravičeno absolutizirani obliki (in brez ustreznih teoretičnih dokazov) po praktičnih učbenikih 19. predvsem pa 20. stoletja. V veliko primerih si razni avtorji lastijo očetovstvo nad "iznajdbo", vendar takoj, ko vsebino pregledamo globlje, vidimo, da gre za izpeljave določenih Rameaujevih uvidov, ki so v poltretjem stoletju zakrožile na anonimen način po številnih učbenikih, kjer Rameauja pri določenih trditvah niti ne omenjajo več. Kljub ostrim napadom, ki jih je Rameau doživljal že v svojem življenju, po smrti pa je bilo še bolj srditih napadov deležno njegovo delo, je njegov sistem ostal trdno na nogah. Napadi so se večinoma nanašali na ta ali oni ozek vidik Rameaujevega sistema, sistema kot celote pa se ni lotil nihče. Njegova misel je tako postala skupno dobro zadnjih dvesto let.

Prvo omembo Rameauja najdemo v leksikonih po Evropi že leta 1732 v *Musicalisches Lexicon* J. G. Walterja. V splošno zavest pa je v nemški prostor prodrl z manjšim zamikom, enako tudi v italijanski in španski. Močan vpliv dosežejo Rameaujevi harmonski uvidi že kar v 18. stoletju v sami Franciji, kjer se njegovi uvidi pojavijo zlasti v obliki povzetkov pri pisanju učbenikov (Abbé P.J. Roussier, Ch. Gauzargues, F. Petrini,

38 »Emprunt. C'est un terme nouveau dans la pratique, par lequel on distingue un certain genre d'Accords, qui ne peut se pratiquer que dans les Tons mineurs«. Rameau, J. Ph., 1722. *Traité de L'Harmonie*, livre second, XII. poglavje, Paris: Ballard, str. 79.

39 Glej Groth R., *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1983, str. 27sl..

V. F. Rey, H. F. M. Langlé). Malo globlje glasbeno-teoretične premisleke pa sprožijo njegovi uvidi ob znanih 'prepirih o Rameaujevih teorijah' ok. leta 1800 v Parizu. Po paradoksu so pripomogli k malce bolj poglobljenemu študiju njegovega sistema.

Dodatno pa je k širitvi pripomogel še en dogodek. Leta 1784 je ustanovljen pariški konservatorij najprej z imenom *École royale de chant et de déclamation*, ki pa polneje zaživi šele ob francoski revoluciji: 3. avgusta 1795 so preprosto spremenili *Kraljevemu konservatoriju* ime v *Conservatoire de Musique*, hkrati pa so kar z istim profesorskim osebjem nadaljevali delo naprej. *Conservatoire de Musique* postane tako neprisiljeno edina pristojna ustanova za usmerjanje in celo določanje vsebin glasbenega izobraževanja po vseh drugih konservatorijih v Franciji. Rameaujevi uvidi – čeprav v deloma spremenjeni obliki in prirejeni didaktičnim zahtevam poučevanja harmonije znotraj šolskega sistema – vstopijo v programe redne učne snovi učbenikov na francoskih konservatorijih. *Traité d'harmonie*, ki ga je napisal mladi profesor Charles-Simon Catel, je bil sprejet kot temeljni učbenik na pariškem konservatoriju leta 1802. S tem je – sicer le posredno – tudi Rameau vstopil v uradni francoski šolski prostor. Kasneje ob npr. F. J. Fétisu so se Rameaujevi principi v prilagojenih oblikah samo še okrepili v uradnih učbenikih (npr. lep primer je lahko razlaga dominantnega nonakorda kot *accord par supposition*, ni pa edini).

Ob tem pa smo se že globoko doptaknili tistega, kar smo želeli v tem poglavju posebej izpostaviti: namreč že omenjeno novo družbeno dogajanje, ki je nastalo ob francoski revoluciji in po njej. Gre za entuziazem in uvedbo brezplačnega glasbenega šolstva. Kar je kapetan B. Sarrette kot kapelnik Nacionalne godbe načrtoval že leta 1792 (namreč *École gratuite de musique*), je lahko uresničil šele leta 1795 z ustanovitvijo *Conservatoire de Musique*. Idealistično idealizirani zanos novih idej o *liberté, égalité, fraternité*, pa tudi o »la divinité de la République est la liberté, son temple est l'Univers; c'est sous la vote céleste que doit se célébrer son culte«⁴⁰ in podobne vznesene misli so sprožili to, kar se je malo zatem zgodilo tudi v Ljubljani leta 1816. Ideje, ki so se ob in po francoski revoluciji močno zakoreninile v splošno družbeno zavest širokih ljudskih množic, so bile ideje razsvetljencev. Znana Kantova razlaga iz leta 1784 na vprašanje: »Was ist Aufklärung?« govori o polnoletnosti človeka/ljudi (»*naturaliter maiorennes*«), ki naj si drznejo misliti s svojo glavo (»*Sapere aude!*«). Bila je in na nek način ostala še vedno del splošnega čutenja v Evropi, danes pa tudi v globaliziranem svetu. Pravica do znanja in dolžnost učenih, da ga posredujejo, je postalo moralni imperativ, ki so se mu le redki hoteli izogniti. Izobraževanje kot dolžnost 'biti polnoleten', 'naturaliter maior' je pomenilo skrb za osebno in družbeno skupno dobro. Velik razcvet javnega glasbenega šolstva v Franciji in drugje po Evropi je vzniknil iz vsega tega idejnega vrvenja, kjer sta se novo in tudi staro zmesila v plodovit humus. Pariz je tudi ob spremenjenih družbenih razmerah zopet pridobil sloves tistega kraja, kjer je bilo vsakemu državljanu omogočeno vrhunsko glasbeno znanje v javnih šolskih ustanovah. Franz Liszt je z očetom in materjo še kot

⁴⁰ Izrekel kapelnik B. Sarrette. V: Pierre, C., *Le Conservatoire national de Musique et de Déclamation. Documents*. Paris 1900, str. 90.

dvanajstleten otrok odpotoval iz Dunaja v Paris (1822) – ne po naključju, marveč načrtno zaradi študijskega slovesa, ki ga je ta kraj užival.⁴¹ Že samo to pove veliko!

