

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1972

ZVEZEK-VOLUME VIII

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

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

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

Izdajo zbornika je omogočila Kulturna skupnost Slovenije

VSEBINA — CONTENTS

Symposium Ljubljana 11.—13. 5. 1971	5
Hans Heinrich Eggebrecht: Musikalische Analyse (Heinrich Schütz) — Glasbena analiza (Heinrich Schütz)	17
Janez Höfler: Nekaj zgodnejših primerov italijanskega »dialoga«. Pri- spevek k vprašanju renesančnega večzborja — Some Early Examp- les of Italian »Dialogo«. A Contribution to the Question of Renais- sance Polychoral Composition	40
Andrej Rijavec: Parthia in trije Concerti Johanna Adama Scheibla v arhivu Študijske knjižnice v Ptuj — Parthia and Three Concertos by Johann Adam Scheibl in the Archives of the Ptuj Reference Library	57
Pierluigi Petrobelli: Note sulla poetica di Bellini. A proposito di I Pu- ritani — Zapiski o Bellinijevi umetnosti. Ob njegovih Puritancih .	70
Jože Sivec: Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875 — German Opera in Ljubljana from 1861 to 1875	86
Imensko kazalo — Index	113

V primerjavi z dosedanjimi je pričujoči zvezek Muzikološkega zbornika nekoliko drugačen. Poročilo o simpoziju, ki je bil v Ljubljani maja leta 1971 v okviru oddelka za muzikologijo filozofske fakultete, je natisnjeno v nemščini. Tako je namreč potekal. Strnjen oris bo v tem jeziku njegovo vsebino naredil dostopnejšo širšemu muzikološkemu svetu, ki ga utegne razpravljati o občutljivih temah, kakor je bilo na cit. simpoziju, precej zanimati. Ravno tako je v nemščini prispevek H. H. Eggebrechta. Zato, ker ga zaradi mestoma kar zapletene stilizacije skoraj ni mogoče adekvatno prevesti v slovenščino. Najbolj verjen je v izvirniku, tak bo najkoristnejši za širši, tudi izvenslovenski krog bralcev. Zaradi tega je tudi prispevek o Belliniju P. Petrobellija objavljen v italijanščini. Vsem, omenjenemu poročilu in razpravama H. H. Eggebrechta in P. Petrobellija, so dodani povzetki v slovenskem jeziku.

Ob tej priložnosti naj povem, da namerava uredništvo zaradi zgoraj navedenih razlogov, še zlasti pa zato, da bi bila vsebina Zbornika čimbolj aktualna za mednarodno muzikološko javnost, poslej postopoma preiti k objavljanju prispevkov v jezikih, ki uspešno strežejo zastavljenemu namenu. Realizacija te želje bo seveda odvisna od materialnih možnosti, pa tudi od pripravljenosti, ki jo bodo v tej smeri s tehničnega in vsebinskega vidika pokazali sodelavci, domači in tuji. Uredništvo bo težilo za tem, da jo v mejah svojih možnosti konkretizira čimprej in v celoti.

Urednik

SYMPOSIUM LJUBLJANA 11.—13. 5. 1971

Leitung: Dragotin Cvetko, Ljubljana

Teilnehmer:

Zofia Lissa, Warszawa

Hans H. Eggebrecht, Freiburg i. Br.

Elmar Budde, Freiburg i. Br.

Bericht: Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Als vom 11. bis zum 13. Mai 1971 auf Einladung der Universität Ljubljana im dortigen Musikwissenschaftlichen Seminar ein Symposium veranstaltet wurde, in dessen Verlauf verschiedene zentrale Fragen musikwissenschaftlicher Forschung angegangen wurden, bürgerte sich bei den Teilnehmern wie dem Auditorium rasch die Bezeichnung »Mini-Symposium« ein. Damit waren seine Form und Arbeitsweise treffend gekennzeichnet. Beides sollte intensiv gestaltet werden, im Gegensatz zu den üblichen größeren Kongressen, bei welchen eine gewisse Überladung des Programms und somit Unverbindlichkeit des Vorgetragenen beinahe unausweichlich sind. In drei Nachmittags-sitzungen ist so verfahren worden, daß jeweils zwei thematisch aufeinander bezogene Referate vorgetragen wurden, über die dann ausgiebig diskutiert werden konnte. Thema des ersten Tages war die »Musikalische Tradition« (Referenten: Lissa, Eggebrecht), am zweiten Tag ging es um die Problematik des »Musikalischen Kunstwerks« (Lissa, Eggebrecht), und der dritte Tag galt Fragen des »Musikalischen Zitats« (Lissa, Budde). Das Programm wurde durch einen Vortrag über Heinrich Schütz abgerundet, mit dem Prof. Eggebrecht einen ausdrücklichen Wunsch Prof. Cvetkos erfüllte.

Zum besseren Verständnis des nachfolgenden Diskussionsberichts dürfte es vorteilhaft sein, zuerst die Texte der den Diskussionen vorausliegenden Referate zu lesen. Zu diesem Zweck sind dem Protokoll jeder Diskussion die bibliographischen Angaben der Referate, auf die die Diskussion jeweils bezogen ist, vorangestellt. Die Diskussionsbeiträge sind nicht im vollen Wortlaut wiedergegeben, sondern teilweise gekürzt, und sie wurden, wo es für den Druck angebracht erschien, thematisch zusammengefaßt. Um dennoch die Dialogform

nicht aufzugeben, wurde der Bericht, dem ein handschriftliches Protokoll zugrundeliegt, nicht als fortlaufender Text verfaßt, sondern die Beiträge sind den betreffenden Diskussionsteilnehmern zugeordnet geblieben.

1. Musikalische Tradition

Zofia Lissa, *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik*, Archiv für Musikwissenschaft XXVII, 1970, S. 153—172; dasselbe englisch unter dem Titel *Prolegomena to the Theory of Musical Tradition*, International Review of Music Aesthetics and Sociology I, 1970, S. 35—54.

Hans H. Eggebrecht, *Traditionskritik*, in: Studien zur Tradition in der Musik, Festschrift für K. von Fischer (erscheint Anfang 1973).

EGGEBRECHT: Die Tendenz, sich ernsthaft mit der marxistischen Musikästhetik auseinanderzusetzen, ist begrüßenswert, auch wenn das in der marxistischen Musikwissenschaft bislang Geleistete nicht mit dem verwechselt werden darf, was potentiell in ihren Fragen enthalten ist. In Zweifel zu ziehen ist der Totalitätsanspruch der Widerspiegelungstheorie; die Musik geht, glaube ich, nicht in ihr auf. Von der bürgerlichen Geisteswissenschaft ist Widerspiegelungstheorie stets insofern betrieben worden, als das Werk als Ausdruck seiner Zeit galt. Marxistische Widerspiegelungstheorie aber muß den Spiegelungsprozeß umfassend auf die ökonomische Basis beziehen. Musikwissenschaftlich sind solche umfassenden Basis-Überbau-Spiegelungen bisher noch nicht überzeugend nachgewiesen.

LISSA: Diese Prozesse sind mittelbar; sie gehen durch den Menschen. — Die marxistische Musikästhetik ist die Stellungnahme, die die Erscheinungen der Musikkultur unter dem Primat der Frage des Gehalts von den gesellschaftlichen Erscheinungen her erklären will. Da der Gehalt der Musik von der jeweiligen Funktion der Musik aus betrachtet werden muß, ist das Überdauern von Kunst in anderen Epochen, wo sich die Funktionen bereits geändert haben, noch kein Beweis gegen die Widerspiegelungstheorie. Zwar ist die Struktur eines Musikwerks etwas Beständiges, aber das Werk funktioniert jeweils anders. Die Rekonstruktionen erreichen das »Original« nicht; eine adäquate Aufnahme des Werkes gibt es nicht, und zwar aufgrund des intentionalen Charakters des Musikwerks, der eine Objektivation der Musik — ihre Gegenständlichkeit, wie Eggebrecht formuliert — ausschließt, der vielmehr Umdeutungen ermöglicht. Daß, wie Eggebrecht behauptet, inhaltliche Auslösungen nicht nur vom Hörer ausgehen, sondern auch vom Werk, bezeichnet nichts als die Uminterpretierung durch den Hörer, unseren Historismus.

BUDDE: Wenn die Struktur eines Musikwerks etwas Beständiges, Objektives ist, stellt sich die Frage, ob das Verhältnis von Struktur und Gehalt unmittelbar oder vermittelt ist. Daß die Klauseln mit-

telalterlicher Musik als Dominant-Tonika-Schritte aufgefaßt werden können, zeigt zwar, daß Bedeutung und Struktur verschieden ausgelegt werden können; die Bedeutung ist aber von der Struktur nicht ablösbar.

EGGEBRECHT: Die Struktur ist als Sinnträger zu verstehen.

LISSA: Tradition als Prozeß kennt keinen Traditionsbruch. Die Rebellion gegen die Tradition erweist sich in Wirklichkeit als eine Rebellion gegen den Traditionalismus, gegen die Traditionsobjekte, was unterschieden werden muß.

EGGEBRECHT: Die blinde Rebellion gegen die Tradition, wie sie uns heute besonders in der Jugend entgegentritt, ist ein Irrtum und muß zurückgerufen werden. Gleichzeitig deckt die Rebellion gegen die Tradition deren Mechanismus auf; sie macht Tradition bewußt; sie befreit das Bewußtsein aus der Gefangenschaft dieser Traditionen.

RIJAVEC: Der Komponist bewegt sich in verschiedenen Traditionen ganz unbewußt.

LISSA: In erster Linie handelt es sich dabei um die Tradition der Gattungen, beispielsweise in Pendereckis *Lukaspassion*.

RIETHMÜLLER: Den Individuationsprozeß des Komponierens als unbewußt zu bezeichnen, heißt ihn abqualifizieren. Gerade in ihm meldet sich eine Freiheit des Komponisten an, die einen Ausbruch aus den Stereotypen weitgehend ermöglicht. In avancierter Musik heute noch eine ungebrochene Geltung der Gattungen festzustellen, statt ihre Auflösung, ist allenfalls aus der Sicht des »Sozialistischen Realismus« denkbar.

RIJAVEC: Traditionsskepsis ist nicht allein eine Erscheinung kapitalistischer Dekadenz, sondern als Problem der Geistesfreiheit in manchen Staaten möglich.

EGGEBRECHT: Es gab zwar schon immer Ausbrüche aus der Gesellschaft, aber der Ausbruch erweist sich heute, wie die »Jugendkultur« (samt der Rauschgiftwelle) zeigt, in einer vielleicht nie dagewesenen Massivität und einem Ausmaß an Prinzipiellem, das so weit führen könnte, daß die ganze bisherige Kultur auf der (von der Jugend ausgehenden) Suche nach einem neuen Bewußtsein in Frage gestellt wird.

2. Das musikalische Kunstwerk

Zofia Lissa, *Über das Wesen Musikwerkes*, Die Musikforschung XXI, 1968, S. 157—182; sowie in: Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969, S. 7—35.

Hans H. Eggebrecht, *Opusmusik*, in: Festschrift für Zofia Lissa, Warszawa 1973 (in Vorbereitung).

LISSA: Mit dem Referat *Über das Wesen des Musikwerkes* wurde eine Enumeration von dessen ontologischen Eigenheiten, eine Aufzählung der Kriterien, die unabdingbar das Werk ausmachen, beabsichtigt.

Eggebrecht hat in *Opusmusik* den Versuch unternommen, verschiedene Kategorien zuzufügen, wovon einiges schon in meinem Referat zur Sprache gekommen ist, so beispielsweise »compositio« im Sinne des schöpferischen Wirkens und »Qualität« im Sinne der Einmaligkeit historischer Normen. Von anderem wiederum ist in *Opusmusik* nicht die Rede, so von den Eigenheiten, die nur in Relation zwischen dem Werk und den außer ihm liegenden Situationen bestehen: von den »Relationsqualitäten« des Werkes. Die ontologische Eigenheit des musikalischen Werkes tritt gerade darin zutage, daß der Kontakt zu einem Werk nur durch die Aufführung hergestellt wird. An der Verschiedenheit der Aufführungsstile zeigt sich nun, daß durch die Aufführung die Eigenheiten verändert werden. Kriterien wie etwa der »Ruhm« eines Werkes erweisen sich so als Relationsmerkmale, da es doch Kompositionen gibt, die unbekannt in der Schublade geblieben sind. Die methodologisch bedeutsame Frage ist darin zu sehen, wie die ontologischen Eigenheiten und die Relationsmerkmale zusammengebracht werden können. — Wenn Eggebrecht im Blick auf die zeitgenössische Musik anführt, die Kategorie opus sei in ihr uneingeschränkt anwendbar, so sollte demgegenüber in *Über das Wesen des Musikwerkes* gezeigt werden, daß das, was als Eigenschaften des Werkes herausgestellt wurde, in verschiedenen Trends der zeitgenössischen Musik nicht mehr aufzufinden ist. In Anbetracht dessen muß opus als Kategorie entweder fallengelassen oder aber erheblich weiter gefaßt werden. — Schließlich stellt sich die Frage nach dem »Titel« des Musikwerks. In früheren Zeiten bezieht er sich speziell auf den Text, um dann später in erster Linie die Nennung der Gattung zu beinhalten. Erst in der Romantik werden neue Titel geprägt, und zwar in Anbetracht der Synästhesie der Künste und unter dem Einfluß der Literatur auf die Musik. Heute wird wiederum anders verfahren, wenn z. B. Yannis Xenakis allein mit Ziffern einen Werktitel bildet (*St. 10 — 1. 080262*). Dabei tritt ein anderes Problem auf, nämlich inwieweit der Titel zum opus gehört.

EGGEBRECHT: In beiden Referaten ist auf die Frage der Titel nicht eingegangen worden, doch haben die Titel sicherlich mit der Werkproblematik zu tun. Bezüglich der zeitgenössischen Musik ist eine Erweiterung des Opus-Begriffes durchaus angebracht, da wichtiger als ein Formalbegriff des Werkes der Umstand ist, daß auch in der zeitgenössischen Musik dem Werk der Anspruch der Bedeutsamkeit zukommt — wie im Mittelalter die Musik beanspruchte, Abbild des Kosmos zu sein —, daß Musik noch immer geistig Gehaltvolles intendiert, daß sie noch immer von bedeutungsvoller Bedeutung sein will.

LISSA: Der Anspruch der Musik, Abbild des Kosmos zu sein, ging in der Geschichte ebenfalls verloren; nicht mehr die kosmische Harmonie, sondern der Mensch steht im Zentrum.

RIETHMÜLLER: Können der »Anspruch der Bedeutsamkeit« und die »bedeutungsvolle Bedeutung« als Grundlagen für einen von daher

verstandenen Werkbegriff noch genügen, wenn die traditionellen Subjekt-Objekt-Beziehungen zwischen produzierendem Subjekt und produziertem Objekt durch das Zwischenschalten einer Maschine, etwa eines Computers, gestört sind oder wie in Yannis Xenakis' »Musique stochastique« sich das Resultat der Berechnungen dem Einfluß des Komponisten entzieht?

EGGEBRECHT: Eine Maschine ist nur in der Lage auszuführen, was der Mensch will. Es besteht dabei kein Unterschied zum Registerziehen einer Orgel, die ebenfalls eine große Maschine ist.

LISSA: Der Hauptunterschied liegt aber darin, daß, erstmals bei Shaftesbury, die Maschine an die Stelle der Phantasie tritt.

STERLE: Als musikalisches Werk kann nur aufgefaßt werden, was vom Künstler der Absicht nach als musikalisches Kunstwerk geschaffen ist. Das Kennzeichen der Computermusik hingegen scheint ein Unlebendiges, Unpersönliches, eines eigenen Wertes Entbehrendes zu sein. Das Entstehen eines musikalischen Kunstwerks wird unmöglich, wo die in der Kunst wie in der Wissenschaft produktive Kraft der Phantasie wegfällt.

BUDDE: In der Musik des 19. Jahrhunderts kann sich die Phantasie nur mitteilen auf dem Hintergrund eines kommunikativen Materials. Die produktive Kraft der Phantasie war unmittelbar gekoppelt mit der »produktiven Kraft« des Materials. Das Material, dem ein Komponist heute gegenübersteht, ist indessen bar jeder immanenten Tendenzen, d. h. es vermag von sich aus nicht Phantasie im traditionellen Sinne anzusprechen. Wenn Xenakis die Maschine einsetzt, so könnte man sagen, ist das der Einsatz der Phantasie des Komponisten Xenakis. Bereits die serielle Musik der Jahre 1954 bis 1956 war eine Maschine. Entscheidend war der Mechanismus; was herauskam, wußte man nicht genau.

EGGEBRECHT: Spielte dabei nicht die Permutationskontrolle eine große Rolle?

BUDDE: Zweifellos gibt es Festlegungen. Auch Xenakis bestimmt die Dauer seiner Stücke. Der Zusammenklang aber ist reiner Zufall.

CVETKO: Mir scheint, als seien es nur die Komponisten, die den Werkbegriff nicht aufgeben.

EGGEBRECHT: Die Frage, ob der spätgregorianische Choral schon den Sinn eines opus haben kann, ist dahingehend zu beantworten, daß der gregorianische Choral am ehesten zu der Zeit war, als er noch nicht aufgezeichnet wurde. Im Augenblick der Aufzeichnung entfernt er sich von seinem Wesen. Das Mittelalter geht in der Praxis auf opus zu.

BUDDE: Im frühen Mittelalter wurden jedoch bestimmte Stücke des Chorals schon als besonders bedeutungsvoll eingeordnet.

LISSA: Möglicherweise handelt es sich dabei schon um opera.

EGGEBRECHT: Wenn angeführt wird, daß gewisse Reimoffizien

doch von bestimmten bekannten Komponisten verfaßt, mithin opera seien, so ist darauf hinzuweisen, daß sie einerseits im späten Mittelalter geschrieben sind, und daß sie andererseits Literatur sind, also in einem Gebiet entstanden, wo die Nennung des Namens schon in der Antike erfolgt. Machauts Name z. B. ist primär in Verbindung mit seinen literarischen Werken genannt, und der Adam de la Halle, weil er Poet war. Die Musik des 13. Jahrhunderts ist fast vollständig anonym, und im 14. Jahrhundert findet sich die Nennung des Komponisten nur erst relativ vereinzelt. — Eine weitere Problematik des Werkbegriffs ist die Aleatorik. Ist sie nicht nur denkbar vor der Folie des nichtaleatorischen opus, und ist sie nicht insofern spezifisch für unsere Musikkultur (als Kultur avantgardistischer Opusmusik)? BUDDE: Gewiß, gerade das Material, das immanent nichtaleatorisch war, wird aleatorisch benutzt; das ist die Voraussetzung der Aleatorik.

LISSA: Benutzt für ein Anti-Opus, in dem das opus aufgehoben ist. An den Grenzen der Aleatorik steht etwa John Cages *tacet*.

RIJAVEC: Cages *tacet* ist nur möglich auf dem Boden von opus.

EGGEBRECHT: Hierbei handelt es sich um Opusmusik par excellence: Cages *tacet* ist im Extrem einmalig, es ist im Extrem theoretisch vorgedacht, und es lebt von der Opusmusik.

LISSA: Allerdings ist Einmaligkeit hier in einem ganz anderen Sinne zu verstehen als etwa in Bezug auf die 9. Symphonie Beethovens; bei Cage meint Einmaligkeit, daß niemand zum zweiten Male kommt, um sich *tacet* anzuhören. Für den Hörer ist das, was er hört, immer noch opus, beispielsweise die Realisation eines aleatorischen Stückes, das wir schon nicht mehr als opus auffassen. Seitens des Hörers handelt es sich dabei um eine psychologische Angelegenheit.

EGGEBRECHT: Das opus ist »ontologisch« mit der Person seines Schöpfers verbunden.

LISSA: Dabei ist die historische Relativität zu beachten. Im Mittelalter verbarg sich das Individuum hinter dem Werk. Der Mönch zog sich zurück. Wichtig war es, daß ein Marienleben geschrieben wurde, nicht, von wem es stammte.

SIVEC: Die antike Plastik und die altchristliche Malerei waren weitgehend anonym; doch käme es der Kunstgeschichte kaum in den Sinn, hierbei nicht von Werken zu sprechen.

EGGEBRECHT: Die Musik ist, was sich an vielen Punkten zeigt, ein Nachzügler. Und es ist nicht unproblematisch, die Organa von Perotin kategorial als »Musikwerke« anzusprechen, wenn die Zeit um 1200 sie nicht als solche begriffen hat.

RIETHMÜLLER: Wenn Eggebrechts Referat das Musikwerk an die Musiktheorie zurückbindet, es als deren Konkretion gemäß dem Prinzip der abendländischen Musik begreift, erhebt sich die Frage, wa-

rum es in der griechischen Antike, in der die Fundamente der Musiktheorie in einer vielleicht nicht wieder erreichten Höhe gelegt wurden, keine Musikwerke gibt, die den anderen vorgetragenen Kriterien des Musikwerks genügen.

3. Musikalisches Zitat

Zofia Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, Die Musikforschung XIX, 1966, S. 364—378; sowie in: *Aufsätze zur Musikästhetik*, a. a. O. S. 139—155.

Elmar Budde, *Zitat, Collage, Montage*, in: Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band XII, Berlin 1972.

EGGEBRECHT: Wenn der Komponist damit rechnet, daß der Hörer das Zitat versteht, ist dieses beim Hörer vorausgesetzte Wissen ein Zeichen für den elitären Charakter der abendländischen Musik. — Zwar ist zuzugeben, daß ein Zitat, um zu wirken, verstanden werden muß; aber aus der Sicht des Gehalts muß nicht unbedingt die Lokalisation (die Herkunft) des Zitats erkannt, sondern nur das Begriffsfeld, das es »bezeichnet«, verstanden werden. Um dies am Beispiel des von Mussorgski zitierten Mozart-Menuetts zu verdeutlichen: Das Menuett hat (aufgrund seiner Kompositionsart) gerade das als Gehalt, was Mussorgski zitieren wollte. Ähnlich verhält es sich in Alban Bergs *Violinkonzert*, wo, wie Budde ausführt, die gesamte Komposition auf den Choral hin angelegt ist. Es läßt sich behaupten, daß selbst dann, wenn jemand Bach nicht kennt, vom Hörer dennoch das Feld, das der Choral bezeichnet, perzipiert wird.