Ne smemo se potemtakem čuditi, če je samo v Franciji med J. Ph. Rameaujem in Vincentom D'Indyem (1851-1931) nastalo približno 200 traktatov in učbenikov harmonije, kontrapunkta, fuge in kompozicije. Vse to je močno izžarevalo tudi zunaj Francije, predvsem v takrat sveže prebujajočo se Nemčijo in Italijo. Kar je bilo pri Rameauju strnjeno na enem mestu, je v teh učbenikih – le redko bi jim lahko rekli traktati – prisotno v razdrobljeni obliki. Tukaj ni izvzet niti znani, v nemškem in širšem (tudi slovenskem) prostoru zelo posnemani, a obenem tudi močno kritizirani, glasbeni teoretik Hugo Riemann. Čeprav velja Riemann za utemeljitelja (ne pa iznajditelja) funkcijske harmonije in je šel v svojih teorijah deloma tudi svojo pot (Rameaujeva francosko obarvana subtilnost ni vsem dojemljiva), je – neposredno in posredno – tudi on velik Rameaujev dolжник za svoje temeljne trditve. Na teh je lahko gradil funkcijski sistem on in tisti, ki so njegov nauk naprej razvi(ja)li. Med temi izstopajo H. Grabner in samonikli W. Maler. (D. de la Motte⁴² se je po drugi svetovni vojni v vsem spretno naslonil na W. Malerjev sistem, zlasti na njegove *funkcijske Bezeichnungen*, in ga v učbenikih tržno pod svojim imenom populariziral). Ne gre pozabiti, da funkcijske teorije počivajo na poldrugo stoletje trajajočem izčiščevanju Rameaujeve misli, ki je postavila težišče svojega sistema v odnose med posameznimi prvinami zvočnega sistema. H. Riemann se je npr. že lahko naslonil na Fétisove uvide na področju idej o tonalnosti⁴³, ki so zakrožile po Evropi še pred Riemannovim rojstvom. Prav Rameaujeva misel o odnosih med različnimi prvinami harmonskega glasbenega sistema je pripravila pot do uvidov v zakonitosti tonalnega sistema, ki pa še vedno ni povsem izčrpana.⁴⁴

Riemannov čas na prelomu 1900, ki je zaključil neko obdobje in v marsičem zaznamoval tudi razvoj slovenske glasbene teorije, je bil nov čas; ta je že začel pozabljati na prvobitno 'teorijo' – oz. strasten 'ogled zanimivosti', ki omogočajo 'zrenje, uvid, kontemplacijo' (gr. *theoréo*), in jo zamenjal z neposredno pridobitnostjo 'praktičnega'. Tudi tržni vidiki od industrijske revolucije naprej niso zanemarljivi. Ni pa bil Riemann edini. Razen svetlih izjem, je takšen odnos vse do danes zaznamoval med drugim tudi področje harmonije.

Pot od Rameaujevega traktata pa vse do današnjih učbenikov harmonije je bila dolga. Če se vprašamo, kakšen pogled nam nudi panorama raziskav na področju harmonije po Rameauju, lahko strnjeno rečemo naslednje. Začetni glasbeno teoretično-raziskovalni naboj, ki ga je na evropskem zahodu pognal v tek Pitagora v daljni antiki, nadaljevali pa modreci (Platon, Aristotel, Ptolomej idr.) v srednji in pozni antiki (Boetij), nakar so prav tako modreci in glasbeniki ohranjali Pitagorov začetni raziskovalni naboj ves srednji vek

41 Čeprav kot 'ne-državljan' ni mogel uživati rednih študijskih ugodnosti na konservatoriju, kamor ga kot tujca Cherubini ni smel sprejeti, mu je pa posredoval izvrstne privatne učitelje.

42 Nekatere trditve in celo poglavja v D. de la Mottevi *Harmonielehre* so močno vprašljiva. To zahteva posebno obravnavo.

43 Fétis F.-J., 1844, *Traité complet de la théorie et de la pratique de L'Harmonie*.

44 Avtor je od l. 1980 naprej razvi(ja)l nove analitične in semantične uvide na področju tonalnega sistema. Prim. Florjanc I., Tonalni magnetizem kot perspektiva v glasbi. V: Kuret P. (ur.), *Imaginacija narave v umetnosti ali "Glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja"*. Ljubljana, Festival, 2013, str. 50-60.

in med teorijo in prakso zavzeto iskali nova teoretična spoznanja (Hucbald, Guido d'Arezzo, Gaffurio idr.) ter tako pripravili podlago za začetek novega veka (Zarlino, Kepler, Lippius, pa tudi komponisti in praktiki generalnega basa), prav isti glasbeno teoretično-raziskovalni (Pitagorov) naboj se je iskristaliziral v (tudi znosti naklonjenem) J. Ph. Rameauju na popolnoma nov način. Pitagora in za njim vsi raziskovalci vsega tistega, kar je v svojih nedrjih imela shranjeno 'Harmonia', so ob boku različnih znanosti (matematike in astronomije) pripravili prostor, kjer je *Harmonia* ob J. Ph. Rameauju postala harmonija. Na tej točki pa se je – začuda – začetna glasbeno-teoretična radovednost iz tisočletnih dvoran z imenom '*theoria*' (tam se je stoletja pogovarjala z matematiki in astronomi o zakonih teka planetov in mogočnih silah sozvočij *Harmoniae* v kozmosu in mikrokozmosu-človeku), sredi novega veka naenkrat preselila v skromnejše delavnice, kjer si – poleg slikarjev, kiparjev, pesnikov in dramatikov – zatopljena v bolj praktična vprašanja išče nova pota, kakor da bi bila – mestoma – zopet čisto na začetku.

Po vsem tem se ne gre čuditi, da je Rameaujev navdih, ki je pognal v tek nekaj glasbenih teoretikov (Ch.-S. Catel, A. Reicha, F.J. Féty, H. Riemann, W. Maler, P. Hindemith idr.), ob imperativih vsakdanje prakse in ob močno spremenjenih (večinoma tržno usmerjenih) družbenih in tehnoloških razmerah, začel kazati znake usihanja, in je – marsikaj nakazuje – danes živ le še znotraj praktičnih traktatov harmonij. Svoje dodaja, danes, močan in globalizirano nepregleden pragozd informacij. Poglobljeno raziskovanje in pa Kantov *Sapere aude!* je bila doslej zmagovita pot, oz. mukotrpna a osrečujoča '*theoria*'. Razveseljivo pri tem je vedeti, da je – kljub tisočletnemu naporu številnih izvrstnih mislecev in raziskovalcev – ostalo še precej odprtih specifičnih glasbeno-teoretičnih vprašanj. Presmisleki so tu zato še mnogokje odprti.

Začetek slovenskega javnega glasbenega šolstva – nov glasbeni razvoj na Slovenskem

7. novembra 1816 je zaživel pouk glasbe na *Javni glasbeni šoli* pri *Ljubljanski normalki*. Izobraževali so predvsem bodoče učitelje in ne poklicne glasbenike, izvajalce in komponiste. Skromen šolski začetek, pa vendar pomemben! Do ustanovitve konzervatorija in Akademije je bilo potrebno v Sloveniji čakati še dobro stoletje. Kljub temu pa vemo za Ljubljano in mnoge druge slovenske kraje, da je bila glasba ves čas zelo visoko cenjena v celotni naši domovini, v mestih in na podeželju enako, in to od ustoličevanj karantanskih knezov na Gosposvetskem polju naprej. *Academia Phil-Harmonicorum* (1701) – danes je to Slovenska filharmonija – in za njo *Filharmonična družba* v Ljubljani nista nastajali iz nič. Pa tudi ti dve nista bili v naši dolgi zgodovini edini glasbeni ustanovi na Slovenskem. Stolnice, samostani in večje župnije so imeli ves srednji vek poleg sebe šole, kjer so za potrebe svojih zborov poučevali tudi revne otroke.⁴⁵ Le najbolj nadarjeni so se prebili tudi v svet, kot lahko še danes občudujemo osebe kot so, Balthasar Praspergius (pisec glasbenega traktata), Jurij Slatkonja in Jakob Handl Gallus, kasneje Janez K. Dolar idr. – če omenimo le glasbenike.

⁴⁵ Prim. ukaz 3. Lateranskega koncila, Rim-Lateran, leta 1179, 18. kanon.

Kot glavnega ustanovitelja *Javne glasbene šoli pri Ljubljanski normalki* lahko navedemo kar čas razsvetljenstva pa tudi šolsko reformo Marije Terezije in Jožefa II. Ta reforma je zahtevala ustanavljanje obveznega šolanja po vsem cesarstvu (1773, oz. 1777). Še močnejše pa je šolstvo po vsej Sloveniji razgibal čas Ilirskih provinc pod Francozi (1809-1813). Takrat postane po Vodnikovi zaslugi tudi slovenščina obvezen učni predmet in zato tudi šolanje Slovincem bolj prijazno, saj je končno materinščina bila javno spoštovana. Ker so v času razsvetljenstva po vsej Evropi začele cveteti glasbene ustanove, v katerih so načrtno poučevali glasbo ne le otroke bogatih temveč tudi revnih, tudi Slovenija ni mogla izostati. Konkretno pobudo za glasbeno šolo pri Ljubljanski normalki je dal gubernij že 15. 11. 1814. Gonilna sila pa je bila *Filharmonična družba* (naslednica leta 1701 ustanovljene *Academije Phil - Harmonicorum*) in številni razsvetljeni izobraženci v Ljubljani, vseh stanov in družbenih slojev. Želeli so namreč, da se tudi bodoči učitelji izobrazijo v glasbi podobno, kot se je dotlej dogajalo v *Glasbeni šoli pri ljubljanski stolnici*, ki je ponovno zaživela 13. 8. 1807. Tam so poučevali predvsem semeniščnike oz. bodoče duhovnike in cerkvene pevce. Vendar tudi bodoči učitelji, ki naj bi v mestih na podeželju postali nosilci izobrazbe in omike po Sloveniji, niso mogli biti brez temeljite glasbene izobrazbe.

Pravilnik oz. statut na *Javni glasbeni šoli pri Ljubljanski normalki* je bil napisan v takrat uradnem nemškem jeziku. V prvem in tretjem členu prvega dela (*I. Abtheilung*) govori »o predmetih, ki jih je potrebno poučevati rednim učencem pri glasbi« (*Von dem den ordentlichen Musikschülern zu ertheilenden Unterrichte*). Ti predmeti so bili: petje, violina in klavir, 'General-Baß' in orgle (1. člen statutow).⁴⁶ Tretji člen določa, da se 'General-Baß' poučuje v zadnjem osmem tečajnem obdobju (8. *Kurs*; 3. člen statutow). Ker gre za enoletni študij, si lahko predstavljamo vsebino tega predmeta, zlasti če poznamo primerljivo vsebino pouka generalnega basa, ki so ga v tistem času poučevali na Dunaju, v Leipzigu, Parizu ali drugod po Evropi. Raziskave o študijskem gradivu iz tega obdobja še niso narejene. Tudi ne vemo zagotovo, ali se je poučevanje generalnega basa navezovalo na italijansko-francosko didaktično izročilo ali pa na severni, t. j. nemško govoreči prostor. Zato tukaj opuščamo kakršno koli domnevanje.

Več podatkov, celo vse do srednjega veka imamo o tem, kakšno glasbo so poustvarjalno izvajali pri nas. Iz tega bi lahko posredno izvajali določena sklepanja tudi o glasbeno-teoretični izobrazbi teh glasbenikov, izvajalcev. Vendar tudi tukaj opuščamo domnevanja ob strani. Za zaključke posredujemo oprijemljivejši popis in kratek oris glasbeno-teoretičnih del harmonij na Slovenskem in v slovenskem jeziku.

⁴⁶ »Statuten für den Musikschulle ... I. Abtheilung. / Von dem den ordentlichen Musikschülern zu ertheilenden Unterrichte. / 1. Artikel. Gesang und Seiten-Instrumente, unter welch' letztere vorzüglich die Violine und das K[?C]lavier /: General-Bass oder Orgel:/ verstanden werden, sind die wesentlichen Lehrzweige zur Bildung der Jugend in der Musikkunde.« Statute je Gubernij potrdil 29. marca 1816. Glej: Škofijski arhiv, konzistorialni oddelek.

Učbeniki harmonije v slovenskem jeziku – stanje v zgodovini in danes: popis in kratek oris

Pisanje učbenikov v slovenščini se je v Sloveniji lahko začelo šele na krilih močnejšega narodnega prebujenja v drugi polovici 19. stoletja. Samoumevnega vstopa slovenščine v javno šolstvo – kot jezika, ki je pripadal narodu, ki je bil znotraj cesarstva potisnjen na status 'nezgodovinskosti' – pač nismo mogli pričakovati ob krčeviti navezanosti cesarskih šolskih struktur na nemški jezik. Ogromni in dolgotrajni naporu Slovencev pod Avstro-Ogrsko krono so pripeljali do uspeha šele leta 1913, ko so lahko dijaki prvič v zgodovini opravljali maturo v slovenskem jeziku na klasični gimnaziji v Škofovih zavodih v Šentvidu pri Ljubljani. Idealizma polni rodoljubi so jo sami in na svoje stroške zgradili. S tem lahko razumemo veliko stvari, tudi na ostalih področjih in seveda na področju pisanja glasbenih učbenikov v slovenščini.

V takšnih okoliščinah je ob ustanovitvi *Javne glasbene šole pri Ljubljanski normalki* pred dvema stoletjema – podobno kot drugje po Evropi – tudi harmonija vstopila v slovenski glasbeno izobraževalni prostor in to ne kot samostojni predmet, marveč še vedno znotraj učnega predmeta generalni bas. Ta predmet je bil v našem slučaju (podobno tudi drugje po Evropi) vezan na študij orgel.⁴⁷ Vsebine osnov glasbene teorije so večinoma sodile v območje pouka petja. Kompozicijsko usmerjen glasbeno teoretični pouk je bil v začetku 19. stoletja še v povojih. Prestižno mesto, ki ga je imela harmonija in drugi glasbeno-teoretični kompozicijski predmeti v Franciji v letih okoli 1800, je bilo tudi drugje po Evropi bolj izjema kot pravilo. Če izvzamemo kratek čas Ilirskih provinc pod Francozi, ki v Sloveniji niso pustili za sabo sledov korenitejših reformnih sprememb v šolstvu, je bila vsaka ustanovitev in sprememba statuten šolskih ustanov odvisna od cesarskega Dunaja. S tem je bil pogojevan tudi nabor, vsebina, način in tudi jezik priročnikov za poučevanje predmetov. Če poznamo stanje v nemškem prostoru, ki je določal tudi šolsko politiko na cesarskem Dunaju, se ne bomo čudili, da je pouk harmonije v nemško govorečih deželah začel vstopati v šolske prostore kot samostojen predmet šele sredi 19. stoletja. Zgovorni so predgovori H. Riemanna k osmi in deveti izdaji priročnika *Handbuch der Harmonielehre*, ki ga je ob prvi izdaji (1880)⁴⁸ posvetil takrat še živečemu Franzu Lisztu (1811–1886), ki je kot starosta glasbe užival velik ugled.