LISSA: Mussorgski zitiert, um das Feld der Klassik zu symbolisieren. Das Zitat steht hier nicht als Mozart-Zitat, sondern es reicht hin, daß der Hörer klassische Musik wahrnimmt.

EGGEBRECHT: Daß mit diesem Zitat die Klassik angesprochen ist, merkt jeder Hörer deshalb, weil, wie auch im Falle des Bach-Zitats bei Berg, der Gehalt der zitierten Musik in der Art der Musik beschlossen liegt.

CVETKO: Bei Vinko Globokar findet es sich, daß die Atmosphäre folkloristischer Musik hervorgerufen wird, ohne daß es sich um wörtliche Zitate handelt.

BUDDE: In den 1920er und 30er Jahren wurde wie heute sehr viel zitiert, damals primär Unterhaltungsmusik, heute vornehmlich ernste Musik. Mit dem Bach-Zitat in seinem *Violinkonzert* komponiert Berg historische Differenzen aus.

RIJAVEC: Im Mittelalter hingegen wird aus eigener Lust zitiert, ohne daß das Zitat erkannt zu werden braucht.

LISSA: Es läßt sich der Gedanke vielleicht so formulieren, daß jede Epoche Antefacta gebraucht, jede aber auf andere Weise. Im Mittel-

alter, worauf Rijavec eben hinweist, wollte man nicht zeigen, woher man das Material hatte. In der Epoche, von der in Buddes Referat die Rede ist, wird dagegen das Material montiert. Dazwischen liegt jene Epoche, deren Zitier-Merkmale als *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats* begriffen werden können.

EGGEBRECHT: Es gibt im Mittelalter eine Weise des Zitierens, die es verbietet zu sagen, daß das Zitieren eine Erscheinung des Historismus sei. Zu verweisen ist auf das Beispiel der französischen Motette des 13. Jahrhunderts, wo — wie Klaus Hofmanns Arbeit *Zur Entstehungs- und Frühgeschichte des Terminus Motette* (Acta Musicologica XLII, 1970, S. 138 ff., besonders S. 141f.) zeigt — der im »motet« verwendete und dem einstimmigen Lied entstammende Refrain auf eine Zitatkunst verweist. Wenn es eine Bestimmung des Zitats ist, daß etwas aus dem einen Kontext in einen anderen versetzt wird und in beiden Kontexten funktioniert, dann handelt es sich bei dem Vergnügen an dem artifiziellen Spiel, das den Sinn der französischen Motettenrefrains ausmacht, durchaus um Zitat. Das Zitat ist nicht eine Erscheinung nur des Historismus, sondern der gesamten Opusmusik, mit Unterschieden allerdings derart, daß das Zitat im Mittelalter kunstreiches Spiel für Kenner ist, seit um 1900 dagegen einen hohen Individuationsgrad mit Bedeutung und Rezeptionsbedeutung besitzt.

LISSA: Reinterpretieren wir dabei nicht unser eigenes Vergnügen dem Kenner des 13. Jahrhunderts?

EGGEBRECHT: In der Collage-Technik liegen, wie mir scheint, noch zwei weitere Sinnschichten beschlossen als die in Buddes Referat angesprochenen. Zum einen wird in ihr auf glaubhaftem Wege der Historismus in der Musik aufgehoben. Durch die Collage-Technik wird der Musik das historisierende Rückgrat gebrochen; Geschichte wird umfunktioniert. Zum anderen hat die atonale Musik nach 1950 bemerkt, daß sie auf ihrem seriellen und postseriellen Weg nicht weiterkommt: daß sie nicht mehr sprechen kann. In der Collage-Technik ist durch die Benutzung historischen Materials ein Modell des Komponierens gewonnen, das spricht. Vielleicht ist der Musik durch sie ihre Sprache zurückgegeben.

LISSA: Stellt der collagierte Satz von Luciano Berios *Sinfonia* (1968/69) nicht eine Flucht in die Vergangenheit dar? Das Ende von Buddes Referat mit dem Ergebnis, daß die Komponisten heute keine Sprache haben, nur noch eine solche mit fremden Worten, ist erschreckend pessimistisch.

BUDDE: Die Komponisten sprechen heute ohnehin nur noch nach, so daß es, wie z. B. Berio in seiner *Sinfonia* demonstriert, vielleicht besser ist, bewußt zu machen, warum die Komponisten heute nur noch nachsprechen. Berio flieht keineswegs in die Vergangenheit, sondern sein collagierter Satz steht auf der höchsten Stufe der gegenwärtigen musikalischen Technik, auch der seriellen Technik. Daß dabei, wie Eggbrecht geltend macht, der Historismus in der

Musik aufgehoben wird, ist am Schluß von *Zitat, Collage, Montage* mit der »Verdoppelung der musikalischen Wirklichkeit« gemeint.

LISSA: Es sollte noch das Problem erörtert werden, inwiefern Zitat und Leitmotiv zu unterscheiden sind. Wenn Wagner in den *Meistersingern* den Tristan-Akkord anführt, handelt es sich schon um ein Zitat. Innerhalb ein und desselben Werkes jedoch fungiert das Leitmotiv nicht als Zitat. Eine »interoperale Bedeutung« erlangt das Zitat erst sehr viel später, und zwar dann, wenn es Buddes Referat zufolge assimilations- und dissimilationsfähig zugleich ist. Die Leitmotive sind Zeichen, und zwar Zeichen eines bestimmten semantischen Zeichens. Diese Forderung ist z.B. noch nicht erfüllt, wenn in einem Werk von Louis Spohr der Tristan-Akkord vorkommt.

BUDDE: Die Leitmotive haben schon seit Carl Maria von Weber eine besondere Materialstruktur: sie sind zur Wiederholung geeignet; darum haftet ihnen etwas Zitatartiges an. Darüber hinaus haben die Leitmotive in der Mehrzahl ein einfaches, leicht verstehbares Gefüge. Auch wenn man sie erstmalig hört, klingen sie so, als ob man sie schon einmal gehört hat.

LISSA: Die Leitmotive sind, wie gesagt, Zeichen von Begriffen.

EGGEBRECHT: Diese Begriffszeichen haben die Eigenart, daß sie auf dialektische Weise vom Kontext her definiert werden und diesen zugleich definieren.

RIETHMÜLLER: Als Zeichen von Begriffen sind die Leitmotive außermusikalischen Inhalts. So gesehen erfüllen sie wesentliche der in Lissas Referat genannten ästhetischen Funktionen des Zitats.

EGGEBRECHT: Die Trennung von musikalischem und außermusikalischem Inhalt möchte ich nicht gelten lassen. Den Leitmotiven eigentümlich ist, daß ihr Inhalt durchweg illustrativ ist.

LISSA: Der Tristan-Akkord ist nicht illustrativ, die Trennung durchaus gerechtfertigt. Im Wort ist das Zeichen änderbar, das Bezeichnete nicht, während es sich in der Musik insofern anders verhält, als das Spezifische des Musikzeichens darin liegt, daß es auf sich selbst verweist.

EGGEBRECHT: Das Verfahren, das in den Leitmotiven handgreiflich wird, ist in Wagners Musik überhaupt zu suchen, nämlich das Einbeziehen des sogenannten Außermusikalischen als intentionale Begründung der Art des Komponierens.

4. Musikalische Analyse (H. Schütz)

Hans H. Eggebrecht, *Musikalische Analyse* — Heinrich Schütz, siehe S. 17 ff. dieses Jahrbuchs.

LISSA: Der Vortrag Eggebrechts stellt einen Versuch dar, den semantischen Gehalt der Musik anzugehen. Dieser Versuch wird erleichtert, sobald es sich um textgebundene Musik handelt. Dennoch ist

auch hier zu fragen, wie es mit Sinn und Gehalt bei der Kontrafaktur und beim Parodieverfahren steht, wo eine neue Ganzheit entsteht und sich neue Gehalte und Begriffsfelder ergeben. Wie jedoch können wir den Gehalt, die Begriffsfelder, in der Instrumentalmusik bestimmen? Bei Beethoven wäre es denkbar, wenn man von Werken ausginge, die unter Einbeziehung des Worts komponiert sind.

EGGEBRECHT: Inwieweit bei Kontrafaktur und Parodieverfahren gegenüber den »originalen« Begriffsfeldern der Antefacta tatsächlich neue Felder entstehen, müßte untersucht werden. Das Begriffsfeld in der Vokalmusik der Schütz-Zeit definiert sich durch den Gehalt, der einer musikalischen Struktur mittels Tonfall- und Begriffsnachahmung einintoniert ist. Wenn man dem als Beispiel genannten Motettenanfang (»Herr, wenn ich nur dich habe«) einen gleichsam »entgegengesetzten« Text unterlegen würde, so würde die Musik als Antefactum diesen Text zu ihrem Begriffsfeld hin aufheben. Bei Bach ist zu beachten, daß beim Parodieren die neuen Texte den durch die ursprünglichen Texte bezeichneten Feldern bewußt angepaßt werden (— wo das nicht geht, zumal bei den Rezitativen, wird die Musik neu komponiert). Beim Parodieren gewinnt der neue Text den »Tonfall« des ursprünglichen: der »Tonfall« der Vokalmusik bleibt der gleiche, damit auch das Begriffsfeld, das er »bezeichnet«. — Der Vortrag befaßte sich ausschließlich mit Schütz. Auf die Instrumentalmusik etwa der Klassik ist der Vortrag nicht ohne weiters zu beziehen: es gibt kein Rezept, um den Gehalt zu bestimmen, sondern die Methode der Gehaltsfindung muß sich am Gegenstand orientieren. Für Beethoven sind andere Mittel nötig als für Schütz. — Wenn gefragt wird, warum die Alte Musik problematisch geworden sei: Die Identifikation des Bewußtseins mit Alter Musik kann zu einer Verkennung realer Probleme führen, die die Alte Musik — z. B. als heutige gottesdienstliche Musik — nur scheinbar löst.

LISSA: Der heutige Mensch denkt polyversional; das Gestern wird uns durch das Prisma des Heute gezeigt. Der Mensch kommt aus der Kirche heraus und hört Beat und Stockhausen. Er weiß, daß die Welt von Schütz nicht die einzige ist.

BUDDE: Er hat aber, wenn er aus der Kirche kommt, das Bewußtsein, diese Welt sei heil. Und der Unterschied zu Stockhausen besteht wohl darin, daß man sich Stockhausen heute (1970) noch nicht als Teil einer Gemeinde anhört.

LISSA: Aber auch Stockhausen wird von einer Gruppe angehört. — Wenn sie auch möglicherweise als Vorspiegelung einer »heilen Welt« aufzufassen ist, so ist die Alte Musik für die slawischen Länder doch als Bestätigung der nationalen Kultur von größerer Wichtigkeit.

EGGEBRECHT: Das ist wahr. Doch darin unterscheiden sich heute die slawischen Länder von den westeuropäischen.

RIETHMÜLLER: Müßte eine Kritik der »heilen Welt« nicht eher auf die des Gottesdienstes zielen als auf eine Kritik der Alten Musik?

EGGEBRECHT: Sicherlich; der Gottesdienst befindet sich heute in einer Krise, und es gibt Versuche der Gottesdiensterneuerung. Eine Erneuerung des Gottesdienstes aber kommt nicht darum herum, die Alte Musik, die ihm als selbstverständlich galt, als Problem zu erkennen und zu bedenken.

POVZETEK

1. Glasbena tradicija

Udeleženci diskusije: Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht, Elmar Budde, Andrej Rijavec, Albrecht Riethmüller.

Na dvom H. Eggebrechta o popolni veljavnosti teorije odražanja v glasbi kakor tudi v zvezi z njegovo ugotovitvijo, da doslej v muzikologiji še niso prepričljivo pokazali, kako se odraža gmotna osnova v duhovni nadzgradbi, pripominja Z. Lissa, da hoče marksistična glasbena estetika razlagati pojave glasbene kulture ob primatu vprašanja vsebine na podlagi družbenih pojavov. Ker je treba gledati vsebino glasbe z vidika njene funkcije, ni tudi dejstvo, da živi umetnost naprej v drugih obdobjih, ko se njene funkcije spremenijo, še noben dokaz proti teoriji odražanja. Struktura glasbenega dela je nekaj stalnega, vendar delo vsakikrat drugače deluje.

2. Glasbena umetnina

Udeleženci diskusije: Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht, Dragotin Cvetko, Elmar Budde, M. Sterle, Andrej Rijavec, Jože Sivec, Albrecht Riethmüller.

Referenta navezujeta diskusijo predvsem na vprašanje, ali se dá kategorijo opusa aplicirati na različne tokove sodobne glasbe. Z. Lissa dopušča možnost, da se v tem primeru opus kot kategorijo docela opusti ali pa da se pojem opusa znatno razširi. V skladu z izvajanjem v svojem referatu utemeljuje H. Eggebrecht nadalje svojo tezo, da je razširitev tega pojma povsem umestna, ker je važnejše kot formalen pojem dela dejstvo, da pripada tudi v sodobni glasbi delu pomembnost, da je tudi zdaj njen namen nekaj vsebinsko pomembnega. V zvezi s slednjim postavlja Riethmüller vprašanje, ali zadostuje pomembnost kot osnova za pojem dela še v primeru, ko je tradicionalno razmerje subjekt – objekt porušeno z vključitvijo stroja (computer), oziroma ko se rezultat računanja odtegne vplivu komponista (Y. Xenakis »Musique stochastique«). Kot pojasnjuje H. Eggebrecht lahko izvaja stroj le tisto, kar hoče človek, pri čemer tu ni bistvene razlike od uporabe registrov pri orglah. Podobno razlaga tudi E. Budde vključitev stroja kot vključitev skladateljeve fantazije.

V nadaljevanju pripominja H. Eggebrecht, da pozni srednjeveški koral ni uvrščati v kategorijo opusa, čeprav so avtorji nekaterih rimanih oficijev znani. V tem primeru gre namreč tudi za literarno stvaritev in tako je znan avtor predvsem kot pesnik, medtem ko je glasba 13. stoletja še skoro v celoti anonimna.

Končno se diskusija dotakne še problema aleatorike. V tej zvezi postavlja H. Eggebrecht tacet J. Cagea kot glasbo opusa par excellence, kot glasbo, ki je v skrajnosti enkratna in teoretsko predvidena.

3. Glasbeni citat

Udeleženci diskusije: Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht, Dragotin Cvetko, Elmar Budde, Andrej Rijavec, Janez Höfler, Albrecht Riethmüller.

Diskusija dopolnjuje najprej vprašanje vloge citata v posameznih stilnih obdobjih. Z. Lissa strne izvajanja posameznih diskutantov v misel, da uporablja vsaka doba citat na svoj način. V srednjem veku citat ni pojava historizma, skladatelji citirajo predvsem iz lastnega veselja. Citat v pesmi M. Musorgskega »Klasiki« (Mozartov menuet) ali v Bergovem violinskem koncertu (Bachov koral) pa označuje povsem določeno pojmovno polje, zaradi česar je važno, da poslušalec to zazna.

V zvezi s prikazom tehnike collagea sodi H. Eggebrecht, da vključuje ta tehnika še dve smiselni plasti, ki jih E. Budde v svojem referatu ni označil. Na eni strani je v njej razveljavljen historizem, kajti tehnika collagea je vzela glasbi oporo za historiziranje. Na drugi pa je atonalna glasba po letu 1950 spoznala, da po poti serialnosti in postserialnosti ne pride več naprej: da ne more več govoriti. V tehniki collagea je z uporabo historičnega gradiva ustvarjen model komponiranja, ki govori. Morda je glasba prav s tem spet dobila svojo govorico.

V zadnjem delu diskusije razpravlja Z. Lissa še o vprašanju razlikovanja med citatom in leitmotivom. V okviru enega in istega dela ne deluje leitmotiv kot citat. Leitmotivi so znaki določenega semantičnega znaka. Kot takšni znaki pa imajo svojstvo, da so definirani na dialektičen način na podlagi teksta, katerega tudi hkrati definirajo.

4. Glasbena analiza (H. Schütz)

Udeleženci diskusije: Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht, Elmar Budde, Albrecht Riethmüller.

Dodatno k predavanju postavlja Z. Lissa vprašanja:

a) Kako je s smislom in vsebino pri kontrafakturi in postopku parodiranja, kjer nastane nova celota in se pojavijo nove vsebine in pojmovna polja?, in

b) kako lahko določimo vsebino in pojmovno polje v instrumentalni glasbi?

Kot pojasnjuje H. Eggebrecht, bi bilo treba šele raziskati, koliko res nastajajo nova pojmovna polja nasproti prvotnim pri kontrafakturi in parodiranju. Pojmovno polje v vokalni glasbi Schützevega obdobja je definirano po vsebini, ki je dana glasbeni strukturi s pomočjo posnemanja govorne intonacije in pojmov. Če bi podložili začetku obravnavanega Schützevega moteta »nasprotno« besedilo, bi glasba kot antefact razveljavila to besedilo v smislu svojega pojmovnega polja. Pri Bachu je važno, da so pri parodiranju nova besedila zavestno prilagojena pojmovnim poljem, ki jih označujejo prvotna besedila. Pri parodiranju dobi novo besedilo »intonacijo« prvotnega: »intonacija« vokalne glasbe ostane ista in s tem tudi pojmovno polje, katero označuje.

Na drugo vprašanje pripominja H. Eggebrecht, da je njegovo predavanje veljalo izključno vokalni glasbi. Tako se ga na instrumentalno glasbo, npr. klasično, ne da brez pomisleka aplicirati. Za določanje vsebine ni recepta, metoda iskanja vsebine se mora ravnati po predmetu. Za Beethovna so potrebna npr. drugačna sredstva kot za Schütza.

MUSIKALISCHE ANALYSE

(Heinrich Schütz)

Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg i. Br.)

Methode der musikalischen Analyse wird im folgenden exemplifiziert am Beispiel von Heinrich Schütz. Zugleich wird versucht, Musik von Schütz durch Analyse begrifflich zu fassen.

Zentrale Begriffe der analytischen Methode sind¹: *Sinn und Gehalt; Materialdefinition und -explikation; Stil und Norm, kompositorische Konkretion und Individuation; Funktionalität und Interdependenz der Konstituenten des Satzes; System des musikalisch Geltenden; Objektivität, Rezeption und Reinterpretation* des Traditionsobjektes. Solche Begriffe bilden aufeinander bezogene Grundbegriffe eines Begriffssystems der musikalischen Analyse. Diese versteht das musikalische Gefüge (das Werk) als integral: seine Konstituenten (Töne, Klänge, Stimmen, Zeitverlauf, Formung usw.) sind als sie selbst zugleich funktional zum Ganzen und im Sinne von Interdependenz aufeinander bezogen. Daher ist die Methode der Analyse die der integralen Analyse: sie ist darauf bedacht, sämtliche Konstituenten des Satzes zu berücksichtigen und als System des musikalisch Geltenden konkret aufeinander zu beziehen.

Dabei fragt die Analyse nach Sinn und Gehalt. Der Gehalt in der Musik ist alles jenes, das nicht der sogenannte rein musikalische Sinn ist, mehr ist als er; und der rein musikalische Sinn ist ein sogenannter deshalb, weil es ihn in Wirklichkeit nicht gibt: auch er ist schon voll von dem anderen, voller Gehalte. Der Gehalt in der Musik wohnt in ihrem musikalischen Sinn und ist nur in ihm selbst und durch ihn hindurch zu erschließen. Dabei ist der Gehalt intendiert (d. h. vom Komponisten bewußt der Komposition eingestaltet) oder sich intendierend (speziell als Widerspiegelung gesellschaftlicher Wirklichkeit); aber auch die vom Komponisten intendierten Gehalte sind zugleich *sich* intendierende.

Die Frage nach dem Gehalt in der Musik erscheint mir als die wichtigste der heutigen Musikwissenschaft gegenüber der europäi-

¹ Hierzu vom Verf., *Zur Methode der musikalischen Analyse*, in: Festschrift für Erich Doflein zum 70. Geburtstag, Mainz 1972.

schen artifiziellen Musik, der Opusmusik, ihrer Objekt- und Prozeßtradition: — das wissenschaftliche Ansprechen musikalischen Gehalts. Diese Frage ist allerdings besonders schwer zu beantworten, weil die Musik wesenhaft begriffslos ist, eine begriffslose Sprache, während Gehalte nur begrifflich faßbar sind. Und wenn es bisher noch nicht gelungen ist, den Gehalt von Musik wissenschaftlich überzeugend ausfindig zu machen und man weithin geneigt ist, diese Frage überhaupt als irrelevant (als falsch gestellt) zu beurteilen, so glaube ich doch, daß es die wichtigste aller Fragen ist und daß ihre Beantwortung gelingen kann, — auch falls sie mir selbst jetzt noch nicht oder nur unvollkommen gelingen mag.

Als exemplarisch für Schütz wähle ich dessen *Musicalische Exequien* (1636). Dieses Werk steht zeitlich etwa in der Mitte des Gesamtwerkes von Schütz, und in qualitativ höchster Weise vereinigt es in sich fast alles, was Schütz im Konkretions- und Individuationsprozeß eines Normensystems kompositorisch wollte und vermochte². Aus diesem Werk wähle ich einige wenige kurze Beispiele aus.

Als erstes Beispiel betrachten wir den Anfang der Motette, die den II. Teil des dreiteiligen Werkes bildet (Beispiel 1).

Alles, was hier unter dem Begriff der ‚Motette‘ erscheint, ist Motettennorm, Gattungsnorm der Schütz-Zeit: der geistliche Text (aus Psalm 73); die doppelchörige Anlage, die besonders dann naheliegt, wenn es sich textlich um einen Psalm handelt; der ‚motettische‘, d. h. der contrapunct-stimmige Satz (darüber später); der Generalbaß, in der motettischen Form des Basso sequente. An all dem erkennen wir auf den ersten Blick, daß es sich um Musik des 17. Jahrhunderts handelt.

Einen ersten Hinweis auf Schütz gibt dessen Bemerkung (aus der Vorrede des Werkes), daß diese Motette »auch ohne die Orgel nach beliebung angeordnet und musiciret werden« kann. Wenn wir andere diesbezügliche Bemerkung von Schütz heranziehen, so besagt diese Anweisung, daß es seines Erachtens besser ist, die Motette ohne Generalbaß auszuführen. Zwar ist die Generalbaß-Begleitung auch bei motettischen Sätzen damals allgemein beliebt, aber die Motette ist ihrer Intention nach reine *Vokalmusik*: gesungene Musik, Musik mit *Text*. Und die Akkordgriffe des Basso sequente stören das motettisch-polyphone Gewebe, und sie haben an der Beziehung der Musik zum Text nicht teil.