Prvi primeri pisanja učbenikov harmonije v slovenščini se bodo zato pojavili v tistih okoljih, kjer so lahko to storili nekako mimo državnih cesarskih struktur in so obenem z zanosom gojili slovenščino. Tako so prve resne pobude vzniknile v okrilju glasbeno in narodno živahnega Ceciljanskega gibanja, ki je leta 1881 prineslo tudi Slovencem prvo hramonijo v slovenščini in sicer kot priročnik študentom orglarske šole.

To pa ne pomeni, da je bilo v zgodovini pisanje glasbenih traktatov med Slovenci popolnoma odsotno. Bilo pa je zaradi zgodovinskih večinoma neugodnih okoliščin

⁴⁷ Prim. *Statuti Javne glasbene šole pri Ljubljanski normalki, I. Abtheilung*, čl. 1 in 8. Škofijski arhiv, konzistorialni oddelek.

⁴⁸ Editio princeps je imela drugačen naslov: Riemann, H.. 1880. *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*. Leipzig. Od prvega ponatisa naprej pa: Riemann, H.. *Handbuch der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 19218,9. Predgovore citiram po tej zadnji 8/9 izdaji, str. V–XVII.

vezano na tuje akademske ustanove po Evropi, kjer so se Slovenci uveljavljali. Vedeti je potrebno, da so humanistično izobraženi Slovenci vedno obvladali po tri ali več jezikov. Poleg materinščine sta bila obvezna še latinščina in nemščina, za bolj izobražene pa tudi grščina in vsaj osnove hebrejščine. Velikokrat pa je marsikdo obvladal tudi italijanščino in še kakšen jezik. Ni čudno, da se na naših tleh že ob izidu pojavljajo nekateri glasbeni traktati in dela modroslovcev, ki smo jih v tej razpravi navedli v začetku. Tudi znaki na obrabljenih straneh kažejo, da so jih naši predniki marljivo prebirali. Večina teh izobražencev je tekoče pisala v latinščini ali pa v jezikih narodov, kjer so delovali. Zato nas ne sme čuditi, da se je npr. humanist Baltazar iz Mozirja podpisal na svoj glasbenoteoretični latinski traktat že davnega leta 1501 kot *Balthasser Praspergij Merspurgen[sis]*.⁴⁹ Ta zanimivi rojak in sodobnik Gaffurija je živel na prelomu 15. v 16. stoletje. Razen tega da je poučeval na univerzi v Baslu, o njem ne vemo veliko. Od pisnih virov ostaja na voljo le njegov glasbeni traktat *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio...in Alma Basileorum Universitate exercitata*. Eeditio princeps, ki je izšla v Baslu leta 1501 in je doživela še dva ponatisa 1504 in 1507. Ostala njegova dela so se vsa izgubila, ali pa so še skrita kje po evropskih arhivih. O Baltazarju poroča njegov učenec v Baslu *Wolfgang Treffler*.⁵⁰ Baltazarja opisuje kot široko razgledanega humanista, kot moža z izjemno izobrazbo in kot pronicljivega znanstvenika, ki bi naj »napisal precej o Aristotelovih delih in še o mnogočem«, o čemer pa doslej nimamo sledu. Nas pa arhivi po Evropi vsake toliko časa prijetno presenetijo. Vendar vrnimo se v domovino, v 19. stoletje.

Harmonija je – tako znotraj opisanih razmer in tudi kasneje – vstopila v slovenski glasbeno-izobraževalni prostor ne v obliki traktatov, marveč predvsem v obliki učbenikov. Njihove vsebine so avtorji deloma prevzeli od drugih ali le malo prilagodili, deloma pa so jih sami napisali za različne potrebe učencev ali šolske ustanove, kjer so poučevali. Zato imajo vsi učbeniki, ki so nastali od druge polovice 19. stoletja pa do danes, izrazito podobo praktičnih učbenikov za neposredne didaktične namene. V tem se Slovenija v času vstopa v evropski prostor tudi na področju oblike traktatov harmonije ni bistveno razlikovala od drugih kulturnih središč.

V stotih letih je v Sloveniji nastalo deset naporov pisanja učbenikov in dva prevoda iz nemščine. Le izjemoma vsebujejo tudi nastavke traktata v želji po teoretično bolj poglobljenem premisleku. To bomo pri kratkem orisu sproti izpostavili ob vsakem primeru. Najprej pa bomo podali popis, nato pa še kratek oris dosedanjih učbenikov harmonije v slovenskem jeziku. Popis in oris bosta zgovorna podoba poti, ki smo jo Slovenci prehodili od Karantanije do danes. Tisoč letna vrzel (prepolovi jo le Baltazar iz Mozirja) pa ne vzbuja malodušja, prej obratno. Razkriva trdoživost in vitalnost naših rojakov, ki so pograbili za prvo priložnost takoj, ko se je ponudila. Učbeniki in traktati so vezani na ozko šolsko in akademsko okolje, drugače kot leposlovje.

49 Več v: Florjanc I., Balthasser Praspergij Merspurgen / Baltazar iz Mozirja Meersburgški – neznani glasbeni teoretik. V: Kovačič H. in Kejžar Kladnik S. (ur.), *Zbornik: Slovenski glasbeni dnevi – 30 let glasbe*, Ljubljana: Festival, 2016, str. 137–151.

50 Schillmann F., *Wolfgang Treffler ind die Bibliothek des Jakobsklosters zu Mainz*, XLIII. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekwesen. Leipzig, Otto Harrassowitz. 1913, str. 73–74.

Verjetno je to prvi popis doslej znanih tiskov učbenikov harmonije v slovenščini. Kot se nam je že ob tem popisu dogajalo, da se nam je ob iskanju številka nenehno večala, lahko kakšen arhiv še vedno hrani kakšno lepo presenečenje, ki bo ta popis dopolnilo. Popis je urejen po letnicah nastanka, kjer je bilo to možno ugotoviti.