In der Tat ist diese Musik als Vertonung von Text, als musikalischer Vortrag von Sprache entstanden. Und zuerst wollen wir diese Seite der Musik von Schütz untersuchen.

Es ist der konkrete Text, der die Komposition, das Setzen der Töne, hier durch und durch motiviert. Die Musik soll den Sinn des

² Im Hintergrund der folgenden Analyse steht die Schrift des Verfassers: *Heinrich Schütz — Musicus poeticus*, = Kleine Vandenhoeck-Reihe 84, Göttingen 1959, sowie die Broschüre *Schütz und Gottesdienst, Versuch über das Selbstverständliche*, = Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Heft 3, Stuttgart 1969.

Textes erfassen. (Schütz sagt, daß der Komponist den Text »in die Musik übersetzt«.) Dabei orientiert sich der Komponist einerseits an der Deklamation- und das heißt hier an dem realen Vollzug des sinnvollen Sprechens des Textes, an dem Sprechvollzug der Sprache, den der Komponist musikalisch nachahmt, und andererseits orientiert er sich an den Möglichkeiten der musikalischen Nachahmung (Abbildung) konkreter Begriffe des Textes. Orientierung am Sprechvollzug der Sprache zeigt deutlich gleich die Deklamation am Anfang der Motette: »Hérr, wenn ich nur dích...« Und die musikalische Nachahmung konkreter Begriffe des Textes zeigt — gehäuft — die

BEISPIEL 1

II. Motette „Herr, wenn ich nur Dich habe“

1

S. Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich ha - -

Alt. Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich ha - -

T. Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich ha - -

Baß Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich ha - -

CHORUS I

S.

Alt.

T.

Baß

CHORUS II

B.c.

6 5

4

S. *be,*

ALT *be,*

T. *be,*

Baß *be,*

S. *Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich*

ALT *Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich*

T. *Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich*

Baß *Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich*

B.c.

Vertonung des nächsten Textgliedes³: der *Himmel* ist (melodisch) höher als die *Erde*, und das Wort *nichts* wird (in Takt 17) durch Pausen abgebildet.

Auch das »Übersetzen« des Textes in Musik ist hier normativ: Es sind Normen der Textvertonung, die zum Stil der Vokalmusik um 1630 gehören. Diese Normen sind von der zeitgenössischen Kompositionslehre, der *Musica poetica*, in ihren Prinzipien und in vielen Details erfaßt worden. Die *Musica poetica* lehrt, wie man einen richtigen musikalischen Satz schreibt (im damaligen System des musikalisch Geltenden) und wie man dabei — was uns hier zunächst interes-

³ Vgl. S. 54 der Ausgabe von Fr. Schöneich (= Bd. IV. der neuen Schütz-Gesamtausgabe im Bärenreiter-Verlag), nach der auch die Beispiele hier wiedergegeben werden.

siert — in der Vokalmusik nach dem Text sich zu richten hat, und zwar deklamatorisch und begrifflich. — Jede Komposition, auch die hier von Schütz, ist eine je einmalige Realisierung, eine Konkretion von Normen. Unendlich ist die Möglichkeit der Normenkonkretion. Doch wir können diesen Satz von Schütz, so wie alle seine Sätze, seitens der Normen erklären. Dabei benützen wir, soweit irgend möglich, die zeitgenössische Kompositionslehre und die zeitgenössische Musikterminologie. Dies hat den Vorteil, daß wir unser Interpretations-Ich weitgehend ausschalten, zugunsten der objektiven Eigenschaften des Werkes und der Art, wie sie in der damaligen Welt gegolten haben und vom Komponisten gemeint sind.

Nochmals beschreiben wir die Deklamation, doch jetzt genauer. Und wiederum betrachten wir den Anfang der Motette (Beispiel 1), zunächst irgend eine der Stimmen, am besten die Alt-Stimme.

»Herr«: deklamatorisch (als Anruf) lang.

Pause: sie ist hier keine musikalisch-rhetorische Figur im Sinne des Zerschneidens oder Abreißen des Satzes, also keine Tmesis oder Abruptio oder Apokope, sondern sie ist deklamatorisch begründet: die Vertonung des Kommas. Die Pause als musikalisch-rhetorische Figur finden wir bei der Vertonung des nächsten Textgliedes: »so frage ich nichts«. Hier hat die Pause den Sinn von »nichts«; sie ist als Apokope gemeint. (Eine Apokope liegt vor — nach J. G. Walthers *Musicalischem Lexicon* von 1732 — »wenn bey der letzten Note eines *Periodi harmonicae* nicht ausgehalten, sondern behende abgeschnappt wird, und zwar bei solchen Worten, die solches zu erfordern scheinen«.)

Einsatz im Sopran: er überbrückt die deklamatorisch bedingte Pause. Und diese Überbrückung besagt zusätzlich, daß es sich bei dieser Pause nicht um eine Figur handelt⁴.

»wenn ich nur dich«: dies ist das textlich-musikalische Motiv (oder Soggetto) des ersten Textgliedes der Motette. Es ist — wie schon gesagt — ebenfalls ganz vom Sprechen her gebildet, quasi auftaktig zu dem wichtigsten Wort, dem Wort *dich*: »wenn ich nur dich«. Das Wort »dich« wird deklamatorisch hervorgehoben durch Hochton, betonte Zählzeit und Zugehörigkeit zu einem neuen Klang.

Wiederholung dieser textlich-musikalischen Phrase: es ist die Figur der Gradatio oder Climax: die emphatische Wiederholung einer Phrase jeweils um einen Ton höher.

Kadenz: sie schmückt und betont das Wort *habe*: »Herr, wenn ich nur dich habe«.

Soweit gesehen, können wir sagen: die ganze Komposition hier ist als Vertonung von Text ein Gefüge aus Normen, — durch und durch Stil: so und nicht anders übersetzt man, übersetzt sich um

⁴ Ein häufiger Fehler bei Anfängern der musikalisch-rhetorischen Interpretation von Barock-Musik ist es, Figuren zu sehen, wo keine gemeint sind, oder Erscheinungen des Satzes überzuinterpretieren (z. B. obige Pause als Trennung von »Herr« und »ich«).

1630/40 dieser Text in die Musik. Mit anderen Worten: ein Komponist um 1630 (ob er Schütz oder wie sonst heißt) *muss* so komponieren, im Prinzip, wenn er diesen oder einen anderen Text vor sich hat.

Den gleichen Text hat Schütz auch im I. Teil der *Musicalischen Exequien* vertont, hier für Solostimme mit Generalbaß.

BEISPIEL 2

146

146

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich | ha - be,

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich | ha - - be, so

150

150

fra - ge ich nichts nach Him - mel und | Er - den,

Alles, was wir beschrieben haben, ist auch hier vorhanden:
 »Herr«: Anruf (lang); Komposition des Kommas durch *Pause*; *Überbrückung* durch den Instrumentalbaß; Deklamation: »wenn ich nur dich«; *emphatische Wiederholung* (wenn auch jetzt um einen Ton tiefer); Betonung des Wortes »habe« durch die langen Dauern der Tenorklausel in der Kadenz. Und beim 2. Textglied: der *Himmel*

höher als die *Erde*, und eine Andeutung des *nichts* durch das Abreißen der melodischen Linie.

Was aber nun ist das spezifisch Schütz'sche der Textvertonung? Was ist hier — zunächst im Blick auf das Verhältnis von Sprache und Musik — mehr als bloße Norm, barocker Stil? Anders gefragt: inwiefern ist hier die Konkretion der Normen individuell, — Schütz'sche Individuation? — Ich nenne die folgenden Erkennungsmerkmale für Schütz (zunächsts an Hand von Beispiel 1):

1) Die Fülle der Textbezüge: buchstäblich jede Note einer Stimme hat einen durchschaubaren und durchhörbaren konkreten Bezug zum Text. Das gilt auch für die Wahl der Klangfolgen: der Satz besteht aus einer Quintschrittsequenz: A — D — G — C mit anschließender Kadenz. Die Quintschrittsequenz ist »intensiv«: sie unterstreicht die Intensität der Aussage »Herr, wenn ich nur dich«.

2) Alle Stimmen (alle Sänger, alle Individuen, die diesen Chorsatz realisieren) sind in jedem Augenblick an der Textaussage beteiligt, da sie alle sich am Sprechvollzug des Textes orientieren.

3) Alles ist musikalisch sinnvoll (sozusagen 'rein musikalisch', — darüber später) und z u g l e i c h sinnvoll als Textvertonung. Dies sehen wir in unserem Beispiel am deutlichsten an der Kadenz: sie ist hier wöllig der Norm entsprechend gebildet (so wie es die *Musica poetica* lehrt), in bezug sowohl auf die vier Klauseln (Diskant-, Alt-, Tenor-, Baßklausel, je in der regulären Stimme), als auch auf die Ausschmückung der Kadenz durch Dissonanzen. Die Stelle vor dem Schlußklang ist ja seit jeher der Ort zur Anbringung von Dissonanzen; deshalb wird die Klausel auch *Ornamentum musicae* genannt. Die Ornamentierung dieser Klausel durch Dissonanzen ist wiederum nur eine Realisierung von Satznormen: im Sopran Vorhalt und Synkopatio, im Tenor Transitus (»Durchgang«). Bei Schütz nun ist diese 'rein musikalisch' reguläre und sinnvolle Klausel zugleich die Hervorhebung, emphatische Betonung des Wortes *habe*: »Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich [— und nun alle Stimmen gleichzeitig die Klausel beginnend —] hábe«. Damit interpretiert Schütz den Text: indem er ihn musikalisch vorträgt (»in die Musik übersetzt«), legt er ihn aus; er sagt: auf diese *habe* kommt es an.

4) Ein viertes Individuationskriterium (Erkennungszeichen für Schütz) ist die Art, wie Schütz durch das musikalischen Nachahmen des Sprechens oder der Begrifflichkeit der Sprache den Text kompositorisch erfaßt. Nehmen wir hier — um bei unserem Beispiel zu bleiben — die Erfindung der Phrase *wenn ich nur dich* unter die Lupe. Zwar scheint dieses kleine textlich-musikalische Gebilde von der Textdeklamation her selbstverständlich zu sein: Erfüllung der Regel, daß das Erfinden der Melodie vom Sprechen des Textes ausgeht. Indessen ist diese kleine Phrase alles andere als selbstverständlich. Der Kunstgriff (der selbst wiederum als Normenkonkretion erscheint) liegt in der Vertonung des Kommas durch die Viertelnote. Dadurch werden die drei Wörter *wenn ich nur* als Viertelnoten in die Unwichtigkeit eines Auftaktes gesetzt. Diese Unwichtig-

Dies alles sind Kriterien für »Schütz«. Sie umschreiben die Art, wie Schütz die zu seiner Zeit geltenden Normen der Textvertonung konkretisiert, — eine Art der Normenkonkretion, die innerhalb des »barocken« Stils den Schütz-Stil ausmacht. Auf jeder Partiturseite der *Musicalischen Exequien* (oder auch eines anderen Werkes von Schütz) läßt sich sowohl das barocke Normensystem der Textvertonung als auch die spezifisch Schütz'sche Individuationsart dieser Normen erkennen.

Die Vertonung der Worte »Christus ist mein Leben« geht vom Sprechvollzug der Worte aus, den der Melodieduktus nachahmt. Dabei faßt Schütz den Text so auf, daß alle diese vier Wörter wichtig sind: C h r i s t u s - i s t - m e i n - L e b e n . Wie übersetzt er das in die Musik?

»ist«: erste Zählzeit, eigene Harmonie, Melisma;

»mein«: Hochton, eigene Harmonie;

14

24

17

S.I.
stus ist — mein Le-ber,

S.II
Chri-stus ist mein Le-ben,

»Leben«: betonte Zählzeit, Harmoniewechsel. — Wenn hier das Wort *Leben* deklamatorisch und durch den Einsatz des Sopran I relativ zurückgenommen erscheint (wobei hier allerdings — was nur die Vokalmusik so vermag — *Leben* und *Christus* gleichzeitig gesagt werden); so wird jenes Wort am Schluß dieses Abschnittes sozusagen nachträglich herausgestellt durch das Zusammenkommen der beiden Stimmen (in Terzen)⁵.

Ein zweites Beispiel — und hier wählen wir den Beginn der *Musicalischen Exequien* — soll zeigen (wiederum zur Bestätigung von bereits Gesagtem), wie sämtliche Konstituenten des Satzes als musikalisch in sich Sinnvolles am Erfassen und Auslegen des Textes beteiligt sind — deklamatorisch und begrifflich.

Die *Intonatio*: Die solistische Intonation eines liturgischen Satzes (in diesem Falle das Kyrie einer Messe) ist gattungsbedingt und traditionell. Selbstverständlich geht die Intonation vom Sprechen des Textes aus. Zugleich übersetzt sie als gleichsam 'nackter' Choralgesang den Begriff des »nacket« in die Music. — Auch die Melodierfindung des folgenden Abschnittes geht von der Nachahmung des Sprechvollzugs aus; dabei werden zugleich die konkreten Begriffe des Textes durch das Verfahren der Nachahmung »in die Musik übersetzt«:

»Nacket«: gleichsam 'nackte' Tonwiederholung, — und dies wiederum in allen Stimmen.

»dahinfahren«: Schütz sagt (interpretiert) musikalisch (in allen Stimmen) *dahinfahren*, und zwar nicht aufwärts — in den Himmel — sondern abwärts: alle Stimmen gehen abwärts.

Um zu verstehen, was Schütz an dieser Stelle im Blick auf den Text musikalisch sagte, muß man sich mit dem Text auseinandersetzen, d. h. mit der Bibel. Wohin fahren die Stimmen, indem sie *dähin-*

⁵ Andere Merkmale für Schütz auf dieser Seite (S. 13) der Bärenreiter-Ausgabe sind auf der Ebene des Deklamatorischen u. a.: »Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt«.

fahren? Warum fahren sie abwärts? — Der Text stammt aus dem Buche Hiob (1. Kap., Vers 21): Der Teufel versuchte Hiob, indem er ihm alles nahm, was er besaß. Und Hiob sprach: »Ich bin nackt von meiner Mutter Leibe gekommen, nackt werde ich wieder dahinfahren. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen; der Name des Herrn sei gelobt!« Das *dahinfahren* ist das alttestamentliche Dahinfahren: zurück in das (materielle) Nichts. Zu dieser Textstelle gibt es in der Bibel selbst Kommentare; Prediger Salomo (Kap. 5, Vers 14): »Wie er (der Reiche) nackt ist von seiner Mutter Leibe gekommen, so fährt er wieder hin, wie er gekommen ist, und nimmt nichts mit von seiner Arbeit in seiner Hand, wenn er hinfährt«; erster Brief des Paulus an Timotheus (Kap. 6, Vers 7): »Denn wir

BEISPIEL 4

I. Concert in Form einer deutschen Begräbnis-Missa

INTONATIO

Nak-kel bin ich von Mut-ter-lei-be kom-men.

S.I.

S.II

ALT

T.I. *Soli*

T.II

Baß

B.c.

Nakket wer-de ich wieder-um da-hinfah-ren, der Herr hat's ge-

Nakket werde ich wieder-um da-hinfah-ren, der Herr hat's ge-

6 # 4 #

4

I. I
ge - ben, der Herr hat's ge - nommen, der Na -

I. II
ge - ben, der Herr hat's ge - nommen, der Na -

Baß
ge - ben, der Herr hat's ge - nommen, der Na -

I. I
Na - me des Her - ren sei ge - lo - bet.

I. II
me des Her - ren sei ge - lo - bet.

Baß
me des Her - ren sei ge - lo - bet.

6 5 4 #

haben nichts in die Welt gebracht; darum werden wir auch nichts hinausbringen.«

Schütz meint hier (in musikalischer Exegese des Textes) das Dáhinfahren nicht neutestamentlich als Auffahren (Auferstehen), sondern als Hinabfahren in das Grab als den (materiellen) Tod. Es folgt dann der Kyrie-Anruf: »Herr Gott Vater..., erbarm dich über uns«, und dann neutestamentlich: »Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn. Siehe das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünden trägt.« — Das Dáhinfahren ins materielle Nichts ist in die Musik übersetzt: 1. durch die Tonwiederholungen (*nacket*), 2. durch das Herabfahren der Stimmen, 3. durch die beiden *Fauxbourdon*-Klänge

auf den Silben *dahin* und 4. durch die Pausenfigur der Apokope: die Pause (in allen Stimmen) als Abbild des *Nichts* nach dem Wort *genommen*. Die Apokope wird noch eindringlicher wirksam durch den (dem Text entsprechenden) Parallelismus membrorum:



Auch die Klangfolge steht hier gänzlich im Dienste der Textdarstellung und -ausdeutung: Klangwiederholung (*nacket*) — Fauxbourdonklänge — Klausel (»dahinfahren« als *Tatsache*) — neuer Gedanke (*der Herr hat's gegeben*) — neuer Klang (vom e- zum C-Klang); dann das Antitheton von einerseits

der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen: harmonisch die weniger intensive, quasi in den Willen des Herren sich ergebende (»subdominantisches«) Quintschrittsequenz: C — G — D — A — E, andererseits

der Name des Herrn sei gelobt: harmonisch die intensive, aktive (»dominantisches«) Quartschrittsequenz: H — E — A — D — G — C (mit folgender Kadenz).

Wir sehen, daß in der Tat diese Musik als Vertonung von Text, als musikalisches Erfassen von Sprache entstanden ist. Es ist die Intention dieser Art von Musik, den Text in ihr Medium zu übersetzen, ihn musikalisch zu vermitteln. So sehr nun aber für Schütz Musik überhaupt Vokalmusik ist, in der der Inhalt des Textes sich zur Aussage der Musik macht, die nur zusammen mit ihrem Text das ist, was sie sein will, so ist doch auch bei Schütz der konkrete Text nicht dasjenige, was wir den Gehalt der Musik nennen. Die Musik ist ontologisch etwas anderes als die Sprache, wenn sie sich auch noch so sehr an der Sprache orientiert und noch so sehr darauf aus ist, Sprache zu vermitteln. Die Musik ist unfähig zu konkreter Begrifflichkeit.

Betrachten wir z. B. die Pause als musikalisch-rhetorische Figur, die als solche konkret Begriffliches abbilden kann, — die Pause als Figur der Apokope, des unvermittelten Abbrechens (»Abhauens«, Abschneidens) des melodisch-harmonischen Verlaufs. In der Motette (S. 54 der Bärenreiter-Ausgabe der *Musicalischen Exequien*) bedeutet die Apokope das »nichts« im Sinne von: *so frage ich nichts* (vgl. oben S. 21); im ersten Abschnitt dieses Werkes bedeutet die gleiche Figur der Apokope das »nichts« in dem Sinne, daß alles irdisch-Materielle genommen ist und *nichts* übrig bleibt (s. oben S. 26), und an einer anderen Stelle (S. 31 der Ausgabe) bedeutet die Apokope das *Nicht-Dasein*, das Sich-Verbergen: »verbirge dich einen kleinen Augenblick«.

Das gleiche musikalische Mittel (in diesem Falle die Apokope) kann also mit vielen konkreten Begriffen sinnvoll verbunden werden. Es selbst ist kein konkreter Begriff, hat nicht Gehalt im Sinne von

Sprache. Positiv ausgedrückt: die Musik hat Sinn für sich, — auch jenseits des Textes, den sie vertont. Sie bleibt sinnvoll, auch wenn wir den Text nicht verstehen oder wenn wir jene Motette instrumental (z. B. durch Posaunen) ausführen. Diesen Sinn, den die Musik für sich hat und der kompositorisch berücksichtigt, hergestellt und vorhanden sein muß, auch dort, wo das Setzen der Töne extrem als musikalisches Übersetzen von Text sich versteht, — diesen Sinn meinen wir bei der Gegenüberstellung der Begriffe »Sinn« und »Gehalt«. Und den Sinn nennen wir im folgenden den »rein musikalischen Sinn« (wobei wir die Kennzeichnung 'sogenannt': 'sogenannter' rein musikalischer Sinn, zunächst weglassen). Und wenn wir nach dem 'Gehalt' in der Musik fragen, so müssen wir ihn — auch bei der Vokalmusik — in diesem 'rein musikalischen Sinn' suchen. Sobald wir aber in dem 'rein musikalischen Sinn' den 'Gehalt' gefunden haben, ist der 'rein musikalische Sinn', nur noch ein 'sogenannter' rein musikalischer Sinn.

Der musikalische Sinn funktioniert nach dem System des musikalisch Geltenden. Dieses ist ein geschichtliches Normensystem, das als solches lehrbar ist und das in seinen Prinzipien und in vielen Einzelheiten die Fundamental-Lehre der *Musica poetica* ausmacht: Tonartenlehre, Intervallenlehre, Dissonanzbehandlung, Klausellehre usw. — Der musikalische Sinn ist in zwei aufeinander bezogenen Schichten greifbar: in der Schicht der musikalischen Form und in der Schicht der Definition des musikalischen Materials.

Der rein musikalische Sinn sei andeutungsweise wiederum am Beispiel der Motette (Beispiel 1) beschrieben und zwar zunächst im Blick auf die musikalische Form: Anfangsklang → Formulierung eines Aufstiegs (in den 3 Oberstimmen) → Rückkehr in den Anfangsklang. Die Formulierung des Aufstiegs geschieht durch ein Motiv, das in wechselnder Stimmenkombination (3 — 2 — 3 — 1) in den 3 Oberstimmen stufenweise aufwärts geführt wird: das ist die Figur der *Gradatio* oder *Climax*. Die Rückkehr in den Anfangsklang geschieht in der Form der Kadenz, die alle 4 Stimmen gemeinsam (auf einen Schlag) beginnen und wobei die regulären Klauseln (vor Erreichen des Schluß- oder Ruheklanges) durch Dissonanz-Figuren ausgeschmückt werden, um den Schluß nur umso deutlicher als Rückkehr zum Ruheklang perceptibel zu machen.

Damit ist das Prinzip der Formbildung beschrieben (wie es die *Musica poetica* als Norm lehrt): Bildung von Abschnitten, die je in einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß gegliedert sind. Die Schlüsse werden durch Kadenzen gemacht. Fundamentale Gestaltungsmittel für Anfang und Mitte sind: Wechsel von 'homophonem' und 'polyphon'-imitatorischem Satz; Durchführung von Motiven, Wiederholungsformen des Motivs; wechselnde Stimmkombination; und so weiter, — man kann so noch lange fortfahren, z. B. reguläre Verwendung der Pause als Gliederungsmittel (Gliederung der Formteile, der Motive, der Abschnitte durch Pausen); Überbrückung der Pausen (z. B. Takt 1, Sopran und Generalbaß), und so fort. Diese

Art, Musik zu beschreiben, kennen wir. Es ist die auf den musikalischen Sinn gerichtete Art. Sie ist methodisch nicht falsch; sie ist sogar höchst notwendig, unerlässlich.

Aber sie genügt nicht. Sie muß versuchen, zu dem Gehalt vorzudringen, der dem musikalischen Sinn innenwohnt.

Hier müssen wir uns zunächst klarmachen, daß diese Art von Musik ihrem Wesen nach Vokalmusik ist, auch dort, wo sie in der Tat für Instrumente bestimmt ist. Schütz hat das erkannt: er hat damit in der Weise ernst gemacht, daß ihn als Komponisten die Musik überhaupt nur als Vertonung von Text interessiert hat.

Was aber heißt das, daß diese Art von Musik wesentlich Vokalmusik ist? Sie ist in ihrer Formungsart an Sprache orientiert, an Prosa: die Abschnitte mit Anfang, Mitte und Kadenzschluß (z. B. die ersten 4 Takte der Motette, Beispiel 1) sind Sinneinheiten wie die Sätze oder Satzglieder der Sprache; die Motive (z. B. das viertönige Motiv in jenem Beispiel) sind Sinneinheiten wie die Sinnpartikel sprachlicher Sätze oder Satzglieder; und die Form der Reihung von Sinneinheiten (Motiven, Abschnitten) verschiedener, nicht 'symmetrisch' aufeinander bezogener Länge und Gestaltungsart entspricht der Sprachform der Prosa. Indem die Musik als Vertonung der Sprache sich an der Sprache orientiert, macht sie deren Formungsprinzipien sich zu eigen. Im innermusikalischen Sinn ihrer Formung ist sie »sprachlich«, funktioniert sie nach Prinzipien der Sprache.

Zusammen mit den Formungsprinzipien gewinnt die Musik bei ihrer Orientierung an der Sprache deren *Tonfall*. Denn die Musik der Schütz-Zeit, und hier vor allem die Musik von Schütz selbst, orientiert sich am *Sprechvollzug* der Sprache, den sie nachahmt, und zwar am Sprechvollzug der *deutschen* Sprache. Auch wenn wir z. B. bei den Motiven den Text wegdenken oder weglassen, werden die Motive nichts rein Musikalisches: es wohnt ihnen der Sprechvollzug von Sprache inne, das Deklamatorische, der Tonfall, an dem sie sich orientieren, das Wirkliche, lebendige des Vollzugs von Sprache im Prinzip, — und dies, wie wir sehen, in jeder Stimme, in jedem Ton, in jedem Augenblick.

Das Sprechen des Textes (z. B. *Hérr, wenn ich nur dich hábe*) ist auf den Sinn, den Inhalt, den Gehalt des Textes bezogen. Der Tonfall des Sprechens (Betonungen, Längen und Kürzen, Pausen, Heben und Senken der Stimme usw.) realisiert (und interpretiert) den Gehalt des Textes, der sich somit in den Tonfall einintoniert. Der Tonfall des Sprechens ist die Intonation, die 'Antönung' des Textsinnes, des Gehalts der Sprache. Abstrahieren wir den Tonfall von dem Text, so verliert der Tonfall seine konkrete Begrifflichkeit. Und doch war die konkrete Begrifflichkeit die Motivation des Tonfalls. Sie kann also nicht ganz verschwunden sein. Sie verwandelt sich in ihrer Konkretheit in ein *Feld*. Indem also die Musik — in ihrem Formungsprinzip von Sprache — den Sprechvollzug der Sprache, den Tonfall, nachahmt, macht sie den konkreten Gehalt des Textes zu ihrem Gehalt im Sinne eines *Begriffsfeldes*. Und dabei

ist sie mit allen ihr spezifisch zur Verfügung stehenden Mitteln darauf bedacht, dasjenige, was sie bei der Nachahmung des Tonfalls an konkreter Begrifflichkeit nicht erreichen kann, nachzuholen, d. h. als Musik das Begriffsfeld einzuengen, abzustecken, zu definieren, perzeptibel zu machen.

Die Musik von Schütz, z. B. der Anfang unserer Motette, ist also, auch wenn wir den Text weglassen, nur ein 'sogenanntes' rein Musikalisches, denn in Wirklichkeit ist sie mit jeder Note und Pause die Definition des Begriffsfeldes, das bereits in ihrem deklamatorischen Tonfall angetönt ist. In der Definition des Begriffsfeldes vermag nun aber die Musik weit über das hinauszugehen, was der Sprechvollzug mit seinem Tonfall vermag. Einerseits richtet sich die Musik weiterhin auf den Tonfall, indem sie ihn intensiviert, andererseits richtet sie sich dabei zugleich, wo irgend möglich, im Verfahren des Abbildens auf die konkrete Begrifflichkeit, die den Tonfall motivierte.

Wiederum blicken wir auf unser Beispiel 1. Das Begriffsfeld ist, initiiert vom Text, das des »Verlangens« (*Hérr, wenn ich nur dich*) und des »Besitzens« (*hábe*). Dabei sind, entsprechend dem Begriff des 'Begriffsfeldes', die Begriffe »Verlangen« und »Besitzen« nicht identisch mit dem Begriffsfeld, sondern nur deren auswechselbare Bezeichnung: statt »Verlangen« könnte man auch sagen »Begehren«, »Wünschen«, und statt »Besitzen« könnte das Begriffsfeld auch als »Erlangen« oder »Innehaben«, »Zuversicht«, »Beruhigung« bezeichnet werden. Begriffsfelder in ihrem Prinzip sind so wenig konkret begrifflich und doch begrifflich aussprechbar, wie der Gehalt dieser Musik; man kann ihn vielfach benennen, aber jede Verbalisierung verbleibt innerhalb eines bestimmten Begriffsfeldes, das dieser Musik mittels konkretem Text intendiert ist. (Die Begriffsfelder berühren sich mit den 'Affekten' und können mit ihnen identisch sein. Aber der Begriff und das Prinzip des Begriffsfeldes, wie es hier vom Text her, von Sprache her entwickelt wird, scheint mir dem vokalmusikalischen Wesen dieser Musik adäquater zu sein und mehr Erkennungsmöglichkeiten zu bieten als der Affekt-Begriff.)

Wie man nun beim Sprechen dem Ausdruck des »Verlangens« Nachdruck, Emphasis, verleihen kann, indem man die Wörter oder Satzglieder in höherem Tonfall wiederholt und intensiver betont, so verfährt auch Schütz beim Komponieren, indem er dies alles musikalisch nachahmt. Dabei erweist sich die Musik im Erfassen des Begriffsfeldes dem Sprechvollzug überlegen, nicht nur in der einzelnen Stimme (die den Tonfall des Sprechens als Melos mächtig intensivieren kann), sondern auch und besonders aufgrund der Mehrstimmigkeit: die Realisierung des Tonfalles und der emphatischen Wiederholung durch viele Stimmen, Individuen, verschiedene Menschen in wechselnder Gruppierung, durch die Steigerungsformen angelegt sein können, vervielfältigt die Intensität der Definition und Realisation des Begriffsfeldes. In der Tat, kein Redner, kein Prediger göttlichen Worts, kann das Begriffsfeld des Wortes *haben* so

ausdrücken, wie Schütz durch die Musik. Dies geschieht hier jedoch nur einerseits durch die melodische Nachahmung des Sprechtonfalls *habe*: betonte Zählzeit, Hochtön und Tonlänge bei der ersten Silbe; betonte Zählzeit, Stimmensenkung zum Ausgangs- (Bezugs-, Grund-)ton und Tonlänge bei der zweiten Silbe. Andererseits richtet sich hier der musikalische Satz zugleich auch direkt (d.h. jenseits des Weges über den Tonfall des Sprechvollzugs) auf das Begriffsfeld des »Habens«, »Besitzens« durch die musikalische Nachahmung dieses Begriffs nach dem Prinzip der 'partiellen Übereinstimmung'. »Haben« ist das *all-einige* Ziel des Verlangens, seine *Aufhebung*: mit diesem Begriffgehalt von »Haben« stimmt der musikalische Satz partiell überein, indem hier die Stimmen schlagartig, *all-einig*, zusammenkommen und der imitatorisch-polyphone Satz sich *aufhebt*; »haben« ist das *Ziel* des Verlangens als Tatsache des Erlangens, so wie musikalisch die Kadenz, hier in der Emphase ihrer selbst, das Satzgefüge zum Ziel seiner Bewegung bringt, in der Tatsächlichkeit, der melodischen und harmonischen Fundamentalität des Erlangens des Grundklanges.

So intoniert sich durch Nachahmung des Sprechvollzugs (seines Tonfalls) und durch Nachahmung partieller Merkmale eines konkreten Begriffs ins Musikalische dieser als Beispiel 1 wiedergegebenen Takte das Begriffsfeld ein: »Verlangen« — »Besitzen«. Es wird zum Gehalt dieser Musik, zum Gehalt ihres musikalischen Sinnes. Dieser Gehalt — nicht genug kann dies betont werden — ist keine Sache der Auslegung, der Um- oder Reinterpretation aus der Sicht von 1971, sondern er ist eine Sache der Sache selbst. Der Beginn jener Motette hat zu seinem Gehalt dieses Begriffsfeld, ein für allemal; jeder Rezipient aller Zeiten hört, versteht diesen Tonsatz im Sinne dieses Gehalts, im Anschluß an das, was diese Musik in ihren objektiven Eigenschaften, auf die unsere Analyse abzielt, ist und bedeutet.

Die zweimalige Wiederholung der ersten 4 Takte (des ersten Gliedes) der Motette, insgesamt also der dreigliedrige erste Abschnitt (siehe die Fortsetzung von Beispiel 1 in der Bärenreiter-Ausgabe S. 53), ist nichts anderes, als die weitere Explizierung und Intensivierung des im ersten Glied kompositorisch definierten Begriffsfeldes, mit den gleichen Mitteln: die Wiederholung des Motivs (*wenn ich nur dich*) wird zur Wiederholung des Satzliedes (*Herr, wenn ich nur dich habe*). Wiederholung im Sinne von Emphasis; Mehrheit von Stimmen steigert sich zur Mehrheit von Chören; »Verlangen« wird intensiviert durch das Zusammentreten der Chöre in chorischer Polyphonie; der Intensivierung des Verlangens entspricht die Schlußintensivierung des »Besitzens« in der Zweimaligkeit der nun doppelchörigen Fundamentalkadenz, wobei die zweite Kadenz die erste übersteigert (allein schon durch die erst hier eintretende Achtstimmigkeit) und im 1. Chor die Gewißheit, im 2. Chor (bes. in Tenor und Alt) die Emphase des Klausulierens hervorkehrt.

Die Begriffsfelder, die die Musik zu ihrem Gehalt hier hat, sind — wie wir sehen — primär vom Tonfall des Sprechens von Text initiiert, daneben vom Abbilden konkreter Begrifflichkeit nach dem Prinzip partieller Übereinstimmung, die der Konkretheit des Begriffsfeldes zugute kommt. Somit ist der Gehalt der Musik hier abhängig einerseits von der Wahl der Texte, seiner Art von Sprache, seiner Begrifflichkeit (z. B. ist ein Text wie »Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erden...« dieser Art von Musik vollkommen adäquat⁶, und andererseits ist der Gehalt abhängig davon, wie der Komponist den Text auffaßt, d. h. welchen Sinn er ihm durch den Tonfall und das figürliche Abbilden verleiht.

Es ist der Mensch der Zeit um 1630/40, der hier als Komponist den Text wählt, und der den Sinn des Textes durch Tonfall und Begriffsnachahmung auffaßt und das Begriffsfeld musikalisch definiert und expliziert, — genauer: es ist Schütz (und zwar unverkennbar), der hier »spricht«: *Hérr, wenn ich nur dich hábe*, und der von solchem Sprechen her das Begriffsfeld »Verlangen« — »Besitzen« dem rein Musikalischen der Musik einintoniert: das Verlangen als emphatisches, das Besitzen als das tatsächlich erreichte Ziel des Verlangens, — um nur bei diesem einen Beispiel zu bleiben.

Diese Art der Gehaltlichkeit bestimmt den Standort dieser Musik von Schütz als musikalisches Sinngefüge, läßt sie uns als historisch, als Alte Musik erscheinen und bietet die Erklärung dafür, daß Musik von Schütz — seit ihrer Wiederentdeckung in den 1920er Jahren — die Identifikation mit ihr auslöste, die zum Gegenstand von Kritik wurde. In dieser Musik spricht, lebt Schütz als Mensch des 17. Jahrhunderts. Der Gehalt dieser Musik ist die Brücke in diesen Menschen hinein und über ihn hinaus zu seiner historischen Determination. Nicht anders kann dies erkannt, begrifflich gefaßt werden, als durch das wissenschaftliche Ansprechen des Gehalts von Musik, der ihrem musikalischen Sinn als Agens und Motivation innewohnt.

Um jedoch die Art dieses Gehalts noch deutlicher zu fassen, müssen wir noch tiefer in das sogenannte 'rein Musikalische' der Musik von Schütz eindringen.

Das System des musikalisch Geltenden, in dem Schütz vom Sprechtonfall und vom Abbilden des Textes her die Begriffsfelder zum Gehalt seiner Musik macht, ist fundamental bedingt durch seine (der Schütz-Zeit entsprechende) Definition des musikalischen Materials. In der Materialdefinition aber kehrt das Prinzip, das dieser

⁶ Der Musik von Mozart z. B. ist diese Art von Text nicht adäquat, einerseits weil es sich bei Schützens Text um Prosa handelt, zum anderen weil Mozarts Musik essentiell den Menschen nicht in Beziehung zu etwas außer ihm Stehenden, sondern 'in Beziehung zu sich selbst' setzt (hierzu vom Verf.: *Versuch über die Wiener Klassik, Die Tanzszenen in Mozarts »Don Giovanni«*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XII, 1972).

Musik von der Sprache her den Gehalt verleiht, wieder: das Prinzip der Nachahmung und Abbildlichkeit. Es intoniert — auf der Ebene der Definition des musikalischen Materials — dem System des Geltenden seinerseits einen Gehalt ein, der die musikalische Materialität zur Ausbildung jener Begriffsfelder geeignet macht.

Das System des Geltenden ist höchst einfach. In seinen Grundsätzen können wir es mit einem Blick wiederum auf den Anfang der Motette (Beispiel 1) erfassen. Grundtatsache des Satzes ist die Trias harmonica, der Dreiklang. Deren unterster Ton ist der fundamentalis Sonus. Die unterste Stimme des Satzes ist deren Basis oder Fundamentum. Grundformen der Klangverbindung sind das Fortschreiten und das Kadenzieren, gemessen am Fundamentum. Das Fortschreiten geschieht sehr häufig in diatonischen Gängen oder in Quint- oder Quartschrittsequenzen. Das Kadenzieren erweist am deutlichsten die noch contrapunctische Denkweise der Satzbildung: die Klänge sind primär nicht Akkordkomplexe, sondern Intervallgefüge (punctus contra punctum), und die Klangfolgen sind, wenn sie auch akkordfunktional erscheinen, primär das Ergebnis von Tonfortschreitungen, also von Stimmen: die Kadenz ist ein Gefüge aus klausulierenden Stimmen (Diskant-, Alt-, Tenor-, Baßklausel).

Die contrapunctische »Stimmlichkeit« des Satzes ist von der Definition des musikalischen Materials (des musikalisch Geltenden) her die Voraussetzung für den spezifisch vokalmusikalischen Tonfall aller Stimmen des Satzgefüges, während das Klausulieren schon vom Begriff her ein musik-sprachliches Prinzip ist: »Die Clausulae in der Music correspondiren den distinctionibus in der Oratorie«, heißt es in J. G. Walthers *Musicalischem Lexicon*. Materialauffassung und musikalische Gehaltlichkeit (das Explizieren von Begriffsfeldern) treffen zusammen, bilden ein auf Sprache bezogenes Ganzes.

Was von den Normen im System des Geltenden abweicht, wird seinerseits normiert. Es wird als »Figur« erfaßt. So z. B. sind die Dissonanzen in der Kadenz unseres Motettenbeispiels Figuren: Transitus und Syncopatio. Die Figuren sind in Analogie zu den rhetorischen Figuren gedacht, die — nach Quintilian — als Abweichungen von der gewöhnten Art des Sprechens gebildet werden. Die musikalischen Figuren dienen zum Schmuck des Satzes, zugleich aber auch zum Abbilden des Textes, zur Explikation des Begriffsfeldes. Dabei handelt es sich — wie gesagt — um 'Nachahmung' des Textgehaltes nach dem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Auch in den Figuren, ihrem Begriff und Prinzip, sind die Materialauffassung und die musikalische Gehaltlichkeit zu einander vermittelt.

Doch auf dem Prinzip der Nachahmung, des Abbildens, durch das sich in die Musik von Schütz auf dem Wege über den Text die Begriffsfelder als Gehalt intonieren (von anderen Gegenständen der Nachahmung, z. B. den Affekten, kann hier abgesehen werden), beruht auch die Definition des musikalisch Geltenden überhaupt: die Musik 'an sich' — in ihrer Einfachheit, Durchschaubarkeit, ständi-

gen Präsenz der Trias harmonica — gilt als Abbild der himmlischen Musik. Schütz hat dies seinen *Musicalischen Exequien* in einem Widmungsgedicht vorangestellt: die irdische Musik, Musik »in der sterblichkeit«, ist als Laudatio Dei Vor-schein, Vorgeschmack, Abbild der Musik des »himmlischen Chors«, des »wundersüssen Thons«, der »Engelischen Weisen«, der »Himmels-Cantorey«.

Der in der lutherischen Tradition erneuerte Topos von der irdischen Musik als Abbild der himmlischen ist noch für die Musik von Schütz nichts Gleichgültiges. Er weist auf den Gehalt des musikalischen Materials. Dessen Grundtatsache, die Trias harmonica (der Dreiklang), gilt als der Prototyp der Klangversinnlichung von zahlhaft Meßbarem und Proportioniertem und somit als Versinnlichung der nach zahlhaften Proportionen geordneten Schöpfung. Die irdische Laudatio Dei ist Abbild des himmlischen Lobgesangs im Medium dieser so verstandenen Materialität. Die beständige Bezogenheit der Komposition auf die Grundtatsache der Trias harmonica, die wir heute als »einfach«, durchschaubar, schlicht beurteilen in Bezug auf die Entwicklung der Musik nach Schütz, sie ist einfach, durchschaubar, schlicht auch im ontologischen Sinne, im Sinne dessen, was diese Musik sein wollte, ist und bleibt.

Die Begriffsfelder, die die Musik von Schütz in den Grundtatsachen ihrer Materialität antönen, sind nun allerdings nicht die »Himmels-Cantorey«, »Engelische Weisen« usw., so wenig wie Musik fähig ist, die Aussage »Herr, wenn ich nur dich habe« konkret zum Gehalt sich zu machen. Das generelle Begriffsfeld, das die Musik von Schütz 'be-deutet', da es mit dem System des für Schütz musikalisch Geltenden zugleich gesetzt ist, ist das der durchschaubaren Ordnung, der schlichten Präsenz von Harmonia. Beständig im Rahmen dieses Begriffsfeldes und nach dem gleichen Prinzip der Nachahmung prägt diese Musik in ihrem Musikalischen jene von Sprache und Rhetorik, Text und Sprechvollzug initiierten Begriffsfelder aus, die mit der Bedeutung der musikalischen Materialität zutiefst verwandt sind. Indem der Motettenbeginn, den wir als Beispiel wählten, Harmonia durchschaubar präsent macht, sagt er zugleich, in schlicht perzeptibler Deutlichkeit, *Verlangen — Besitzen*, zusammen mit dem Text »Herr, wenn ich nur dich habe«.

Nicht eingehen will ich hier auf weitere Schritte der Analyse, nämlich auf die Frage nach dem Gehalt dieses Gehalts; damit meine ich den im intendierten Gehalt sich intendierenden z. B. religions- oder theologiegeschichtlichen, wissenschaftsgeschichtlichen, sozialgeschichtlichen Gehalt.

Doch zwei mögliche Einwände möchte ich noch bedenken.

Man wird vielleicht sagen, daß hier die Umschreibung des Gehalts zu allgemein bleibt, da sie die Verschiedenheit der Konkretionen in den hunderten der Werke von Schütz nicht zu erfassen vermag. — Darauf wäre zu antworten, daß die kompositorische Konkretion jenes Motettenanfangs, den wir (als Beispiel) mit dem

Begriffsfeld 'Verlangen-Besitzen' umschrieben haben, in ihren Normen ebenfalls nur ein Feld darstellt, das auf relativ wenige satztechnische Prinzipien zurückzuführen ist. So wie die Analyse musikalischen Sinnes das Prinzip des Satzes aufsucht, so die Gehaltsfindung die Substanz des Gehalts.

Ferner könnte eingewandt werden, daß die Gehaltsfindung hier überhaupt zu allgemein sei: Präsenz der Harmonie und ein Begriffsfeld wie 'Verlangen-Besitzen' gelten auch z. B. für Palestrina, Bach und Beethoven. — Darauf wäre zu antworten, daß diese Komponisten in der Tat durch die Tradition der 'abendländischen' artifiziellen Musik so miteinander verbunden sind, daß sie in der Verschiedenartigkeit der Begriffsfelder ihrer Musik überhaupt womöglich nur wenige übergeordnete Begriffsfelder umschreiben. Genauer aber ist darauf hinzuweisen, daß es bei Palestrina die Schütz'schen Begriffsfelder noch nicht oder weit weniger intensiv gibt, da Palestrinas Musik einerseits an der lateinischen Sprache orientiert ist und andererseits nicht die Schütz'sche Art des Sprechvollzugs zu ihrem Prinzip hat, und dementsprechend auch noch weit weniger das vom Tonfall intiierte Begriffsfeld durch Figuren intensiviert, während das zentrale Begriffsfeld, das ich an anderer Stelle für Beethoven — freilich hier nicht analytisch, sondern nur erst rezeptionsgeschichtlich — als 'Leiden-Wollen-Überwinden' benannt habe⁷, zwar mit 'Verlangen-Besitzen' vergleichbar und doch ein gänzlich anderes ist.