- **1501.** Baltazar iz Mozirja Meersburg.ki [=Balthasser Praspergij Merspurgensis] (letnici rojstva in smrti še nista znani). 1501. *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum adnotationibus et figuris multum splendidis. In alma basileorum universitate exercitata.* Basel: Michael Furter, v 4^o, gotica. Prvi znani glasbeni traktat slovenskega avtorja, v latinščini.
- **1881.** Foerster, Anton (1837–1926). 1881 *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orgljarske šole.* Ljubljana: J. R. Milič. Str. I–VI, 1–83.
- **1904.** Foerster, Anton (1837–1926). 1904. *Harmonija in kontrapunkt.* Dopolnjen in popravljen ponatis. Ljubljana: Zadrúžna tiskarna. Str. I–IV, 1–122.
- **1919** (januar). Kogoj, Marij (1892–1956). *Akordne permutacije* (lističi in osnutki) : *Razprava o harmoniji* (osnutek traktata). Vse hrani NUK, Glasbena zbirka, Kronika I.
- **1932.** Mirk, Vasilij (1884–1962). 1932. *Nauk o akordih : Kompendij za glasbene gojence : Maribor 1932.* Tipkopis. NUK 213-215, mapa Vasilij Mirk. 1–71 strani. Isti: *Harmonija : Zbirka vaj za harmonijo.* V rokopisu. NUK 216 in 217. Letnica Harmonije še ni identificirana.
- **1934.** Komel, Emil (1875–1960). 1934. *Harmonija. Glasbena priloga s praktičnimi vajami.* Gorica: Katoliška knjigarna. Str. 1–42. in 1–32.
- **1934/2016.** Komel, Emil (1875–1960). 1934. *Harmonija in Glasbena priloga s praktičnimi vajami.* Faksimile. V: Florjanc, Ivan (ur.). *Emil Komel : 1875–1960 : Zbrana dela : Harmonija : Glasbena priloga s praktičnimi vajami.* Gorica: ZCPZ Gorica, 2016. I–XVI. Str. 1–76.
- **1939 (ca.).** Osterc, Slavko (1895–1941). 1939 (ca.). *Harmonija I.* Rokopis, zvezek A5. Ljubljana: NUK, MD 1318/1996. 1–35 popisanih listov.
- **1941.** Osterc, Slavko (1895–1941). 1941. *Kromatika in modulacije : Navodila za komponiste.* Rokopis, listi, str. 1–109. Ljubljana: NUK, MD 707/1204; Osterc, Slavko. *Kromatika in modulacije : Navodila za komponiste.* Tipkopis (in tipkopis s popravki, +2 str.), listi, str. 1–54. Ljubljana: NUK, MD 1320/1996.
- **1962.** Škerjanc, Lucijan Marija. 1962. *Harmonija.* Ljubljana: DZS.
- **1991.** Božič, Darijan (1933–). 1991. *Osnove kontrapunkta in Hamonije : linearnega in vertikalnega povezovanja tonov : po primerjalni (komparativni) metodi.* Maribor: Pedagoška fakulteta. Tipkopis, razmnoženo.
- **1995.** Osredkar, Janez (1944–). 1995. *Glasbeni stavek I.* Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

- **1997.** Osredkar, Janez (1944–). 1997. *Glasbeni stavek II*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

Poleg tiskov učbenikov slovenskih avtorjev lahko navedemo še dva prevoda tujih avtorjev.

- **1950.** Groebming, Adolf. *Zborovodja III*. Prevod iz nemščine. Ljubljana: DZ Slovenije. (Osnovni pojmi iz harmonije, str. 69–123). Brez originalnega naslova in brez imena prevajalca.
- **2003.** Motte, Diether de la. 2003. *Nauk o harmoniji*. Ljubljana: Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik. Barbo, Matjaž (prev.): *Diether de la Motte Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter V..

Zanimivo je, da je kot prvi pisec v vrsti slovenskih učbenikov harmonije odprl češki rojak, glasbenik in diplomirani pravnik *Anton Foerster* (1837–1926), ki je v Ljubljano prišel službovat iz Senja leta 1867. Tukaj je ostal do svoje smrti. V okolje in v delo se je tako zelo vživel, da danes nihče ne pomisli, da ni bil Slovenec. Ob prihodu v Ljubljano je bil kapelnik Dramatičnega društva, pevovodja Čitalnice, od leta 1868 naprej pa enainštirideset let *regens chori* v ljubljanski stolnici. Tisk njegovega učbenika harmonije pa se tesno veže na še eno Foersterjevo službo: ob ustanovitvi orglarske šole Cecilijinega društva je postal in ostal njen vodja enaintrideset let (1877–1908) do svoje upokojitve, ko je predal službo Stanku Premrlu. Kot je v *Predgovoru* k prvi izdaji svoje harmonije iz leta 1881 sam zapisal, je imel »pri sestavljanju gradiva za teorijo glasbe v prvej vrsti pred očmi učence orglarske šole, katerim uže več let predavam teorijo glasbe po takej metodi, da bi jo razumeli tudi učenci, kateri niso sicer dosegli potrebne stopnje znanstvene izobraženosti, a so vendar nadarjeni za glasbo.«⁵¹ Poseben pedagoški žar veje iz teh besed in tudi iz celotnega učbenika. V svojem delu na kratko in jasno obravnava celotno snov, ki jo je v naslovu najavil: »*nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe*.« Strnjeno obravnavana sicer zelo obsežna snov lahko še danes koristi dijakom in študentom na akademiji. V predgovoru opozori na svojo *Pevsko šolo*, kjer so osnove glasbene teorije obširneje obravnavane kot v pričujočem *Nauku o harmoniji*. V drugem poglavju združi harmonijo in generalni bas, kar je bilo takrat še običajno, kot smo že omenjali v naši razpravi. Sorazmerno obširno obravnava poglavje o modulaciji (smo v času Liszta, Wagnerja), kjer povdarek o uporabi fantazije zveni kot vspodbuda h komponiranju. Nasprotno pa je v 5. delu, ki je posvečen kompoziciji, malo bolj svareč, saj poglavje šteje »k višej teoriji glasbe«. Popravljen in jezikovno-terminološko močno izboljššan ponatis iz leta 1904 s kratkim naslovom *Harmonija in kontrapunkt* pa se v zasnovi skoraj ne razlikuje od izdaje 1881. Posebnosti te izdaje so med drugim naslednje: (1) slovenščina je občutno izboljšana (npr. obrnjeni intervali / obrati intervalov, prevaja tujke ipd.), (2) pri modulacijah se pojavi zanimivo podpoglavje »*proste modulacije*«, (3) pri obratih je novo funkcijsko opozorilo »Zapomnite si, da je pri imenovanju *temeljni ton* pri trizvoku spodaj, pri sekstakordu zgoraj, pri kvartsekstakordu v sredi«, kar kaže na vpliv Rimannovih funkcijskih teorij, (4)

⁵¹ Foerster A., 1881. *Nauk o harmoniji in generalbasu... z glavnim ozirom na učence orglarske šole*. Ljubljana: J. R. Milič, str. V.

pojavi se obravnava prostih zadržkov (t. j. *appogiature*), (5) širše obravnava svobodnejše primere prehajalnih in menjalnih tonov ipd. Skratka – dotakne se vseh bistvenih problemov takratnega sodobnega nauka o harmoniji, vključno z obravnavo nonakordov, undecim- in tredecim akordov. Gre za popolnoma dostojen in izčrpen vstop slovenskega učbenika harmonije na evropsko sceno.