Überhaupt ist darauf hinzuweisen, daß in dem Maße, in dem jede Musik eine ihrem 'System des musikalisch Geltenden' entsprechende eigene Art des analytischen Vorgehens verlangt, sie auch eine eigene, ihr adäquate Methode der Gehaltsfindung erfordert. Die Methode, die hier für Schütz angewandt wurde, ist auf andere Arten von Musik nicht ohne weiteres anzuwenden. Übertragbar aber ist die Fragestellung: die Aufgabe, den Gehalt von Musik zum Begriff zu bringen, und zwar so, daß er in dem musikalischen Gefüge (dem 'rein musikalischen' Sinnzusammenhang der Komposition) als dessen Gehalt nachgewiesen wird.

Die heutige Hörerfahrung (Zofia Lissa: der andersartige Stereotypenkomplex, der die heutige Rezeptionseinstellung bedingt) läßt uns die Musik von Schütz als 'alt' erkennen. Für den Menschen von heute ist sie 'Alte Musik'. Dadurch wächst der Musik von Schütz ein neuer Gehalt zu. Dieser neue Gehalt ist eine Folge der (wie Zofia Lissa sagt) 'Reinterpretation', die die Musik von Schütz in unsere heutige Vorstellungswelt sich zurückholt, indem sie sie als 'alt' rezipiert. Dabei bleiben jedoch die objektiven Eigenschaften der Musik von Schütz, die unsere Analyse zu erkennen und zu beschreiben versuchte, vollständig erhalten in ihrer Wirksamkeit, — gehaltlich

⁷ *Beethoven und der Begriff der Klassik*, in: Bericht über das Beethoven-Symposium Wien 1970, Wien 1971.

gesprochen: erhalten bleibt die Präsenz der Harmonia in einfachster (schlichter) Vermittlung und die spezifisch Schütz'sche Art der durch den Text implizierten Begriffsfelder. Sie sind die Erkennungszeichen des neuen Merkmals dieser Musik, das Merkmal 'alt'.

Als solche aber gewinnen sie (ohne sich selbst zu verwandeln) eine andere Bedeutung: das Alte ist nur 'alt' im Vergleich zum Heutigen. Bei diesem Vergleich wird das Alte in seinem musikalischen Sinn zum Einfachen, leicht Verständlichen, leicht Reproduzierbaren und damit (zum Beispiel) zu einem Inbegriff gottesdienstlicher Musik als *Gemeindemusik*; und in seinem musikalischen Gehalt wird das Alte zum Inbegriff noch ungebrochener Gläubigkeit, heiler Welt, die Geborgenheit anbietet, und damit zu einem Inbegriff von Gemeindemusik als *gottesdienstlicher* Musik.

In dem Maße aber, in dem sich das Bewußtsein des gegenwärtigen Menschen mit dem Alten als Einfachen und Heilen identifiziert, es als Selbstverständlichkeit gegenwärtigen Lebens annimmt, ja zur Notwendigkeit deklariert gegenüber dem, was die Gegenwart ihm versagt, ist die Alte Musik heute problematisch. Denn erstens erscheint dem heutigen Ohr die Einfachheit der Musik von Schütz einfacher und damit auch die Gläubigkeit ungebrochener, die Welt heiler, als sie dem damaligen Menschen in der Musik von Schütz erschien. Alte Musik, Musik von Schütz, ist problematisch, weil sie bei der Transplantation in die Gegenwart die Vortäuschung einer Heilen Welt initiiert, die sich als Zuflucht anbietet. Zweitens ist die Welt, die sich qua Materialdefinition sowie im Tonfall des Sprechens und im Nachahmen von Begriffen in Schützens Musik einspiegelte, unsere Welt nicht mehr, — auch dort, wo wir noch sagen wollen: »Herr, wenn ich nur dich habe...« Die vordergründige, die schlichte Präsenz der Harmonia ist unsere Harmonia-Präsenz nicht, und das einfache Umschreiben der Begriffsfelder ist die heutige Art der Umschreibung nicht. Alte Musik, Musik von Schütz, ist problematisch, weil sie alt ist. Und drittens löst die Musik von Schütz als Alte Musik Probleme, z. B. das der Kirchenmusik heute, die von dem Heute gelöst werden müssen. Alte Musik, Musik von Schütz, ist problematisch, weil sie die Lösung von Problemen verzögern kann, Probleme verdeckt, statt sie aufzudecken.

So könnte man fortfahren. Was sich in der Musik von Schütz, in Alter Musik, schön macht und qualitativ als Kunst, als Schönes zu überdauern vermag, wird durchkreuzt durch den Gehalt dieses Schönen und die möglichen Irrtümer der Re-Interpretation, die der Gehalt auslöst.

Ich kann nur immerzu wiederholen, daß es ein Mißverständnis ist, wenn man mich so auslegt, als wolle ich die Alte Musik »abschaffen«. Was gesagt werden muß, ist, daß Schütz und Alte Musik heute, gerade weil sie so »verständlich« sind, alles andere sind als selbstverständlich. In dieser Selbstverständlichkeit liegen die Irrtümer, und sie sind tödlich dort, wo sich in ihnen die Gegenwart verschläft.

Wo seit den 1920er Jahren Schütz und Alte Musik Gegenstand von Festen und Festivals sind, da besteht der Verdacht, daß man die Alte Musik feiert als Zufluchtsort, sei es als deklarierte Gegenwelt, sei es als Grünzone oder sei es unbewußt. Solche Feiern sind Totfeiern gesellschaftlicher Progressivität, wo sie sich nicht selbst reflektieren. Deshalb attackierte ich beim Herforder 'Internationalen Heinrich Schützfest' 1969 das Selbstverständliche, — um »es herauszufordern, es aufzubrechen, es in Fragen zu verwandeln und zur Theorie zu zwingen«.

Abzuschaffen ist nicht Schütz, sondern sind die Irrtümer seiner Re-Interpretation in ihrer Selbstverständlichkeit. Der blinde Kult mit dem Alten ist der Zertrümmerung wert. Nicht zu zertrümmern, nicht zertrümmerbar ist die Schönheit der Kunst. Die Schönheit der Alten Musik, Musik von Schütz, sollte uns wehtun; Schütz sollte uns als Problem bewußt werden, das uns quält.

POVZETEK

Osrednji pojmi analitične metode so smisel in vsebina, stil in norma, definicija in eksplikacija gradiva, konkrekcija in individuacija, funkcionalnost in interdependenca. Ti tvorijo medsebojno povezane osnovne pojme pojmovnega sistema glasbene analize. Stil je sistem norm vsega, kar ima kdaj muzikalno veljavo. Glasbeno gradivo je konkretizirano kot kompozicija (uresničeno kot enkratnost dela) s tem, da je glasbeno gradivo definirano in eksplicirano v smislu sistema norm, v katerem skladatelj kompozicijsko misli. Konkrecija se izvrši v različnih stopnjah individuacije. Pri tem ima glasba smisel in vsebino. Vsebina v glasbi je vse tisto, kar ni tako imenovani notranji muzikalni smisel in je več kot ta. In notranji muzikalni smisel je tako imenovani zato, ker ga v resnici ni: tudi on je že poln drugega smisla, poln vsebin. V glasbi prebiva vsebina v njenem smislu in jo moremo ugotoviti le v njem in po njem samem. Pri tem je vsebina namenjena (komponist jo je v skladbo zavestno vtisnil) ali pa ima namero (posebno kot odraz družbene resničnosti). Toda tudi vsebine, ki jih je komponist namenil, si dajejo same namero.

Analiza pojmuje glasbeno skladje (delo) kot integralno: njegovi sestavni deli so hkrati kot oni sami vsakokrat funkcionalno povezani s celoto in v smislu interdependance med seboj. Zato je metoda analize metoda integralne analize, ki upošteva vse konstituante, tj. sestavne dele stavka (zvok, glas, potek časa, oblikovanje itd.), in jih kot sistem veljavnega konkretno medsebojno povezuje. Sistem pojmov in metoda glasbene analize sta praktično ponazorjena ob primeru Schütza, s čemer je njegov kompozicijski način z analizo znanstveno obravnavan. Kot zgled za Schütza so njegove *Musicalische Exequien* (1636), ki se časovno nahajajo sredi Schützovega celotnega opusa in kvalitativno v sebi največ združujejo, vse, kar je Schütz v procesu konkrekcije in individuacije sistema norm kompozicijsko hotel in zmogel. Analiza pokaže Schütza kot primer s pomočjo nekaj pasusov omenjene skladbe in dela pri tem pretežno na osnovi sodobnega pojmovanja sistema glasbeno veljavnega, ki ga daje za obdobje Schütza še posebno *Musica poetica* 17. stoletja.

Analiza je pojmovana kot interpretacija historičnega predmeta v njegovi objektivnosti, pri čemer hkrati odraža svojo lastno determinacijo interpretacije.

Interpretacija smisla in vsebine strukture Schützove glasbe v njeni historični objektivnosti vodi k vprašanju veljavnosti te glasbe v današnji glasbeni praksi, k vprašanju odkritja Schütza v dvajsetih letih našega stoletja. Današnja izkustva poslušanja nam dajo to glasbo spoznati kot staro in nas zavajajo, da jo razumemo napačno v tem smislu, da se jaz — z nekritičnega stališča od trajnosti umetnosti — istoveti s starim kot »zdravim«. Iz tega nastajajo zmote o Schützu in o stari glasbi nasploh. Te pa lahko napravimo spoznavne le z obravnavo glasbenih vsebin, katere — če jih znanstveno ugotovimo in kritično razmotrmo — pomaknejo staro glasbo v znano distanco historičnega.

NEKAJ ZGODNEJSIH PRIMEROV ITALIJANSKEGA »DIALOGA«

Prispevek k vprašanju renesančnega večžborja

Janez Höfler (Ljubljana)

Nicola Vicentino ima v svoji, s strani njegovih sodobnikov tako kritizirani knjigi *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), poleg drznejših kontroverznih razglabljanj več poglavij, namenjenih praktičnim navodilom za pisanje v konvencionalnem vokalnem stavku, ki nam dajejo veljavnejše informacije o stanju kompozicijske tehnike v njegovem času. Eno teh poglavij je posvečeno komponiranju »psalmov, dialogov in drugih fantazij« za dva zbora.¹ Pisec nam sicer ne odgovarja na splošna vprašanja, ki bi dandanes zanimala glasbenega zgodovinarja. Ustavlja se predvsem ob intoniranju in vstopanju enega in drugega zbora, ob odnosih (intervalih) med posameznimi glasovi, zlasti med obema basovskima, katerih nepazljivo vodenje lahko povzroči takrat nedopustne akordične pozicije s kvarto v temelju, in ob drugih tehničnih momentih. Zanimivejša pa je resnica, da pri tem določneje omenja psalme in »dialoge«, dvoje glasbenih zvrsti, ki sta tesneje povezani s pojavom zgodnjega renesančnega večžborja.

Nedvomno: pojem »dialogo« razume Vicentino v tej zvezi, ne da bi ga opredelil po obliki in naravi njegovega besedila, kot kompozicijo za dva zbora, podobno kot dvozboreske psalme, ki jih iz drugih virov poznamo kot »salmi spezzati« in ki že sicer veljajo za sinonim zgodnejšega večžborskega ustvarjanja.² Gre torej za zvrst, ki je kakor dvozboreski psalmi že v terminu samem vsebovala dvozboresko dispozicijo glasbenega stavka in tako vsaj načeloma predstavljala formalni vir za to epohalno pomembno kompozicijsko-stilno novost.

Sredi 16. stoletja, v času torej, ko je večžborje postajalo aktualno tudi za širši krog italijanskih in drugih glasbenih ustvarjalcev, so italijanski dvozboreski dialogi še vedno predstavljali sorazmerno redkost. Običajno so izhajali v enem, dveh, izjemoma več kompozi-

¹ *Ordine di comporre à due chori Psalmi e dialoghi et altre fantasie*, četrta knjiga, osemindvajseto poglavje, str. 85—6.

² Gl. v nadaljevanju.

cijah v okviru običajnih madrigalnih zbirk za četvero ali petero glasov. Naj naštejemo nekaj primerov: *Dite a noi o nimphe belle* v zbirki Lodovica Novella *Mascherate a quattro voci* (1546), ki je z dialogom *Amor, ecco ch'io moro* iz Vicentinovih *Madrigali a cinque voci per theorica et prattica* (1546) prva znana kompozicija te vrste, dalje Giovannija Nasca *Padre ch'adelfi* v njegovih *Madrigali a cinque voci* (1548). *Il Secondo libro de madrigali a cinque voci* Cambia Perissona (1550) šteje tri osmeroglasne in en sedmeroglasni dialog. S po enim dialogom mu sledi Francesco Portinaro v svoji prvi (1550) in drugi knjigi peteroglasnih madrigalov (1554), z dvema dialogoma v tretji (1557) in tremi v četrti knjigi peteroglasnih madrigalov (1560). Tri sedmeroglasne dialoge ima Baldissera Donato v svoji zbirki *Il primo libro di madrigali a cinque voci* (1553), štiri prav tako sedmeroglasne dialoge znamenita Willaertova *Musica nova* (1559). Giovanni Nasco je nadaljnji, sedmeroglasni dialog objavil v lastni madrigalni zbirki iz 1557, naslednja dva osmeroglasna v peteroglasni kolektivni zbirki *Il secondo libro delle Muse a cinque voci* (1559), v naslednji knjigi te zbirke (*Il terzo libro delle Muse*, 1561) se z dialogom *Simili a questi* pojavlja tudi z večzborsko prakso posebej povezani Dominique Phinot.³

Sodeč po avtorjih je bil »dialogo« v tem času še vedno bolj ali manj domena določenega skladateljskega kroga, natančneje, glasbenikov Benetk in beneškega zaledja. O tem govore poleg Adriana Willaerta in Nicola Vicentina, ki se sam imenuje »del unico Adrian Willaerth discipulo«,⁴ imena Cambia Perissona, Pikardijca, priznanega pevca in domnevnega Willaertovega in Rorejevega prijatelja v Benetkah,⁵ Baldissera Donata, uglednega glasbenika pri sv. Marku,⁶ po rodu Flamca, a naturaliziranega Italijana Giovannija Nasca, vodje Akademije »d'i Signori filarmonici Veronesi« (1547—1551) in kapelnika v Trevisu, pomembnejšem mestu beneškega zaledja (1551 do 1561),⁷ ter Francesca Portinara, padovanskega rojaka, ki je rojstnemu

³ Po izvodih v Bayerische Staatsbibliothek, München (Perissone, Donato 3/1560, *Il terzo libro delle Muse*, Portinaro 1554, 1557, Willaert), Österreichische Nationalbibliothek, Dunaj (Novello, *Il secondo libro delle Muse*, Nasco 1557). Civico museo bibliografico musicale, Bologna (Nasco 1548, Portinaro 1550) in Biblioteca Accademia Filarmonica, Verona (Vicentino, Portinaro 1560). Prim. tudi Vogel E., *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500—1700*. Berlin 1892, pod ustreznimi gesli; Einstein A., *Italian Secular Vocal Music, Notes II—V* (1945—1948), kolektivne zbirke pod ustreznimi letnicami; Kroyer Th., *Dialog und Echo in der alten Chormusik, Jahrbuch Peters XVI* (1909).

⁴ Tako na naslovni strani Madrigalov 1546.

⁵ Prim. Einstein A., *The Italian Madrigal I*, New York 1948, str. 438 do 440, MGG 10.

⁶ Prim. MGG 3, Einstein nav. delo. str. 452.

⁷ Turrini G., *Il Maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona, Note d'archivio* 1937, št. 4—6; D'Alessi G., *Maestri e Cantori fiamminghi nella Cappella musicale del Duomo di Treviso, Tijdschrift der Vereening voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis XV* (1938); Einstein, nav. delo, 192; MGG 9.

mestu dal svoje najboljše ustvarjalske moči.⁸ Phinotova zveza z Willaertovim krogom je dokumentirana z resnico, da se dvoje skladateljevih del z Jachetovimi pojavlja v ključnih Willaertovih *Salmi appertinenti alli Vesperi* (1550),⁹ medtem ko nam je Lodovico Novello znan le po eni sami zbirki, omenjenih Mascheratah.¹⁰

Takšni zemljepisno-historični okviri prvih italijanskih večzborskih dialogov se seveda ujemajo z okoliščinami, v katerih je temeljila naša interpretacija o nastanku renesančne večzborske prakse. V mislih imam že skoraj prislovično zmoto o Willaertovi iznajdbi večzborja; ta sloni na več med seboj dopolnjujočih se parametrih, ki se sami po sebi zde na prvi pogled kar privlačno razumljivi in logični.¹¹ Zvočno slikovito antifonalno večzborje velja za imanentno potezo beneške kompozicijske smeri druge polovice 16. in začetka 17. stoletja, iz starejšega glasbenega zgodovinopisja znane »beneške šole«, katere prvi pomembni predstavnik ostaja slej ko prej Adrian Willaert, že leta 1527 na čelu glasbene kapele pri sv. Marku in profiliran vzgojitelj cele generacije beneških skladateljev. Nič ni bolj samoumevnega torej, če si razložimo njegove usodne večerniške psalme *da cantare a uno et duoi chori* (1550) ob njihovem zgodnjem datumu, ob idealni izvajalski možnosti, ki jih dajeta stranska pev-ska kora Markove cerkve, in ob nepoznavanju drugih sorodnih del, ki bi že v tem času napovedovala večzborsko prakso, kot vsega upoštevanja vredno novost. Upravičnost takšne razlage podpira na videz tudi znano mesto v Zarlinovih *Istitutioni harmoniche* (1558), v katerem avtor tega teoretičnega spisa in eden najbolj avtentičnih komentatorjev Willaertovega kompozicijskega ustvarjanja svojemu varuhu in učitelju pripisuje zasluge, da je izoblikoval in izboljšal prakso večzborskega komponiranja. Besedico *ritrovato*, ki jo je Zarlino uporabil, si je bilo pač mogoče razložiti v smislu *scoperto* (je iznašel), kar pa, kakor so pokazale novejše interpretacije tega vprašanja, ni pravilno.¹² Zarlinova želja je le bila, da opozori na Willaerta kot na prvega ustvarjalca, ki je dal večzborju potrebno umetniško raven in čigar dela v tej smeri mu niso bila le kot Willaertovemu učencu najbolj pri roki, marveč so bila tudi splošneje priznana in cenjena.¹³

Nevzdržnost hipoteze o Willaertovi iznajdbi večzborske glasbene prakse oziroma o njenem izvoru v arhitektonski dispoziciji Markove

⁸ Paul Cast v MGG 10.

⁹ Gl. Höfler J., *Dominique Phinot i počeci renesansnog višehorskog pevanja*, ZVUK 100, z nadaljnjimi navedbami.

¹⁰ Prim. Eitner R., *Quellenlexikon* ..., VII, str. 216.

¹¹ Kompleksna študija o vseh priznanih ali zavrnjenih vidikih renesančnega večzborja mi ni znana. V nadaljevanju se opiram na posamezne prispevke o posameznih vprašanjih večzborja, ki jih sproti navajam.

¹² Prim. npr. W. Gerstenbergerja članek pod geslom *Willaert V MGG*, dalje G. d'Alessija *Precursors of Adriano Willaert in the Practice of Coro Spezzato*, *Journal of the American Musicological Society* V (1952), str. 187 ff. H. Zenck se v svoji študiji *Adrian Willaerts 'Salmi spezzati' (1550)*, *Die Musikforschung* III (1949), v vprašanje izvora večzborja na spuša.

¹³ D'Alessi, prav tam.

cerkve v Benetkah je vzpodbudila razmišljanja in raziskovanja v različnih smereh. Že zgodaj je Hugo Leichtentritt v svoji sumarični zgodovini moteta nakazal možnost, da bi se večžborje razvilo iz posebnih kompozicijskih postopkov Josquina Despreza in njegove generacije, iz pregrupacije glasov osnovnega četveroglasnega kompleksa v dva dvoglasna.¹⁴ V ustreznih sporadičnih Desprezovih in Moutonovih osmeroglasnih primerih (pregrupacija osmeroglasne osnove v dve četveroglasni) je Leichtentritt videl že kar prvi dokaz za večžborje, medtem ko je Erich Hertzmann takšno interpretacijo upravičeno omilil z mislijo, da gre tu vendarle šele za vmesno stopnjo v razvoju, ki je privedel do sicer nedoslednega, a zanimivega dvozborskega prijemaja v Rousséejevem motetu *Regina coeli laetare* (Liber duodecimus XVII... salutationes, Attaignant, 1535).¹⁵ Hertzmannu predstavlja Rousséejev primer že pravo večžborje, prvo stopnjo v smeri Willaertovih psalmov, čeravno je očitno, da še ni zadovoljivo izpolnjen odločujoči pogoj za to, jasno izoblikovana in izdiferencirana zborska bloka. Willaert sam pa mu pomeni že kar sklep in vrh razvoja, po katerem ni mogoče več pričakovati nikakršnega stopnjevanja več. Tudi oba Gabrielijsa naj ne bi večžborju prispevala nič bistveno novega.¹⁶

Vendar se je tudi takšno gledanje na razvoj renesančnega večžborja s stališča zavestneje postavljene problematike izkazalo kot nezadostno. Avtor pričujoče študije sem pred leti v svoji razpravi o Dominiquu Phinotu in začetkih renesančnega večžborja¹⁷ s pregledom pomembnih in razširjenih kolektivnih motetnih zbirk v dveh desetletjih po prvi objavi Phinotovih dvozborskih motetov (1548—1568), torej z gradivom, ki izraža splošnejšo sliko v tem vprašanju tik pred viškom Palestrinove in Lassove generacije, pokazal, da v tem primeru ne gre za en sam in enoten problem. Po stilni strani se na področju večžborskega motetnega ustvarjanja pojavljata vsaj dve različni komponenti, odvisni od takšnega ali drugačnega skladateljevega pristopa k večžborskemu ustvarjanju: to sta avtentična, formalno sproščena obravnava Phinotovega kova in strogi, na psalmodične formalne vzorce vezani Willaertov model. Večja širina se kaže tudi v vprašanju zemljepisne odmevnosti problema. Tu se poleg Benetk uveljavljata vsaj še Orlando di Lasso v Münchnu in skladateljski krog okrog habsburških mecenov.¹⁸

Leichtentritt in Hertzmann sta načela vprašanje renesančnega večžborja s takšne strani, ki je napovedovala, da se bo nam znana vloga beneškega pola v njegovem razvojnem procesu bistveno zmanjšala. S tem bi se spremenila tudi interpretacija Willaertovega stilnega izhodišča, kar bi — če pripada Willaertu odločilna vloga pri

¹⁴ *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, str. 67 in dalje.

¹⁵ *Zur Frage der Mehrchörigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XII (1929), str. 138 in dalje.

¹⁶ Prav tam.

¹⁷ Cit. članek.

¹⁸ Prav tam.

izoblikovanju tako imenovane beneške šole — z upoštevanjem drugih kompozicijskih področij že tako in tako pomenilo, da bi morala biti beneška šola beneška le po imenu, a v stilni strukturi kljub vsemu severnjaška, willaertovsko-flamska.¹⁹ Z interpretacijo v tej smeri se ujema tudi stanje v objavah večzborskih motetov iz 1548 do 1568, ki kaže premoč severnih avtorjev nad beneškimi.²⁰ Takšno sklepanje pa bi bilo prenašlo. Dandanes je po zaslugi Giovannija d'Alessija, raziskovalca glasbene preteklosti Trevisa in drugih mest beneškega zaledja, že znano, da je bila večzborska praksa domača na Beneškem že pred Willaertom.²¹ Torej lahko z vso upravičenostjo govorimo o večzborju kot o beneški tradiciji. S konkretnimi imeni glasbenikov, z redkimi, a dovolj zgovornimi ohranjenimi primeri ustvarjanja in z dopolnilnimi arhivskimi podatki o konkretni izvajalski praksi je beneško večzborje že v drugem desetletju 16. stoletja, torej še v času Josquinove in Moutonove generacije, postalo prepričljiva stvarnost; d'Alessi je za večzborje zaslužne skladatelje beneškega zaledja v svoji razpravi poimenoval v skladu s konvencijo kot »predhodnike Adriaena Willaerta«, čeravno bi še pravičnejše moral Willaerta oceniti kot njihovega naslednika.²²

Tudi italijanski dialog prispeva svoj delež k problematiki večzborske prakse, četudi ga v to zvezo ni pritegnil noben naštetih piscev. Tu gre seveda za v večglasnem stavku zapisano dvozborsko glasbeno zvrst, ki jo že avtentični tiski imenujejo »dialogo«, in ne za dialog s posebno literarno oziroma dramsko osnovo, ki je, kot že znano, od enoglasnih začetkov v srednjem veku vodila preko Filippa Nerija in prvih monodistov v posebno vrsto kantate in oratorija.²³ Omenili smo že, da se v tem zgodnejšem času bolj ali manj omejuje na skladatelje Benetk in beneškega zaledja. Vsega upoštevanja vredna je tudi resnica, da segajo prve znane objave takšnih dialogov do leta 1546 nazaj, torej štiri leta pred ključne Willaertove psalme in dve leti pred Phinotove dvozborske motete, kar zagotavlja aktualnost te glasbene zvrsti v času, ko se je večzborje tudi na cerkvenem področju šele uveljavljalo in dobivalo svoj splošno znani profil.

Vendar tudi problematika večzborskega stavka dialoga ni preprosta in sama po sebi umljiva. Najprej nas preseneti nediferencirana raba termina »dialogo« za raznolike rešitve glasovne strukture, katerih osnovni sta osmeroglasna in sedmeroglasna. Pri tem nam sedmeroglasni dialog seveda ne omogoča polnovrednega večzborskega stavka. To je razvidno tudi iz konkretnih primerov. Nicola Vicentina *Amor, ecco ch'io moro* razdeljuje predpisanih sedmero glasov na

¹⁹ Gl. tudi Benvenuti G., *Andrea e Giovanni Gabrieli (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana I—II, 1931—1932)*, uvod, str. XXXI.

²⁰ Höfler, cit. članek.

²¹ Prav tam.

²² Prav tam.

²³ Prim. geslo *Dialog* v *MGG* 3 (E. Noack). Tudi Th. Kroyer upošteva pojem dialoga v cit. članku predvsem s tega vidika.

prvi zbor iz štirih nižjih (alt, alt, tenor, bas) in drugi iz treh višjih glasov (sopran, alt, tenor — pri altu in tenorju gre za tri oziroma dva različna glasova):

A — mar ecco ch'io mar, amor ecco ch'io mar....

chi tormenta....

l'ardor che nasce...

Vicentino ohranja takšno razdelitev glasov razmeroma dosledno. Šele ob koncu, na besedilo *accio l'amata sua leggiadra vista*, se zgornjima trema pridružuje v četverglasje drugi spodnji alt, čemur po dveh vrsticah sledi na dvojno ponovitev zadnjega verza besedila *che dolc'e'lben che con martir se aquista* nediferenciran polifonski kompleks vseh sedmerih glasov.

Osnovna grupacija treh visokih in štirih nizkih glasov je ostala v sedmeroglasnem dialogu še pozneje bolj ali manj običajna. Tako v prvem Portinarovem dialogu *Liet'e pensone* (1550), v Donatovih (1553)²⁴ in Willaertovih sedmeroglasnih dialogih iz zbirke *Musica*

²⁴ *Ahi miserelle* v Einsteinu, *The Italian Madrigal* III, št. 56.

nova,²⁵ ki je verjetno nastala že kmalu po letu 1540,²⁶ torej še pred Vicentinovo prvo madrigalno zbirko, v kateri je tiskan navedeni dialog *Amor, ecco ch'io moro*. V splošnem pa je dvozborska struktura sedmeroglasnih dialogov tega časa zelo redko izpeljana vseskozi in Vicentinov primer predstavlja v tem izjemo. Tako pri Portinaru, pri Perissonovem *Quando nascesti amore* (1550), kjer prevladujejo četveroglasne grupacije, s tem da en glas prestopa iz enega zborskega kompleksa v drugega, pri Donatu in pri Willaertu. V teh primerih gre pregrupiranje glasov lahko tako daleč, da je dvozborski v bistvu le nastavek dialoga, njegov uvodni del, medtem ko je nadaljevanje, zlasti pa zaključek kompozicije postavljen v razmeroma svobodnih glasovnih kombinacijah. S tem morejo mojstri, kot je na primer Willaert, gotovo doseči subjektivnejše, bolj preračunano menjavanje zvočnih barv, vendar kljub temu s tem ni dosežena odločilna razločitev glasovnega kompleksa v dva med seboj nepovezana zborska bloka, kar šele lahko predstavlja večzborje v pravem pomenu besede.

Vicentino v uvodoma navedenem poglavju svojega teoretičnega dela verjetno ni imel v mislih takšnih primerov večzborja. Kot je bilo nakazano, opozarja na odnos med enim in drugim basovskim glasom, kar pa se ne more nanašati na omenjene sedmeroglasne dialoge, saj vsem tem manjka ravno še en bas, ki bi tudi zgornji zborški kompleks napravil enakovrednega spodnjemu. Večzborje, na kakršno je Vicentino mislil, je moralo imeti slej ko prej dva zbora z enako krepkim basovskim fundamentom. To pa je takšno večzborje, ki nam velja za razpoznavni tip od beneških pionirjev prve polovice 16. stoletja, preko Phinota in Willaertovih dvozborskih psalmov do klasičnega večzborskega stavka druge polovice 16. stoletja.

Zanimivo je, da se nam s tega stališča kot tip razodeva že prvi osmeroglasni dialog, ne sicer v celoti, pač pa v dodatnem delu. Gre za Novellovo skladbo *Dite a noi o nimphe belle* (1546), ki jo izvirnik naslavlja kot *dialogo de Nimphe et Cacciatori* (str. 26, v vseh glasovih). Skladba je pravi gledališki dialog med zborom lovcev in zborom nimf, ki ju je avtor po vsej verjetnosti zasnoval v skladu z drugimi skladbami zbirke, to je, za karnevalske priložnosti in v refrenski obliki frottole z besedilom v prvi osebi množine oziroma v premem govoru. Od tod rešitev realističnega dvogovora med obema zboroma, ki sta četveroglasna v polnem vokalnem stavku (cantus, altus, tenor, bassus), se pa v dialogu nikjer ne povežeta v osmeroglasni kompleks. Sestojita iz samostojnih delov, ki so ustrezno naslovljeni (»Cacciatori cominciano«, »le nimphe rispondeno«, »cacciatori rispondeno«). Ob koncu tega realističnega dvogovora, v posebni skladbi (*Il tuo foco et li toi strali*), pa se zbora združita v pravo dvozborje in na način, ki ga v tem času kaže pravzaprav le Phinot v motetih iz leta 1548:

²⁵ *Liete e pensose* prav tam, št. 32.

²⁶ Prim. Einstein, *The Italian Madrigal* I, str. 333.

Il tuo fo-co

et li toi strali...

pie-nia-mor...

Besedilo teče simultano v obeh zborih, razen dveh krajših pasusov (*et li toi strali, d'altro non cali*), ki se pojavljata le v drugem zboru. Nekajkrat si zbora izraziteje odgovarjata v krajših antifonalnih blokih, tako že v začetku (*Il tuo foco*, v nadaljevanju *ch'amor sol* in *viv'amor*). Oba zbarska kompleksa sta tudi sicer jasno diferencirana drug od drugega in se le v zadnjih treh vrsticah (od *et chi un trato* dalje) združita v enoten polifon kompleks.

Novellova zbirka *Mascherate* velja za sad povprečnih skladateljskih sposobnosti in v nenavadnem naslonu na takrat že zastarelo formo in stil frottole, ki je bila ob rojevanju podobnih oblik določene namenskih karnevalskih podob, mascherat, gotovo aktivneje prisotna.²⁷ Vendar tega Novellovega prispevka k izoblikovanju rene-

²⁷ Einstein, prav tam, str. 343 in dalje.

sančnega večzborja ne gre prezreti. V prvi skladbi nam daje dobeseden dialog, v sicer nepravi dvozborski rešitvi, a na takšen način, ki pozneje ni bil običajen, v drugi pa že razviti tip dvozborske s simultanim besedilom, ki se prav tako z izjemo pomembnih Phinotovih motetov v zgodnejšem večzborju ne pojavlja in predstavlja vsega upoštevjanja vredno posebnost.

Resnica je namreč ta, da pojem italijanskega dialoga, kakor je uresničen v navedenih primerih Vicentina, Nasca, Portinara in drugih, v glavnem ne predstavlja tega, kar bi spričo pomena besede pričakovali. Večinoma gre celo za zelo vredna pesniška besedila, med katerimi prevladujejo Petrarцова, ki pa so le v obrisu, ne v formi, zasnovana v poetičnem, razmišljujočem dvogovoru pesnika z njegovimi imaginarnimi sobesedniki. Po prvi uspešni postavitvi v dvozborskem dialogu so običajno nekako veljala kot posebej primerna za takšno uglasbitev. Vse kaže, da so prve pobude v tej smeri prišle s strani Willaerta samega v krogu njegovih učencev in somišljenikov, čeravno je bila njegova zbirka dana javnosti šele leta 1559. Med štirimi sedmeroglasnimi dialogi so tu trije Petrarčovi, dva med njima sta neposredno vplivala na Donata.²⁸ To sta soneta *Liet' pensose*²⁹ in *Che fai alma, che pensi*,³⁰ katerih uglasbitev pri Donatu (1553) razodeva bolj dramatičen stavek in s tem potrjuje poznejši nastanek.³¹ Prvo besedilo se pojavlja še pri Cambiu Perissonu (1550) in Francescu Portinaru (1550), drugo zopet pri Perissonu (1550, tu: *Che fui alma...*); desetletje za Willaertovim tiskom se je z njim ukvarjal tudi Lasso in sicer v sedmeroglasni uglasbitvi z naslonitvijo na Willaerta in Donata.³² Leta 1571 sta oba teksta ponovno izšla, to pot v deseteroglasnem dialogu v prvi knjigi *Enigmi musicali* Lodovica Agostinija.³³ Tretji Petrarčev sonet iz *Musicae novae* je *Occhi piangete, accompagnat'il core*,³⁴ ki ima jasneje nakazan dialog (med pesnikom in njegovimi očmi). Znan je tudi z enim zgodnejših Lassovih četveroglasnih madrigalov,³⁵ ponovno pa ga srečamo v osmeroglasnem dialogu pri Perissonu. V Willaertovi zbirki objavljena canzona *Quando nascesti amore*, ki je le v prvi vrstici enaka istoimenski pesnitvi P. Sassa,³⁶ se pojavlja še enkrat v sedmeroglasni postavitvi (Perissone 1550) in drugič v osmeroglasni (Nasco 1559). V zbirki *Il secondo libro delle Muse a cinque voci*, v kateri je objavljena

²⁸ Einstein, prav tam, str. 452.

²⁹ Rime CCXXII, sonet, naslovljen Lavrinim prijateljicam. Prim. izdajo Giulio Einaudi, 1958 (*Parnasso Italiano* III), str. 286.

³⁰ Rime CL, prav tam, str. 208.

³¹ Einstein, prav tam.

³² Prim. Boetticher W., *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, str. 410.

³³ Prim. Vogel I, pod geslom Agostini 1571.

³⁴ Rime LXXXIV. Izdaja Einaudi, str. 119.

³⁵ 1555, le s prvo kvartino soneta. Objavil ga je H. Besseler v *Das Chorwerk* (Möseler Verlag), zvezek 13.

³⁶ Einstein, v *Notes* (pod geslom *Il secondo libro delle Muse a cinque voci* 1559).

Nascova uglasbitev te canzone, ima drugi Nascov dialog besedilo Pietra Bemba *Alma se stata*,³⁷ ki se ga je pozneje v sedmeroglasnem dialogu lotil Bartolomeo Spontone (v Rorejevem *Il quinto libro di cinque voci*, 1566³⁸).

Za te repertoarno povezane dialoge, v katerih moremo videti predvsem Willaertove pobude in vzore, je torej značilna nenamenska literarna osnova iz vrednega in priznanega italijanskega pesniškega fonda, ki je uglasbitev v smeri dialoga dovoljevala, vendar ne da bi ga sama po sebi že zahtevala. V primerjavi z Novellovim dialogom *Dite a noi nimphe belle* pravzaprav ne morejo veljati za pravi dialog. Nekateri primeri, izhajajoči prav iz tega skladateljskega kroga, pa kljub temu že kažejo določen razvoj v smer pravega dialoga. Tako je s tretjo, neomenjeno Donatovo skladbo *Ahi miserelle* (1553), za dialog med užaloščenimi prijateljicami ugrabljene Proserpine in pastirji, ki Einsteinu npr. predstavlja pomemben dosežek dramatične glasbe pred pojavom opere. Ni zavreči misli, da je nastal prav za scensko izvedbo ob kakšni slovesnejši priložnosti.³⁹ Drug tak primer iz istega časa je Portinarijev *Mentre m'havesti caro* (1554), v canzoni prestavljen prost prevod iz Horaca (*Donec gratus eram tibi*), ki ga je oskrbel Veniero,⁴⁰ pastoralno uglašen dialog med Phillis in njenim ljubimcem. V takšnih namensko načrtanih dialogih lahko vidimo pot razvoja do pravega gledališkega dialoga zgodnjega baroka, pot, ki je Novellova mascherata spričo svoje preskromne literarne osnove in glasbene izvedbe še ni mogla nakazati.

V tem okviru nas zanima odnos navedenih dialogov do vprašanj večzorske realizacije, pač osmeroglasnih, kajti sedmeroglasni se, kot je bilo nakazano, v tipično večzborje kljub takšni ali drugačni literarni osnovi (tudi Donatov *Ahi miserelle*) ne razvijajo. Forma dialoga seveda načeloma zahteva alterniranje dveh zborov v skladu z alternujočim besedilom, le na skupnih mestih se oba zbora združita v osmeroglasje na iste besede. Takšna mesta so običajno v zadnjem delu skladb, tako kot že pri Novellovem dialogu *Dite a noi o nimphe belle*. Dejansko pomeni takšno skupno mesto sklepno stopnjevanje dialoga, ki v drugih primerih organsko raste v sami skladbi. Ilustrativno in kar nenavadno zrelo je ta rešitev podana že v prvem Nascovem dialogu *Padre ch'adelfi* (1548), mitološko obarvani apoteozi filharmonikov, ki jim je skladatelj prav takrat služil. Skladba sicer ni ohranjena v celoti, izgubljen je zvezek z obema tenorjema, a dovolj popolno, da je mogoče ugotoviti strukturo njenega večzorskega stavka. Oba četveroglasna zbora v enaki legi (cantus, altus, tenor — manjka, basus) se izmenjuje v skladu z besedilom, vsak z vrsticami, ki jim pripadajo in tako, da se ob kadencah enega oziroma začetkih drugega zbora stikata. Proti koncu, na vrstici *Et ci rendon devoti*, se

³⁷ Einstein, prav tam.

³⁸ Vogel I, pod geslom *Rore 1566*.

³⁹ Einstein, *The Italian Madrigal* I, str. 452.

⁴⁰ Paul Cast v *MGG* 10.

v začetku ohranjena in v antifonalnih blokih nad besedama *hor questo, hor quello* celo plastično poudarjena:

The image shows a musical score for two voices, Soprano and Bass, in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: ... de-vo ti hor que- sto hor quel- lo. The score is written on two systems. The first system shows the Soprano voice entering with the lyrics "... de-vo ti" and the Bass voice responding with "hor que- sto". The second system shows the Soprano voice responding with "hor quel- lo" and the Bass voice continuing with "hor que- sto" and then "hor quel- lo". The lyrics "Fil- armo- nici" are written below the Bass staff in the second system, with an arrow pointing to the word "armoni".

združita v osmeroglasje, v katerem ostane dvozborska struktura v Ob ponovitvi vrstice *Filarmonici accesi del mio foco* pa se zbora spojita v enoten polifon kompleks, s katerim se skladba konča. Navedeni Nascov dialog torej jasno kaže stopnjevanje dvozborske strukture od verižnega alterniranja obeh zborov na menjajoče se vrstice besedila, preko plastično oblikovanega dvozborja s simultano potekajočim besedilom do homogenega osmeroglasnega polifonskega kompleksa.

Struktura Perissonovih osmeroglasnih dialogov (1550) je v primeri z Nascovim dialogom manj jasna. Zbora skladbe *Occhi piangete* sta v začetku razporejena ustrezno dialogni zasnovi besedila. Prva kvartina je razdeljena pol prvemu zboru, pol drugemu, prvi dve vrstici druge kvartine pripadata zopet prvemu zboru, drugi dve drugemu. Zbora torej alternirata, njuni stiki pa so rahlejši kot pri Nascu, en zbor sega v drugega kvečjemu v kadenčnem akordu (med drugo in tretjo vrstico, med šesto in sedmo) ali pa sploh ne. V drugem delu soneta, ob nastopu prve ternice, pa se struktura dvozborja poruši. Prvemu zboru (ob *che pur voi fuste*) se pridruži tenor drugega zboru v realno peteroglasje. Naslednji nastop drugega zboru, z drugo tercino, je prvi del v vrstici samostojen, ob tretji se mu pridruži najprej prvi tenor, ob ponovitvi pa s polifonimi vstopi še drugi glasovi prvega zboru. To skupno mesto, na večkratno ponovitev poslednje vrstice soneta, je v strukturi polifonska gmota brez dvozborske diferenciacije. Bistvene črte dialoga *Occhi piangete* se ponove tudi v strukturi obeh drugih Perissonovih osmeroglasnih dialogov zbirke iz 1550: dvozborje je vzpostavljeno le z dvema, med seboj zelo rahlo povezanimi zboroma, pa še takšno razmerje se ruši z dodajanjem glasu (tenorja) iz drugega zboru, medtem ko je osmeroglasni kompleks obeh zborov, ka-

dar se pojavi, nediferenciran in polifon. Še celo ni sledu o kakšnem slikovitem antifonalnem obravnavanju zborov. O dosledni izpeljavi dvozborskega principa pri teh Perissonovih dialogih torej ne moremo govoriti.

Medtem nas Francesco Portinaro, ki je imel v prvem, sedmereglasnem dialogu (1550) verjetno še konvencionalno vezane roke, v svojih osmeroglasnih dialogih z dvozborsko postavitvijo uspešneje prepriča. V že imenovani skladbi *Mentre m'havesti caro* (1554) gre za pravi dvogovor dveh oseb, ki je glasbeno izveden v jasno izoblikovanem dvozborju. Vsaka tercina besedila v literarni formi canzone ustreza govoru ene osebe in je postavljena enemu zboru, zadnji dve vrstici, ki pomenita skupen sklep obeh oseb (*Viviamo adunque o lieti amanti'insieme, contenti e cari in sin alhor'estreme*) pa obema zboroma hkrati. Dvozborska struktura tega sklepa je deloma ohranjena, prav na koncu pa preide v nediferencirano polifonijo. Resničen korak dalje pa je stopil Portinaro v dialogu *Dolc'ire, dolci sdegni* (1557),⁴¹ ne v smislu gledališkega dialoga, pač v razvijanju principa dvozborja. V besedilu namreč ne gre niti za poetično nakazan dialog, kakor ga v Petrarcovih sonetih goje Willaert, Donato ali Perissone temveč za vsebinsko prosto pesniško delo v obliki soneta. Prosto si je ta dialog (termin »dialogo« izvirnik ohranja) zamislil tudi skladatelj. Besede razdeljuje med zbora svobodno, zgolj po njihovem pomenu in zunanjem zvenu, deloma jih daje obema zboroma hkrati oziroma jih v drugem zboru ponavlja za prvim ali obratno. Začetek je postavljen v plastične antifonalne bloke, ki jih omogoča tekst z naštevanjem krajših besednih zvez: *Dolc'ire / dolci sdegni / e dolci paci / dolce mal / dolce affano / e dolce peso*.

Zbora se močno prepletata in ker gre v posameznih odsekih za krajše dele besedila, prihaja pogosto do realnih osmeroglasnih kom-

⁴¹ Besedilo Petrarca, Rime CCV. Izdaja Einaudi, str. 263.

pleksov, v katerih pa je dvozborska struktura stavka razvidna, česarvno gre tudi tu za pogosta polifonska mesta. Zadnji del skladbe — začenja se v prvi tercini — je obravnavan enozborsko in polifonsko ter predstavlja tradicionalni sklepni višek.