Marij Kogoj (1892–1956), ki v slovenski glasbeni zgodovini izstopa predvsem kot prvi (in edini) skladatelj avantgarde ali moderne na začetku 20. stoletja, je bil tudi eden najbolj izvirno razmišljujočih slovenskih glasbeno-teoretičnih iskalcev novih poti ob slutnjah razkroja tonalnosti. Po besedah pričevalcev, je prvi odkril ključ do skladanja z dvanajstimi poltoni, še preden je leta 1920 Matias Hauer (pred Schönbergom!) opisal svoj dvanajststonski sestav tropov.⁵² Skromne, a zgovorne sledi o Kogojevih glasbeno-teoretičnih iskanjih, ki se niso izgubile ali pa jih ni sam uničil, lahko najdemo danes (1) v osnutku t. i. *Razprave o harmoniji* in (2) na velikem številu popisanih list(k)ov, ki so popisani s številkami in različnimi opombami (v slovenščini in nemščini); ti lističi – po pričevanju Kogojevega učenca in kasneje sinovsko vdanega prijatelja Srečka Koporc – pripadajo študijam »akordnih permutacij«. Oboje tvori izvirne sledi Kogojevih iskanj novih kompozicijskih sredstev na področju dodekafonije, ki jo je sam poimenoval 'poltonski sestav', kar teoretično jasno nakaže njegova *Razprava o harmoniji*. *Akordne permutacije* pa so Kogojeva izvirna iznajdba ključa, kako urejati skladanje z dvanajstimi poltoni ali – kot je to sam poimenoval – v 'poltonskem sestavu'. Koporc takole opiše Kogojeva dognanja: »Kogoju se je namreč posrečilo odkriti ključ dvanajstonski glasbi in sam sistem je imenoval 'Akordne permutacije', to pa iz razloga, ker je po Kogojevem mnenju vsak akord, (tudi tak, ki doslej še ni bil nikoli uporabljen) neke vrste stabilizator melodično-polifonskim kompleksom.«⁵³ Imamo podatek o – danes žal izgubljeni – razpravi na isto temo. Gradivo, ki nam je ostalo na voljo, je shranjeno v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Doslej so bile opravljene tehtne raziskave pisnega gradiva iz zapuščine (Loparnik B., Klemenčič I. idr.),⁵⁴ dešifriran je tudi ključ, kako brati in razumeti številčne podobe akordov na Kogojevih lističih njegovega sestava *akordnih permutacij* (Florjanc I.).⁵⁵ Kljub nedokončanemu in izgubljenemu gradivu, imamo v rokah dovolj gradiva, da lahko trdimo, da je Kogoj zastavil delo, ki je obetalo inovativen glasbeni traktat na področju sodobne glasbe. S tem je njegova prisotnost v tem popisu upravičena in utemeljena.

Na tem mestu se bomo – nadalje – najprej dotaknili tiskanega učbenika *Emila Komela* (1875–1960); Vasilija Mirka bomo obravnavali kasneje v kontekstu L. M. Škerjanca, ki je

⁵² Hauer, Joseph Matthias. 1920. *Vom Wesen des Musikalischen*. Leipzig/Wien: Waldheim-Eberle A.G.

⁵³ Koporc, Srečko. *Kogojeve akordne permutacije*. V: NUK, Marij Kogoj, Kronika III, ovojnica S. Koporc, zapiski o Kogoju, rokopis/tipkopis.

⁵⁴ Loparnik, Borut. 1993. Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge. V Klemenčič, I. (ur.): *Marij Kogoj : Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva*. Ljubljana: ZRC Muzikološki inštitut, str. 21–49; Klemenčič, Ivan. 1988. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

⁵⁵ Florjanc, I. 2010. Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja. V Kuret, P. (ur.): *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne / The Mediterranean - source of music and longing of European romanticism and modernism*. Ljubljana: Festival, str. 254–268. Prim. tudi Florjanc, Ivan. 2006. Kompozicijski stavek Marija Kogoja. V Kuret, P. (ur.): *Stoletja glasbe na Slovenskem, 20. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival, str. 315–325.

(po verodostojnih pričevanjih!) “zaslužni”, da so Mirkovi učbeniki ostali v rokopisu. Leta 1934 – v najbolj nasilnem obdobju fašizma nad Primorci pod Italijo – je v tedanji še mirno slovensko govoreči Gorici izšla pri Katoliški knjigarni Komelova *Harmonija* in *Glasbena priloga s praktičnimi vajami*. Gre za drugi tiskan praktičen učbenik harmonije v slovenskem jeziku. Komel je torej med pionirji tistih, ki so postavljali slovensko terminologijo na tem področju. Značilno za Komelov in Foersterjev učbenik harmonije je, da sta oba imela pred očmi predvsem organiste. Tudi Komel je učbenik posvetil »širiteljem glasbe med preprostim ljudstvom«, kot je sam jasno izpovedal v predgovoru: »Nanje sem mislil, ko sem se odločil napisati *Harmonijo*«. To so bili v času izida *Harmonije* predvsem organisti na podeželju, saj so takratne italijanske oblasti slovenščino v javnosti popolnoma prepovedale. Zato se celotno kulturno dogajanje odvijalo v cerkvi ali v zvezi z njo. Namen bi bil uspešno dosežen, če mu ne bi *Harmonije* že 29. junija 1934 zaplenili in s požigom uničili. Ohranilo se je le nekaj dragocenih izvodov. Eden od zelo redkih ohranjenih je bil leta 2016 ponatisnjen v faksimilirani obliki. Komel je v predgovoru *Harmonije* zapisal, da ima »kot nadaljevanje tega dela pripravljeno drugo in tretjo knjigo: kontrapunkt in kompozicijo.« Uničenje *Harmonije* takoj po izidu je pogubilo tudi te načrte. Rokopisov in osnutkov obeh najavljenih knjig do danes nismo našli. Faksimile izdaje je malo popravila krivico izpred skoraj sto let. Tako je Komel kot glasbeni teoretik spet uradno vstopil v slovenski prostor. Koristen bo odslej terminološko, saj prvotnega namena v svojem času ni mogel izpolniti.

Skladatelj in glasbeni teoretik Slavko Osterc (1895–1941) bi lahko bil prvi v vrsti tistih Slovencev, ki bi lahko napisal dostojen glasbeno-teoretični traktat harmonije. Osnutki rokopisov, ki si jih je pripravil kot osebne osnutke za predavanja študentom na Državnem konservatoriju oz. na kasnejši Glasbeni akademiji (od l. 1939 naprej), kažejo znake izvirne obravnave harmonske tvarine. V tem oziru je za nas bolj kot prvi osnutek njegove *Harmonia I* iz okoli leta 1939, ali še malo prej, zanimiv spis iz leta 1941, ki ga je dokončal torej tik pred smrtjo, in nosi pomenljiv naslov: *Kromatika in modulacije : Navodila za komponiste*. Delo je skladatelj pripravil tudi za tisk, kot kažejo tipkopisi s korekturami. Vsekakor pa je bilo delo prevedeno v srbsščino, kar kažejo rokopisni zaznamki v tipkopisu.⁵⁶ Oboje hrani NUK. V tem drugem delu obravnava še danes zanimiva poglavja (celotonske tvorbe, pentatonika, prelom tercnega sistema, nova konsonanca, nova diatonska disonanca, bitonalnost, absolutna kromatika ipd.). To ni bil čas, ki bi Osterca vzpodbujal k zaokroženemu kompozicijsko zasnovanemu glasbeno-teoretičnemu razmisleku do take mere, da bi svoje uvide strnil v tiskano obliko svojih dragocenih premislekov. On je bi tega zmožen. Vredno bi bilo pregledati zapiske in morda urediti ustrezno pripravljeno izdajo.

Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973) je leta 1962 izdal pri Državni založbi svojo knjižico s suhim naslovom *Harmonija* v sklopu ostalih glasbeno-teoretičnih del (Oblikoslovje in Kontrapunkt). Žal pisec, ki je bil izjemno učen med teoretiki in skladatelji tedanje generacije, ni dokončal tiste zamisli o pisanju obširnejšega traktata harmonije, ki jo lahko

⁵⁶ Osterc je na 10. strani tipkopisa *Kromatika in modulacije* z roko pripisal: »Na tem mestu se iskreno zahvaljujem gospej Stani Klajn, da mi je knjigo prevedla brezplačno – iz ljubezni do stvari – iz slovenščine v srbski jezik.« Prevajalka je bila pianistka in muzikologinja Stana Đurić, poročena Klajn (1905–1986). Znana je danes tudi kot prva ženska-muzikolog v Srbiji.

razberemo med vrsticami obravnavane snovi. Na monumentalno zasnovo kažejo zlasti številne opombe (tudi po več na eni strani), kjer se skrivajo osnutki za cela poglavja, ki bi jih bilo potrebno poglobljeno razviti. Pa tudi celotna zasnova tvarine (kazalo!) kaže na monumentalnost izbranih vsebin in na širok pogled glasbenega teoretika. Tudi v časovno-slogovni glasbeno-teoretični zasnovi se Škerjanc giblje v širokem zamahu, ki zajema vsa evropska slogovna obdobja s svojimi skladatelji; ta obdobja so lahko zanimiva za področje harmonije, vključno z njenima obrobjema: modalnost in atonalnost. Žal Škerjanc tega dela ne opravi. Pred nami je učbenik, ki bi bil zelo težko praktično uporaben, hkrati pa glasbeni traktat harmonije, ki pušča nedorečena preštevila vprašanja, ki jih samo bežno v številnih vsebinsko nabitih opombah nakaže. Praktično uporabnost motijo tudi preveč pogoste nedoslednosti in nedorečenosti (npr. nekatere nepoenotene oznake za akorde, pri privzemanju vsebin drugih avtorjev ostaja npr. na pol poti do Riemannovih praktičnih iznajdb funkcijske harmonije, ali sta "ostinato" in "pedalni ton" res podobno harmonsko dogajanje za obravnavo v istem podpoglavju?, ipd.). Dragocena in zelo uporabna pa je lahko Škerjančeva terminologija, ki ostaja še vedno velik problem slovenskega glasbeno-teoretičnega prostora. Skratka – L. M. Škerjanc nam je dal slab učbenik harmonije, ki pa bi bil lahko odličen glasbeni traktat.

V istem času ko se je pisala Škerjančeva *Harmonija*, je imel skladatelj in glasbeno-teoretični pedagog z dolgim stažem – primorski Slovenec Vasilij Mirk (1884–1962), ki je pribežal v Slovenijo pred fašizmom – že trideset let pripravljeno snov za praktičen učbenik harmonije. V NUKu lahko najdemo v praktično izdeelnih osnutkih za tisk učbenik z naslovom *Nauk o akordih*, ki ga je podnaslovil kot *Kompandij za glasbene gojence* in pripisal datum *Maribor 1932*. V drugem rokopisu je podobno oblikovana tvarina naslovljena kot *Harmonija*, ki jim je dodana še *Zbirka vaj za harmonijo*. Dobro uporaben didaktičen učbenik za pouk dijakov na srednji stopnji. Oba učbenika sta ostala – po do danes skrbno varovanih bolečih skrivnostih – v rokopisu, ne da bi lahko zagledala luč sveta, kar si je Vasilij Mirk ves čas močno želel. Pa tudi rokopisa sta godna za objavo. Lepa umetnost pokrije včasih tudi kaj manj čednega. Na našo srečo so vsi rokopisi skrbno ohranjeni v NUKu, kjer čakajo na nadaljnjo usodo.

Delce z naslovom *Osnove kontrapunkta in Hamonije, linearnega in vertikalnega povezovanja tonov po primerjalni (komparativni) metodi*, ki ga je napisal skladatelj Darijan Božič (1933–) in v obliki skript izdal leta 1991 v Mariboru pri Pedagoški fakulteti, kaže podobo osnutka za širše zasnovano glasbeno-teoretično delo. Ni nam znano, če je skladatelj na tem področju nadaljeval delo. Zato raje počakamo na avtorjevo zadnjo besedo.

Zadnji med objavljenimi praktičnimi učbeniki, ki vzgajajo številne generacije slovenskih glasbenikov, pa je napisal znani slovenski didaktik Janez Osredkar (1944–). Obe njegovi deli – *Glasbeni stavek I in II* – je izdal Zavod Republike Slovenije za šolstvo še vedno izpolnjujeta svoj cilj, ki ga je avtor zapisal v predgovor prvega dela: »Učbenik harmonije je namenjen učencem srednjih glasbenih šol. Mislim pa, da ga bodo koristno uporabili tudi vsi, ki se kakorkoli ukvarjajo z glasbo.« Tedensko poteka preverjanje vsake strani v razredih srednjih glasbenih šol in tudi Akademije za glasbo.

Dvoje prevodov v slovenščino bomo tukaj molče obšli, saj smo se dela *Nauk o harmoniji* (de la Motte) že dotaknili. Groebmingov *Zborovodja III* pa sodi v prva povojna leta, ko je v Sloveniji primanjkovalo praktičnih učbenikov in literature za zborovodje. Groebmingovo delo zato spada na področje neposredne in široke uporabnosti pri ljubiteljski glasbeni dejavnosti.

Namesto sklepa

Ob zaključku bi lahko strnili marsikatero misel. Odprtih je ostalo še precej specifičnih glasbeno-teoretičnih vprašanj, v slovenskem, evropskem in danes tudi v celotnem svetovnem prostoru. Tudi na področju glasbe, saj je evropski glasbeni model v marsičem globalno proniknil – v dobrem in slabem – tudi na ostale kontinente našega vedno manjšega planeta. Postavljajo se vprašanja vsebin, didaktičnih namenov in ciljev, oblike in mesta, ki ga poučevanje harmonije zaseda danes, v enaindvajsetem stoletju. V Sloveniji je še vedno pereč čisto terminološki problem že na samem področju harmonije.

Po drugi strani pa je področje, ki smo se ga v tej razpravi dotaknili, še vedno na široko odprto, kljub večtisočletni zgodovini. Tudi zato je vsak presmislek tu na stežaj odprt novim izzivom, novim vprašanjem, novim iskanjem.

Pota Harmonije so tudi v deželi harmonije še vedno neizhojena.

Literatura

Alembert, Jean-Le Rond d'. 1759. *Éléments de musique, theorique et pratique, suivant les principes de Monsieur Rameau*. Paris/Lyon.

Boethius, Anicius Manlius Severinus. *De institutione arithmetica libri duo / De institutione musica libri quinque*. Friedlein Godofredus (ur.). Lipsiae: B. G. Teubner, 1867.

Boethius, Anicius Manlius Severinus. *De Institutione Musica libri quinque*. Marzi, Giovanni (ur.). Roma: Istituto Italiano per la storia della Musica, 1990.

Campion, François. *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*. Paris, veuve G. Adam, 1716.

Dahlhaus, Carl. 1968. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Bärenreiter.

Federhofer, Helmut. 1981. *Akkord und Stimmführung in den Musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*. Wien: Ver. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Fétis, François-Joseph. 1844. *Traité complet de la théorie et de la pratique de L'Harmonie*. Paris, Berlin: Schlesinger.