S prosto večzborsko zasnovo dialoga se navedeni Portinarjev primer veže z eno že obravnavano, starejšo skladbo, z Novellovo *Il tuo foco et il toi strali*. Ob tej je bilo poudarjeno, da je v tem času realiziral formalno navezano večzborje s simultano tekočim besedilom v obeh zborih le Phinot v motetih iz leta 1548. Tudi Portinaro kaže v jasneje izoblikovanih delih svojega dialoga *Dolc'ire, dolci sdegni* na Phinota, le da je v primerjavi z Novelom manj krepak, saj mu manjka odločnejših deklamacijskih homofonskih mest, ki morejo dati večzborju monumentalnejše črte. Pravilnost takšnega razmišljanja potrjuje edini Phinotov primer, ki ga je moč pritegniti v te okvire. To je obsežni dialog *Simili a questi smisurati monti* (1561) na besedilo Jacopa Sanazzara,⁴² ki je moral po vsej verjetnosti nastati precej pred objavo, vsaj sredi pedesetih let, v zadnjem obdobju skladateljeve aktivnosti.⁴³

Edini italijanski dialog mojstra, katerega dvozborski moteti so imeli tako močan odmev še desetletja po prvi objavi, kaže po kompozicijski veščini in po stilu neobičajno kvalitativno raven. Lahko se vprašamo, kaj je skladatelja napotilo, da se je lotil te zvrsti, saj nam je poleg tega zapustil v nasprotju z marsikaterim drugim v Italiji delujočim tujcem le še eno italijansko delo⁴⁴ in mu je bil, kot kaže, svet madrigala tuj. Morda ga je zamikala ravno zvrst dialoga, forme, v kateri je lahko uveljajljal svojo verziranost v večzborju, ne da bi se pravzaprav zavedal, v čem so specifične naloge takšnega ustvarjanja. Vendar je rezultat po nakazani suverenosti v večzborškem mediju v primerjavi z drugimi italijanskimi osmeroglasnimi dialogi petdesetih let 16. stoletja resnično izjemen. Phinotova skladba je koncipirana v bistvu na isti način kot njegovi moteti, torej brez značilnih italijanskih madrigalesknh potez, a zato v resnem in slovesnem tonu, vrednem tradicije nizozemskega muzikalnega izraza. Odlikuje ga pretehtanost homofonije in polifonije, ki sta obe podrejeni čim bolj plastičnemu oblikovanju dvozborske strukture stavka; le-ta je izvedena vseskozi, od začetka do konca skladbe, tudi v gostejših osmeroglasnih kompleksih, kar že samo po sebi daje temu dialogu izjemno mesto med italijanskimi deli te vrste.

⁴² Einstein, v *Notes*, pod geslom *Il terzo libro delle Muse a cinque voci 1561*.

⁴³ Zadnja znana pomembna Phinotova dela so bila tiskana leta 1555 (druga knjiga peteroglasnih madrigalov, prva knjiga četveroglasnih psalmov, oboje Benetke), iz leta 1560 so trije chasoni v *Livre de meslange* (Paris). Prim F. Lesure v MGG 10 (*Phinot*). Zato obstoji mnenje, da je skladatelj moral umreti kmalu po letu 1555. Tako tudi P. Hansen v *Renaissance News* III (1950), str. 35.

⁴⁴ Šesteroglasni madrigal *S'in veder voi, madonna*, v Verdelot: *La più divina, et più bella Musica... a sei voci* (Benetke 1541).

Si - mi - li a que - sti smi - su - ra - ti mon - ti

Si - mi - li a que - sti smi - su - ra - ti mon - ti

Si - mi - li a

Si - mi - li a

et l'aspra vi - ta mi - a

et l'a - sprà vi - ta

que - sti smi - su - ra - ti mon - ti

que - sti smi - su - rati mon - ti

The musical score is written for a vocal ensemble, likely a choir or a group of soloists, in a three-part setting. It consists of four systems of staves, each with a soprano, alto, and bass line. The lyrics are in Italian and are written below the staves.

System 1:

Soprano: Et io la-men-ti, et io la-men-ti di—
 Alto: Et io la-men-ti et io la-men-ti di—
 Bass: Et io la-men-ti et io la-men-ti di—

System 2:

Soprano: Et io la-men-ti di—
 Alto: Et io la-men-ti, et io la-men-ti di—
 Bass: Et io la-men-ti, et io la-men-ti di—

System 3:

Soprano: - so-verchi'af- fano ----
 Alto: - so-verchi'af- fano ----
 Bass: - so-verchi'af- fano ----

System 4:

Soprano: - so - verchi'affano...
 Alto: - so - verchi'affano...
 Bass: - so - verchi'affano...

Phinot nas preseneti že v začetku. Ponovitev prve vrstice v drugem zboru se kaže tudi v glasbenem stavku — nenavadno za italijanski dialog, a logično za Phinota, ki je takšne kompozicijske prijeme uporabljal zlasti v dispoziciji večzbarskih skladb⁴⁵ (gl. str. 53).

Nadaljna gradnja dvozborske je svobodna. Besedilo teče večinoma simultano v obeh zborskih. Nastopi enega zbora so vedno deklamacijski in homofoni, kar pripomore jasnejšemu razločevanju zborov med seboj, v nadaljevanju pa se morejo polifonsko razviti, medtem ko se zaključujejo v kadencah vseh štirih glasov. Impresiven je zlasti zaključek skladbe. Medtem ko se italijanski dialogi redoma končujejo v nediferenciranem polifonskem kompleksu, je Phinot to mesto zgradil v zanj značilnem ponavljanju in razvijanju krajše motivike, ki z značilnimi ponavljajočimi se besedami (*et io lamenti*) prehaja iz enega zbora v drugega. Tako zgrajeno mesto je skladatelj v celoti ponovil in mu šele drugič dal sklepno kadenco (primer podaja le sklepno ponovitev): (gl. str. 54).

Z zgodnejšimi italijanskimi dialogi dobiva problematika renesančnega večzborja neko novo in doslej še neupoštevano dimenzijo. Predvsem utrjuje prvenstvo beneškega kroga v tej pomembni kompozicijski in stilni novosti, ne glede na to, v kolikšni meri in na kakšen način je v posameznih primerih uresničena. V splošnem pa je vprašanje večzborja v dialogu v marsičem podobno vprašanju večzborja v psalmih. Tudi tu gre načelno za porazdeljevanje vrstic med enim in drugim zborom, ki ustreza antifoniranju psalmskih verzov, medtem ko je zaključek (pri psalmih poslednji verz, Gloria) skupen obema zboroma. Tako je v načelu, v praksi pa posamezne rešitve variirajo od formalno strožjih primerov (Nasco; Portinaro — *Mentre m'havesti caro*), ki jih v psalmih kaže Willaert, do bolj razgibanih, svobodnejših; na področju psalmodije so svobodnejši zgodnji primeri iz prve polovice stoletja (Fra Ruffino d'Assisi, Francesco Santacroce⁴⁶), ob katerih je odgovor na vprašanje, od kod Willaertu tako stroga forma dvozborskih psalmov, še težji. Medtem pa ostajajo Phinotovi dvozborski moteti iz l. 1548 ter njegov italijanski dialog iz leta 1561 po tipu večzborja še vedno skupina zase. Približujeta se jim le Novellova skladba *Il tuo foco* in Portinarjev dialog *Dolc'ire*, ne da bi pri tem nakazovala tudi razsežnosti Phinotove kompozicijske tehnike in njegovega smisla za dosledno izpeljavo dvozborskega principa.

SUMMARY

In the above article the author is concerned with some early examples of Italian "dialogo" and their relation to the problematics of polychoral music of the mid-16th century. These examples are works by Lodovico Novello (1546), Giovanni Nasco (1548, 1557, 1559), Cambio Perissone (1500), Francesco Portinaro (1550, 1554, 1557, 1560), Baldissera Donato (1953), Adrian Willaert (1559) and Dominique Phinot (1561).

⁴⁵ Prim. Höfler, cit. članek.

⁴⁶ Posamezne primere objavil d'Alessi v cit. članku.

In the introduction the author establishes that the term "dialogo" in this context does not refer to a precisely determined musical form but rather to a type of composition where the dialogue in the text and double choral grouping is indicated but not necessarily fully developed. As far as the text is concerned, several of Petrarch's lyrical dialogues were popular at that time, for instance *Liet' pensose*, *Che fai alma* and *Occhi piangete*. However, the development of a true scenic dialogue is foreshadowed by examples such as *Dite a noi o nimphe belle* (Novello, 1546), modelled on the *mascherate* from the first half of the 16th century, or *Ahi miserelle* (Donato, 1553) and *Mentre m'havesti caro* (Portinaro 1554); in addition the term dialogue can even refer to the texts which are not in the form of a dialogue at all (Portinari's *Dolc'ire*, *dolci sdegni* or Phinot's *Simili a questi*).

The double choral grouping in the examples of »dialogo« dealt with is not carried out everywhere in full either. In the seven-part »dialogos« we observe grouping of four lower and three higher voices, a principle consistently executed only in Vicentino's »dialogo« *Amor, ecco ch'io moro* (1548), but elsewhere indicated in the introductory part of the compositions. The tendency towards a double choral concept is more pronounced in the eight-part »dialogos« which are formed from two more or less equally balanced choruses. However, in the majority of earlier examples the double choral structure of eight-part »dialogos« is not consistently carried out through the whole composition and so is loosened by regrouping the voices into different, especially five-voiced complexes even in places where the text is a clear dialogue. This is clear especially at the end of compositions, which culminate with undifferentiated polyphonic masses.

Among the eight-part »dialogos« dealt with here, some show a consistent realisation of a polychoral structure. The first is Lodovico Novello's *Dite a noi o nimphe belle* where both choruses do not yet join; in this way the composition represents a pendant to the psalms *a versi con le sue risposte*, from the collection *Salmi appertinenti a li Vesperi* (1550). The first consistently double choral composition known from this field, *Il tuo foco et li toi strali*, which is essentially the second part of the Novello *dialogo* (1546) already mentioned, is in a non-dialogue form and has a complete text in both choruses. The next two similar examples are the »dialogos« *Padre ch'adelfi* (Nasco, 1548) and *Mentre m'havesti caro* (Portinaro, 1554). Phinot's *Simili a questi* is similar to his polychoral motets (1548) in its double choral structure. This composition surpasses other earlier eight-part Italian »dialogos« by its supreme mastery and consistent realisation of the polychoral principle as well as by its musical value.

Early Italian »dialogos« confirm the pre-eminence of Venice in Renaissance polychoral composition. Some examples precede the printing of Willaert's famous psalms and thereby, together with the known polychoral psalms of the first half of the 16th century (Fra Ruffino d'Assisi, Francesco Santacroce), essentially complete the picture of early polychoral composition.

PARTHIA IN TRIJE CONCERTI JOHANNA ADAMA SCHEIBLA
V ARHIVU ŠTUDIJSKE KNJIŽNICE V PTUJU

Andrej Rijavec (Ljubljana)

V novejšem slovenskem glasbenem zgodovinopisju se je ime skladatelja Johanna Adama Scheibla pojavilo prvič leta 1967, v katalogu »Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800«, in sicer v zvezi z gradivom, ki ga na eni strani hrani novomeški frančiškanski samostan, na drugi pa Študijska knjižnica v Ptuj. Sestavljalca kataloga sta v tej zvezi med drugim opozorila »na dela dveh doslej najbrž malo znanih ustvarjalcev, Johanna Adama Scheibla, ‚organiste ad S. Hypolitum‘, in Johanna Michaela Steinbacha«. ¹ Obenem sta za ptujsko rokopisno zbirko, ki po vsej verjetnosti zares izhaja z gradov v okolici Ptuja, čeprav manjkajo za to neposredni dokazi in so zato možne samo domneve o njenem izvoru, ugotovila »slogovno zaokroženost, saj se vsa njena dela gibljejo v okviru srednjeevropskega zgodnjega klasicizma«. Že naslednje leto je Walter Graf v svojem članku »Johann Adam Scheibl und die St. Pöltner Stiftsmusik« pri pregledu skladateljevih del in njih nahajališč upošteval tudi slovensko gradivo. ² Oba vira sta odmevala v »Tokovih glasbene kulture na Slovenskem«, ³ ne da bi se avtor podrobneje pomudil z opusom skladatelja Scheibla, kar ni bil niti njegov namen, saj bi to vprašanje zahtevalo nadaljnjo, področno študijo, ki bi zaokrožitev dane tematike potisnila v nedogled. In vendar se zdi podrobnejša obravnava njegovega skladateljskega opusa, ki in kakor se je ohranil na Slovenskem, zanimiva iz vrste vzrokov, med katerimi je gotovo tudi ta, da bera na Slovenskem ohranjenih kompozicij, še zlasti tistih, ki so nastale na prehodu iz baroka v klasiko, ni ravno bogata, tako da vsako novo delo vedno znova bistveno dopolnjuje stilno podobo glasbenih prizadevanj nakazanega obdobja. Še prav posebno nam manjka spomenikov posvetne in še posebej instrumentalne glasbene literature, kar nas zopet vrne k Grafovemu orisu sanktpöltenskega skladatelja, ki je bil predvsem cerkveni skladatelj,

¹ Opus cit., sestavila J. Höfler in I. Klemenčič, Ljubljana 1967, 8, 44, 69.

² Opus cit., Unsere Heimat, Wien XXXIX/1968, 99.

³ Höfler J., Ljubljana 1970, 113.

tako da njegova ocena skladateljskega dela sloni predvsem na upoštevanju cerkvenih skladb.⁴ Pregled Scheiblovih del pa ravno kaže, da je bil skladatelj tudi plodovit na posvetnem področju, saj samo škofijski arhiv v Gradcu hrani kar trinajst simfonij in dva divertimenta. Pa še nekaj je zanimivo: z izjemo ene simfonije, ki jo hranijo v Kremsmünstru, kjer so Scheibla v njegovem času imeli za skladatelja »uporabne cerkvene glasbe«,⁵ so vsa do danes znana posvetna dela zbrana v hraniliščih na (avstrijskem in slovenskem) Štajerskem in na Kranjskem; ali konkretno: v Gradcu, Ptuj in Novem mestu. Seveda se ob tem odpirajo vprašanja, na katera trenutno ne najdemo odgovora: Zakaj tako? Zakaj ravno na tem področju? Kakšne so bile zveze tega skladatelja s Štajersko in Kranjsko? Po kakšnih poteh so dospele vse te posvetne — orkestralne, komorne in solistične — kompozicije v aristokratske plemiške zbirke oziroma večje cerkvene centre, kjer so čutili potrebo po posvetnem muziciranju. Glede vseh teh in podobnih vprašanj lahko samo bolj ali manj domnevamo: verjetno po isti poti, kakor so prihajale in po avstrijskem prostoru krožile kompozicije takih skladateljev kot so bili Georg Christoph Wagenseil, Florian Leopold Gassmann, Mathias Georg Zechner in drugi, in kakor je to leta 1772 ob svojem dunajskem obisku odlično izrazil Charles Burney: »As there are no music shops in Vienna, the best method of procuring new compositions is to apply to copyists... none is printed«.⁶

Predno bi se lotili v naslovu navedenih skladb, kaže osvežiti biografske podatke o Johannu Adamu Scheiblu, ki sodi med najpomembnejše nižjeavstrijske skladatelje terezijanske dobe.⁷ Od začetka štiridesetih let pa do svoje smrti 1773 je deloval kot »organista et compositor« oziroma »chori regens et capellae Hippolitensi magister« pri avguštincih v St. Pöltnu na Nižjem Avstrijskem, ki so v skladu z naziranjem ustanovitelja reda bili glasbi še posebno naklonjeni, tako da je Scheibl ob ugodni ustvarjalni klimi lahko našel široko področje poustvarjalnega in ustvarjalnega delovanja. Pri tem je treba poudariti tesne stike, ki so jih imeli nižjeavstrijski prelati z dvorom, kar je našlo svoj odmev tudi v stikih dvornih umetnikov z ustreznimi cerkvenimi in samostanskimi ustanovami. To in ono in ne nazadnje sorodstvene zveze z dvornimi umetniškimi krogi so Johannu Adamu Scheiblu omogočile, da je bil na tekočem, kar se je na glasbenem področju odvijalo na cesarskem Dunaju.

Že takoj na začetku pa je treba opozoriti, da je v svetovni glasbeni zgodovini v okviru »predklasične dunajske šole« njen najbolj pomembni predstavnik Wagenseil označen kot »Kleinmeister«, torej

⁴ Prim. Schenk E., *Instrumentale Kirchenmusik*, Bericht 2. Internationalen Kongresses für Katholische Kirchenmusik, Wien 1955, 174 sl.

⁵ Kellner A., *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel & Basel, 1956, 380.

⁶ *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*. Ed. P. A. Scholes, London 1959, II, 121 & 124.

⁷ Ti in nadaljnji podatki so posneti po Grafu, ib.

kot skladatelj, ki sicer sledi kompozicijskim pravilom, a mu manjka originalnosti, ki je bistvena značilnost vsakega umetniškega dela.⁸ Kakšno »uvrstitev« je torej šele pričakovati za Johanna Adama Scheibla, čeprav je na drugi strani res, da so že omenjeni dunajski in nedunajski »predklasični« skladatelji bili v svojem času malo znani ravno zategadelj, ker so raje ostajali bolj doma in ker je tudi njihova glasba ostajala — in še vedno ostaja — največkrat v rokopisu. K razkrivanju in boljšemu poznavanju dela enega izmed takih »malih« mojstrov naj torej prispeva tale sestavek.

Študijska knjižnica v Ptujju hrani štiri Scheiblove kompozicije: »Parthio ex C«, »Concerto ex C«, »Concerto ex F« in »Concerto ex G«. Ohranjeni so samo parti v kvartnem formatu, tako da je za analizo bilo treba vse štiri obsežne kompozicije spartirati. Glede na napake, pomanjkljivosti in manjkajoče dele, kaže, da gre pri parti za prepise. Kje je originalna partitura, če je sploh še ohranjena, je seveda drugo vprašanje. Iz Grafovega pregleda je razvidno, da gre za doslej edine znane zapise omenjenih skladb, kar ptujskim manuskriptom zvišuje vrednost ter stopnjo zanimivosti. V originalu beremo: Parthia Ex C / Di Cembalo / Violino Primo / Violino Secondo / Basso, Concerto Ex C / à / Clavi Cembalo / Violino Primo / Violino Secondo / Clarino Primo — Clarino Secondo (ad lib.) / e / Basso, Concerto Ex F / à / Clavi Cembalo / Violino Primo / Violino Secondo / e / Basso ter Concerto Ex G / Di Cembalo / Con / Violino Primo / Violino Secondo / Basso. Povsod je bolj ali manj popolno označen avtor, medtem ko prepisovalec ni naveden. Prav tako ni nikjer datuma nastanka posameznih kompozicij oziroma prepisov, kaj šele označbe opusa, kar onemogoča »zunanjo« razvrstitev. Razvrstitev po kakršnihkoli »notranjih« kriterijih se zdi tvegana, saj pripadajo značilnosti posameznih elementov kompozicijskega stavka v teh štirih skladbah istemu kompozicijskemu hotenju, in sicer hotenju, ki je že doseglo določeno izoblikovano stopnjo, v okviru katere ni smiselno iskati nekakšen kompozicijsko-tehnični in stilni »razvoj«; se pravi, da imamo kljub določenim posebnostim, ki prihajajo na površje zdaj v tej zdaj v oni kompoziciji, opraviti s formiranimi kompozicijskimi prijemi, ali z drugimi besedami: posamezne kompozicije so samo variantne rešitve istega kompozicijskega mišljenja.

Kot je razvidno iz pravkar naštetih naslovov, imajo vse štiri skladbe — z izjemo Concerta ex C, ki dopušča možnost soigre dveh klarinetov — isto zasedbo: prva violina, druga violina, čembalo ter »basso«, ki največkrat podvaja basovski part prejšnjega instrumenta. V osnovi imamo torej opraviti s tipično »trio« zasedbo: dve solistični liniji plus instrument s tipkami, ki ponekod zares igra continuo. Godalni basovski part je v Parthii, razen v naslovu, označen z »Violonzello«, v Concertih pa z »Basso«, kar ni nič nenavadnega, saj je še v Haydnovih kvartetih najnižji part tretiran kot »Basso«. Omenjeni glas ne gre nikoli pod zvočni domet violončela, vendar je

⁸ Newmann W., *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill 1963, 354.

imeti za možno tako uporabo tega instrumenta kot tudi kontrabasa ali obeh hkrati. Ni pa viole, ki se je v komorni glasbi pojavila okoli leta 1745⁹ in je rezultat simfoniranja tematičnega dela v vseh štirih glavnih zvočnih registrih.¹⁰ Te ugotovitve kažejo na dvojje: na možni čas nastanka kompozicij in/ali na stilno orientacijo skladatelja. Vsekakor pa je zasedba, taka kot je, bolj značilna za sredi 18. stoletja izginjajočo estetiko. Predstavlja pa ključno instrumentalno telo, iz katerega so se v drugi polovici istega stoletja, deloma vzporedno, deloma sukcesivno, razvile najrazličnejše komorne godalne zasedbe s čembalom oziroma pozneje s klavirjem ali brez njega.¹¹ Seveda pa dopuščajo partiture tudi možnost korične zasedbe partov in s tem zvočno polnejše izvedbe.

Zanimivo je, da so citirane kompozicije naslednice dveh osnovnih baročnih cikličnih instrumentalnih tvorb: sonate da camera in sonate da chiesa. Med razvojne različice prve sodi Scheiblova Parthia. Kar zadeva sam naslov — Parthia, Partia, Parthie, Partie oziroma bolj pogosto Partita — je le-ta samo eno izmed možnih imen za suito,¹² saj so skladbe z naslovi Parthien pisali že skladatelji, kot so bili Froberger, Kuhnau ali Krieger, medtem ko sta partite med drugimi pisala tako Johann Sebastian Bach kot Scheiblu gotovo bližji dunajski dvorni komponist Johann Joseph Fux.¹³ Značilnost suite, zlasti komorne, je v njeni variabilnosti.¹⁴ Glede na odstopanje od tistih stavkov, ki naj bi v tedanji suiti predstavljali bolj ali manj obvezujoče ogrodje, kakor tudi glede na njih precejšnje število, bi Scheiblovo Parthio lahko dopolnili z »alla francese«, kot so skladatelji sami v tistem času označevali take kompozicije.¹⁵ Francoske vplive lahko iščemo tudi v uvajanju dveh menuetov s triom pa še ario po vrhu, kot je to — v variantah — delal Johann Sebastian Bach v svojih »Francoskih suitah«, italijanske zopet v stavkih, kot so »Introduzione« ali »Capriccio«, ki imajo svoj izvor v kompozicijski praksi italijanskih skladateljev poznega 17. stoletja.¹⁶ S tem pa imamo že vse stavke Scheiblove suitne kompozicije: Introduzione, Capriccio, Menuet & Trio, Aria, Menuet & Trio, Finale.