- Florjanc, Ivan. 2010. Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja. V Kuret, P. (ur.): *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne*. Ljubljana: Festival, str. 254–268.
- Florjanc, Ivan. 2013. Tonalni magnetizem kot perspektiva v glasbi. V: Kuret P. (ur.), *Imaginacija narave v umetnosti ali "Glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja"*. Ljubljana, Festival, 2013, str. 50–60.
- Foerster, Anton. 1881. *Nauk o harmoniji in generalbasu... z glavnim ozirom na učence orgljarske šole*. Ljubljana: J. R. Milič.
- Gaffurio, Franchino Laudensis. 1492. *Theorica musice*. Bologna: Forni editore, 1969.
- Gaffurio, Franchino Laudensis. 1496. *Practica Musice*. Bologna: Forni editore, 1972.
- Gaffurio, Franchino Laudensis. 1518. *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*. Bologna: Forni editore, 1972.
- Groth, Renate. 1983. *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Beihefte Zum AfmW Bd. 22. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- Hindemith, Paul. 1937. *Unterweisung im Tonsatz – Theoretischer Teil*. Mainz: Schott.
- Hindemith, Paul. 1943. *A Concentrated Course in Traditional Harmony*. Parodi, Renato (it. prevod): *Armonia tradizionale*. Milano: Curci, 1990.
- Hucbald, M. E.[Inonensis]. *Musica enchiriadis*. Gerbert, M. (ur.): *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum... a Martino Gerberto*. St. Blasien, 1874, str. 152–173.
- Hucbald, M. E.[Inonensis]. *Scholia Enhiriadis*. Gerbert, M. (ur.): *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum... a Martino Gerberto*. St. Blasien, 1874, str. 173–212.
- Hüsch, Heinrich. 1956. Harmonie. Blume, Friedrich (ur.): *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, Sachteil 5. Kassel: Bärenreiter, str. 1588–1614.
- Komel, Emil. 1934. Harmonija in Glasbena priloga s praktičnimi vajami. Faksimile. V: Florjanc, I. (ur.). *Emil Komel : 1875–1960 : Zbrana dela : Harmonija : Glasbena priloga s praktičnimi vajami*. Gorica: ZCPZ Gorica, 2016.
- Lippius, Johannes. 1612. *Synopsis musicae novae*. Strassburg: Karl Kieffer, in folio. Dostopno na spletnem naslovu: <https://archive.org/details/synopsismusicen00lipp> (obiskano: 31. 1. 2017).
- Maler, Wilhelm. 1931. *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*. München: Leuckart. I. del: Lehrbuch (1992¹⁵), II. del: Notenbeispiele (1994⁹).
- Mirk, Vasilij. 1932. *Nauk o akordih : Kompendij za glasbene gojence : Maribor 1932*. Tipkopis. NUK 213–215, mapa Vasilij Mirk. Isti: *Harmonija : Zbirka vaj za harmonijo*. V rokopisu. NUK 216 in 217.
- Osredkar, Janez. 1995 in 1997. *Glasbeni stavek I. in II*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

Osterc, Slavko. 1939 (ca.). *Harmonija I*. Rokopis, zvezek A5. Ljubljana: NUK, MD 1318/1996. 1–35 popisanih listov.

Osterc, Slavko. 1941. *Kromatika in modulacije : Navodila za komponiste*. Rokopis in tipkopis. Ljubljana: NUK, MD 707/1204 in MD 1320/1996.

Rameau, Jean Philipp. 1722. *Traité de L'Harmonie reduite à ses Principes naturels; Divisé en quatre livres*. Paris: Ballard.

Rameau, Jean Philipp. 1726. *Nouveau Système de Musique Theorique, Où l'on découvre le Principe de toutes les Regles necessaires à la Pratique, Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*. Paris: Ballard.

Rameau, Jean Philipp. 1750. *Démonstration du Principe de L'Harmonie, Servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique*. Paris: Durand et Pissot.

Rameau, Jean Philipp. 1755. *Erreurs sur la musique dans l'encyclopédie*. Paris: Sebastien Jorry.

Rameau, Jean Philipp. 1760. *Code de Musique Pratique, ou Méthodes Pour apprendre la Musique*. Paris: L'Imprimerie Royale.

Riemann, Hugo. 1880. *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*. Leipzig. (Od 2. izdaje naprej:) 1887. *Handbuch der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Riemann, Hugo. 1898. *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*. Leipzig: Max Hesse Verlag.

Rohwer, Jens. 1956. Harmonielehre. Blume, Friedrich (ur.): *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, Sachteil 5. Kassel: Bärenreiter, str. 1614–1665.

Rummenhüller, Peter. 1996. Harmonielehre. Finscher, Ludwig (ur.): *MGG2 (Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2)*, Sachteil 4. Kassel: Bärenreiter & J.B. Metzler, str. 132–153.

Sechter, Simon. 1853. *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig.

Škerjanc, Lucijan Marija. 1962. *Harmonija*. Ljubljana: DZS.

Viadana, Lodovico. 1602. *Cento concerti ecclesiastici ... Con il Basso continuo per sonar nell'Organo. Nova inventione....* Venezia, G. Vincenti.

Zarlino, Gioseffo. 1589. *L'istituzioni armoniche*. Urbani, Silvia (ur.). Ed. Diastema, 2011.

Summary

The musical theory development of harmonic insights has always been complex in European musical space. Both terminologically and as an expression, 'harmonia' fits into the core of Western civilization in all its fields (science, technics, art and even mythology). But this ancient term 'harmonia' enters music as a symbol and the contentually most fitting synonym for polyphonic music systems of ramified styles and manifold forms, throughout history an original European phenomenon. The very rise of harmony as an

independent theoretical science and foremost a practical didactic method is of a rather young date and a typically European characteristic. In such form (as theoretical science and didactic method), harmony has served as insight and introduction to the fields of musical syntaxes and compositional happening within different style periods through milleniaries of European cultural and musical history. It has evolved from insights that had long coexisted with theoretical and practical insights in the fields of harmony-complementary counterpoint and later – in Baroque – of general bass (*regola dell'ottava*). In the recent period, this young science entered the European musical conscience in theory and practice first as a co-former of compositional style axles (at *Conservatoire de musique de Paris*, since 1795; entire 19th century). The starting theoretical and research charge (G. Zarlino and J. Ph. Rameau, Ch.-S. Catel, A. Reicha, F.J. Fétiš, H. Riemann, W. Maler, P. Hindemith et al.) has since withered and only lives within practical harmony treatises today. As such, harmony also entered Slovenian musical-educational space (two) centuries ago, mainly through treatises and practical textbooks for didactic purposes (A. Foerster, M. Kogoj, E. Komel, S. Osterc, L.M. Škerjanc, V. Mirk), what it remained all along (J. Osredkar). An independent path was primarily indicated by M. Kogoj (in drafts), partly also by S. Osterc (in manuscript). Arising are questions on contents, didactic aims and goals, form and place that the teaching of harmony holds today, in the 21st century. Many specific musical theory questions remain open. Therefore, reflection is open here.