Skladba je napisana v C-duru, razen obeh trijev in arije, ki so v a-molu, kar je zopet tipično za takratno hotenje po zvočnem kontrastu, ki so ga v teh in takih primerih skoraj maniristično dosegali z izmenjavo med paralelnimi ali istoimenskimi durovskimi in molovskimi tonalitetami. Pri tem je, kot je splošno znano, bil a-mol skupaj

⁹ Ulrich H., *Chamber Music*, 2. ed., New York & London, 1966, 125.

¹⁰ V tem se že omenjeni Johann Michael Steinbach kaže naprednejši, saj v vseh podobnih kompozicijah uporablja že violo.

¹¹ Prim. Ulrichovo pregledno tabelo, ib., 128.

¹² Apel. W., *Harvard Dictionary of Music*, 2. ed., Cambridge Mass., 1970, 645.

¹³ Liess A., Johann Joseph Fux, Wien 1948, 51; Newmann W., *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1966, 255 sl.

¹⁴ Beck H., *The Suite*, Köln 1966, 29 & 38.

¹⁵ MGG XII, 1720; Beck H., ib., 31—32.

¹⁶ Beck H., ib., 30.

z nekaterimi drugimi molovskimi tonalitetami še prav posebno prikladen za »žalostne efekte«. ¹⁷ Harmonski jezik je v Parthii sploh preprost; lahko bi dejali: »šolsko« pravilen, saj sestoji predvsem iz kvintakordov in njih obrnitev ter občasnih (dominantnih) septakordov — z ustreznim podvajanjem osnovnih tonov oziroma zapovrstjem njihovega izpuščanja, čeprav ne manjka mest, kjer odsotnost terce povzroča »prazen« zvok; modulira s pomočjo skupnih stopenj, medtem ko so kromatične modulacije enostavne. In vendar je tak harmonski stavek značilen za »predklasične« kompozicije, iz katerih izginja »spletajoča se« (Fortspinnung) melodika, polifonska sprepletenost glasov ter s tem v zvezi hitro se menjajoča harmonska faktura. Namesto tega — tudi pri Scheiblu, in v tej skladbi — postajajo, v kolikor že niso postale, glasbene misli v sebi zaokrožene, harmonsko podprte in kadenčno urejene, kar ima na oblikovni ravni za posledico vse večjo periodično strukturiranost; v plesnih stavkih še toliko bolj.

Kjer ni polifonije, se zmanjša pomen kontrapunkta, saj ni nasprotnih, kontrastnih misli. Vsak stavek je v sebi »baročno« monotematičen, pri čemer Scheibl ne stremi za kako višjo enovitostjo, ki bi stavke po glasbenem materialu med seboj povezovala. ¹⁸ Kljub temu pa lahko v vsakem izmed stavkov odkrijemo tri vrste glasbenega gradiva (od bolj k manj pomembnemu): tematično, sekvenčno, in prehodno, ki pa je tako melodično kot ritmično izpeljivo iz prejšnjih dveh. Tematično je največkrat simetrično in periodično urejeno, ne da bi bile ponovitve vedno enako izčrpne ali sploh doslovne. Sekvence se pojavljajo tudi v okviru tematičnega. Ob odsotnosti kontrastne tematike dosega namreč skladatelj večjo raznovrstnost glasbenega toka tudi s sekvenčnim projiciranjem tematičnega skozi različne tonalitete. V kolikor ne gre za ponovitve, so te projekcije vedno variante izhodiščne glasbene misli. Odondod tekoča nedramatičnost in nekonfliktnost Scheiblovega glasbenega izražanja v Parthii. Preproščino podpira tudi prozornost in lahkotnost fature, v kateri se vodilna linija — skoraj izključno v I. violini oziroma v diskantu čembala — drži večinoma harmonskih tonov, tako da so harmonsko tuji toni menjalnega ali prehajalnega značaja. Ostali parti samo dopolnjujejo glavno linijo, radi nastopajo v vzporednih tercah, sekstah in decimah ter s tem samo stopnjujejo svojo harmonsko fundiranost in nesamostojnost. Vse to seveda prispeva k neproblematičnosti zvoka, ki bi ob večji skladateljevi invenciji lahko bil tudi umetniško opravičen. Tako pa sledi skladba diletantskim potrebam dobe; ¹⁹ ali bolj pozitivno, kar velja bolj ali manj za vsa obravnavana dela: marsikaj »galantnega« je v njih, kar pa se ne kaže toliko v enovitosti tematike in motivike, kolikor v enotnosti stila in manire. Skladatelju gre za lahkoten »konverzacijski ton«, v okviru katerega bi vsakršen bolj

¹⁷ Dorian F., *The History of Music in Performance*, New York 1942, 142.

¹⁸ Beck H., ib., 59.

¹⁹ Ulrich H., ib., 114—115.

»učen« odnos do glasbene materije mejil na pedanterijo, izkazoval bi pravzaprav pomanjkanje okusa in občutka za pravo mero.²⁰

Formalno kot tudi kompozicijsko-tehnično, to je glede vsega tistega, kar sodi v *métier*, skoraj ni imeti pripomb. Pač pa kaže omeniti skladateljeve oblikovne rešitve, kakor se kažejo v posameznih stavkih. Najbolj svoboden je rondojski *Introduzione*, medtem ko v trikratnem nastopu tematičnega izkazuje *Capriccio* prejšnjemu podobno, a bolj strnjeno obliko A A A. V vseh ostalih stavkih, plesnih in neplesnih, uporabi Scheibl bolj ali manj enostavne različice forme, ki jo razvije v obeh menuetih. Za primer naj bo drugi menuet:

I. del				II. del			
(16-taktna perioda)							
a	b	a	b ₁	a ₁	a ₁	b ₁	b ₁
T	D	T	T	D	T	T	T

Oba dela se seveda ponavljata. Opozoriti pa je na dvojce: na povezanost tematičnega z jasnim kadenčnim sosledjem, kakor tudi na vedno znova pojavljajočo se ponovitev »druge« (b) misli v zaključku, kar utrjuje občutek zaokroženosti, dokončnosti. V Ariji in Finalu ostane Scheibl na tej ravni. V obeh Menuetih pa se z osrednjimi trii, ki so analogno zgrajeni, povzpne do trodelne da capo forme.

Posebej velja opozoriti na okraševanje, ki je najbolj bogato v čembalskem partu. Tega vprašanja nikakor ni mogoče preskočiti, saj bi odsotnost zahtevanega okraševanja prizadela strukturo dela, še zlasti, ker okraski bistveno prispevajo k njegovemu stilu in njegovi izraznosti. Se pravi, da okraski pri Scheiblu ne predstavljajo nekakšnega dodatka, ampak so integralna sestavina glasbenega tkiva.²¹ Tako najdemo v Parthii, in prav tako v Concertih, vrsto različnih okrasov, kot so kratki mordent, trilčki, tirata, arpeggio, acciatura in appoggiatura. Izvajati jih je seveda treba v skladu z naziranjem takratnih teoretikov in njih sodobno prakso, ki je vedno upoštevala tudi lokalne posebnosti.²²

V Parthii so vsi parti izpisani, ne pa tudi v Concertih, kar kaže na starejšo, v tistem času že odmirajočo prakso. V vseh treh Concertih sloni ponekod čembalski delež na izčrpno označenem generalbasu, ki pa se je že odmaknil od baročne prakse. Še leta 1708 je Johann Gottfried Walther v svojem spisu »Praecepta der Musicalischen Composition« med drugim namreč zapisal: »Basso continuo ... gehet vom Anfange eines musicalischen Stückes biss zu dessen Ende ohne vieles und langes pausiren continuirlich fort, ... und hält alle andere

²⁰ Dahlhaus C., *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, 56.

²¹ Dorian F., *ib.*, 89.

²² Prim. Dorian F., *ib.*, 87 sl.; Dolmetsch A., *The Interpretation of Music of the XVII and XVIII Centuries*, London 1946, 88 sl.; Donington R., *The Interpretation of Early Music*, London 1963, 117 sl.

Stimmen vollkömlich in sich».²³ To v Scheiblovem primeru ne drži več, saj je basso continuo le redko uporabljen, čeprav vedno na istih oziroma podobnih mestih, in sicer povsod tam, kjer čembalo sekundira glavnim glasbenim mislim (pa tudi iz njih izpeljanih delov), ko se le-te pojavljajo v godalih.

Kar zadeva sam naslov — Concerto, je tu odlično pričanje istega znamenitega teoretika. Zanimivo je, da njegova razlaga te oblike v glavnem ustreza tistemu, kar kažejo Scheiblovi Concerti. V njegovem glasbenem leksikonu iz leta 1732 beremo po uvodni razlagi francoske besede »Concert« kot glasbene prireditve tudi tole: »2) Eine sowohl Vocal- als Instrumental-Cammer-Music, (d. i. ein Stück, das Concerto heist), und 3) Violin-Sachen, die also gesetzt sind, dass eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervor thut, auch mit den andern in die Wette spielet. Derowegen denn auch in solchen Sachen, worinn nur die erste Partie dominiert, ...«.²⁴

Concerto ex C ima tri stavke: Allegro, Larghetto, Allegro. Prav toliko stavkov imata tudi Concerto ex F — Tempo giusto, Andante affettuoso, Allegro, ter Concerto ex G — Tempo giusto, Adagio, Allegro-Finale. Že ta trostavčnost kaže na italijanske vplive, naj so le ti imeli svoje izhodišče bodi v beneški bodi v napolitanski šoli. Odkloni od te sheme pomenijo v okviru teh šol izjemo,²⁵ pa čeprav se v evropski glasbi srede 18. stoletja najdejo najrazličnejše rešitve. Slednje odsevajo tako stilno usmerjenost ustvarjalca kakor prenekaterikrat tudi okus naročnika.²⁶ Oboje kaže pri Scheiblu na usmerjenost zgledovanja po instrumentalnem razvoju južno od Alp. To dokazuje tudi kompozicijski stavek, ki je v svojem bistvu »à tre«, stavek, ki je že od leta 1650 v Italiji dominiral tudi v operi, medtem ko se je instrumentalna glasba na severu trdovratneje oklepala štiri- oziroma petglasnosti.²⁷ Od Scheiblovih treh Concertov predstavlja Concerto ex C posebnost. Po želji lahko v obeh mejnih stavkih sodelujeta dva klarina (in C); v tematičnih delih in v pasusih, ki so letem po fakturi sorodni, ter v zaključnih taktih »fanfarno« poudarjajo dominantne in tonične harmonije. Ker so »ad libitum«, lahko odpadejo, s čimer se zasedba skrči na čembalo in godala. Ker pa I. in II. violina igrata »unisono«, je izvajalcem v vsej tej variabilnosti dana možnost, da tretirajo partituro kot duo za violino in čembalo, kar dopušča obravnavo te kompozicije v okviru tistih oblik, ki so deloma pogojevale deloma pa spremljale nastanek sonate za violino in klavir. Pa še nekaj: če ne gre za neposredne francoske (lullyjevske) vplive,

²³ Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2, hrsg. v. P. Benary, Leipzig 1955, 41.

²⁴ Walther J. G., *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, 179. Documenta Musicologica, Erste Reihe. III. Hrsg. v. R. Schaal, Kassel & Basel 1953.

²⁵ Prim. Schenk E., *The Italian Trio Sonata*, Cologne 1955, 12; Hutchings A., *The Baroque Concerto*, London 1961, 135.

²⁶ Schenk E., *Die ausseritalienische Triosonate*, Köln 1970, 18.

²⁷ Schenk E., *ib.*, 5.

je unisono I. in II. violine tudi moral priti po italijanskem (napolitanskem) posredovanju.²⁸

Faktura je v vseh treh Concertih v primerjavi s Parthio polnejša, zahtevnejša in vsekakor dospelejša. Po svojem galantno homofonskem tkivu težijo vse tri kompozicije naprej, tako da še navidezne polifonije ni, medtem ko je imitacija med glasovi izjemna. Diskantne linije se največkrat poigravajo z harmonskimi toni, medtem ko II. violina — podobno tudi drugi »glas« v čembalu — spremlja vodilno linijo najraje v tercah ali sektah. Sedaj ni več enakopraven in svoboden partner v dialogu: vodstvo je prevzela I. violina, kot to kažejo na primer tudi Tartinijevi trii sredi stoletja.²⁹

Melodika — zdaj intervalno in ritmično izrazita, zdaj spевна, zdaj motorično drobčča — je v Concertih periodizirajoča. Še celo tam, kjer bi kazalo, da gre za »Fortspinnung«, razbije Scheibl dvome s ponavljanjem motivov, s simetrijo ali s sekvenco. Tudi to kaže na sodobnejšo usmerjenost njegovih partitur.³⁰ Zato nastopa (mono) tematični material vedno v bolj ali manj strogih periodah, v katerih je opazna tendenca za razširitvijo drugega dela. Tako godala kot čembalo nastopajo z istim ali morda variiranim tematičnim gradi-

CONC. EX C-III
VL. I & II, 1-8

CONC. EX C-III
CEMB., DISC., 17-24

vom, s tem da so čembalski nastopi navadno krajši. Samo v zaključnem Allegru Concerta ex F je vstopne godalne partije imeti za predhodnico čembalovega nastopa, ki je trdnejši, jasnejši in harmonsko prepričljivejši. V nadaljnjih nastopih se namreč celovitost začetne godalne periode razblini, čembalove pa ne.

²⁸ Schenk E., ib., 5; isti, *The Italian Trio Sonata*, Cologne 1955, 9.

²⁹ Schenk E., ib., 12.

³⁰ Hutchings A., ib..

CONC. EX F-I
VL. I, 1-23



CONC. EX F-I
CEMB., DISC., 105-116



CONC. EX F-I
CEMB., DISC., 24-27

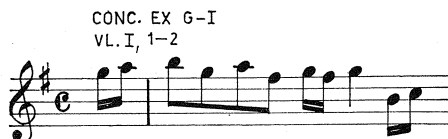


na diferenciranost fature. Ker pa ta glasbena misel prihaja vedno znova na površje po oziroma pred ponovnim nastopom tematičnega, stopa v ospredje in bi jo zato mogli imeti za čembalov prispevek k bistvenim glasbenim idejam tega stavka. V sebi ni »kontratematicno« izoblikovana, vendar se v teh in takih »spremljevalnih« tematičnih pasusih lahko iščejo tudi zarodki bitematičnosti.

Začetki še dveh značilnih elementov kompozicijskega oblikovanja, ki jih je krepko razvila dunajska klasika, so prisotni v teh Scheiblovih skladbah. Najprej je zaslediti ponekod motivično oziroma tematično sorodnost med stavki. Tako na primer med obema Allegroma Concerta ex C. (Prim. tudi prvi notni primer). V obeh je na začetku poudarek na sosledju tonika-dominanta-tonika. Oba-



krat imajo godala podobne, ritmično izrazite, padajoče postope. Obakrat se drugi nastop tonične harmonije začne na terci. Ali, veliko bolj transformirana sorodnost izhodiščnih motivov I. in II. stavka Concerta ex G. Mar ni upravičeno iskati skupno »pramisel« ob pogledu na začetke obeh stavkov? V istem Concertu najdemo tudi za-



rodke tistega, kar se pozneje imenuje tematično delo. Kot na primer že Pergolesi v svojih trio-sonatah iz leta 1732, ki napovedujejo vodstvo napolitanske šole v tej formi, ne razvija celotne teme, ampak samo nekatere njene bolj značilne motive,³¹ tako tudi Scheibl dela mestoma podobno, ko v začetku stavka linearno zastavljene motive pozneje vertikalno konfrontira.

Poleg manj pomembnih prehodnih delov, za katere velja isto kakor v Parthii, so sekvence v Concertih bolj obsežne in obenem važne sooblikovalke forme. Že v vstopnem Allegru Concerta ex C jih

³¹ Schenk E., ib.

CONC. EX C-I
21-23

VL I & II

VLC.

CEMB.

CONC. EX C-I
43-45

VL I & II

VLC.

CEMB.

je cela vrsta. Marsikateri današnji poslušalec ima malo potrpljenja za take sekvenčne girlande, ki imajo zelo jasno harmonsko strukturo: III-II, I-VII, VI-V; I-IV, II-V, III-VI; VI-II, V-I, IV-VII in I-IV, VII-III, VI-II, V-I. In vendar so tudi sekvence omogočale nekdanjim izvajalcem spremembo stila ali dinamike in kot nekakšen predah prispevale k jasnosti in k večjemu izstopanju tematičnih misli.³²

Ne le po fakturi, tudi harmonsko so Concerti bogatejši. Predvsem se je razširila uporaba septakordov, deloma tudi obrnitev, in to ne samo dominantnih, ampak tudi drugih, zmanjšano malih, zmanjšanih in enkrat celo trdo-velikega. Tudi drugod in ne samo kot preje, v sekvencah, zasledimo harmonska sosledja; v Adagiu Concerta ex G v skoraj neprekinjeni septakordni vrsti skozi kvintni krog navzdol od SD do D. Vedno pa je v skladatelju prisotna zavest osrednje tonalitete, od katere se nikoli preveč ne oddalji. To lepo kaže I. stavek Concerta ex F. V vsej množici septakordov »manjka« dominantna subdominante paralele, ki bi uvedla »fis«, česar pa Scheibl ne napravi.

Kar zadeva formo posameznih stavkov, sledi tudi ta italijanskim vplivom. Vsi mejni stavki v vseh treh Concertih slone na principu ritornellov in ob tri- do štirikratnem bolj ali manj obsežnem nastopu tematičnega gradiva v godalih in v čembalu izkazujejo preprosto rondojsko obliko. Pri tem se ritornelli vedno bolj razblinjajo in oddaljujejo od izhodišča, kot na primer v I. stavku Concerta ex G. A ne vedno. V I. stavku Concerta ex F prvi ritornello tudi trdno zaključuje stavek. Vendar: naj so ritornelli tako ali drugače variirani, vedno ostanejo oporni stebri forme. Kot tipičen primer glavnih stavkov naj rabi začetni Allegro Concerta ex C. Če se odmislijo nepomembni prehodni in zaključni takti, nastane naslednja shema:

A sekvenca A sekvenca A sekvenca A sekvenca A

A vsebuje tako tematično gradivo, ki ga ob bassu continuu čembala prinesejo godala, kot čembalsko ponovitev tematičnega ob skromnejšem deležu godal. Sekvence so med seboj različne, vendar, kar je značilno, so to oddelki, v katerih vsi instrumenti sledijo istemu, ritmično tekočemu toku. Predstavljajo nekakšen »negativen«, ali še bolje, »anti-tutti«.

Ker so zunanji stavki v duru, so počasni stavki, tako kot pri italijanskih mojstrih prve polovice 18. stoletja, v molu; in sicer v istoimenskem, razen v Concertu ex F, ker je Andante affettuoso v paralelni molovski tonaliteti. Povsod je opaziti stopnjevanje in ponekod v naslovu izraženo čustveno noto ter večjo melodično uglasjenost, ki ponekod celo sugerira tekst za kakšno tipično operno situacijo.³³ Formalne rešitve so različne. Za Larghetto Concerta ex C je značilno izrazno stopnjevanje do dominante, ki ji sledi še krajša

³² Gl. Hutchings A., ib., 145—147.

³³ Hutchings A., ib., 135.

kadenca v čembalu in ki bi jo Heinrich Schenker gotovo imel za osrednjo, napetostno os stavka. Podobno kot v Menuetih sledi dvakratna zaključna ponovitev drugega dela izhodiščne periode. Andante affettuoso Concerta ex F ima jasno dvodelno obliko, ki ji ustreza tudi harmonska shema. Ta se lahko zreducira na sosledje: I. del — d-mol, A 7, II 5/3 = F-dur VII 5/3, F-dur; II. del — F-dur, A 7, d-mol. Adagio Concerta ex G pa izkazuje podobnosti s Capricciom iz Scheiblove suitne kompozicije, pri čemer je trikratni nastop A-ja kljub harmonskim izmikom vedno v osnovni tonaliteti.

Tako se nam Johann Adam Scheibl v pravkar prikazanih kompozicijah kaže kot skladatelj, pri katerem prebujajoči se, novi simfonični duh še ni povsem opustil trio-sonatne zasnove,³⁴ čeprav kaže, da je v svojih simfonijah, ki odsevajo kvartetno godalno zasnovo in v katerih nastopajo občasno tudi trobente, rogovi, pozavne in pavke, segel dlje.³⁵ Kljub temu, da glasbena zgodovina na splošno beleži zmanjšanje italijanskega vpliva v avstrijskih deželah v njegovem času,³⁶ pa je bilo možno ugotoviti številne italijanske vplive v njegovem kompozicijskem stavku, kar značilno dopolnjuje skladateljsko podobo tega ustvarjalca kakor tudi glasbenega okolja, v katerem je deloval. Vse štiri skladbe — ena suitna in tri koncertne — so tako poučne tudi za nas, ker osvetljujejo zmogljivosti in fiziognomijo reprodukcije na Slovenskem sredi in v drugi polovici 18. stoletja ter s tem pomenijo prispevek k boljšemu poznavanju takratne tradicije, vzorov in glasbenega okusa, ki je bil navzoč ob nastajanju istega ali podobnega na naših tleh.

SUMMARY

The article deals with four compositions, a Parthia and three Concertos by Johann Adam Scheibl, who is considered by Austrian musicology to be one of the most important Austrian composers from the time of Maria Theresa. The compositions mentioned are preserved in manuscript only in the archives of the Ptuj Reference Library. They are characteristic and interesting as an enrichment to the stylistic picture of musical performance and creation on Slovene territory in the second half of the 18th century, as it is justifiably supposed that they once belonged to a musical collection in one of the castles in the north-east of Slovenia. Basically, all four compositions are typically set for a trio: two soloist stringed instruments plus harpsichord. The latter plays a continuo role in places, but elsewhere its part is completely fixed, which indicates that the compositions, in general of a somewhat gallant character, belong to the transitional period between Baroque and Classicism. This is evident from the reconstructed scores: in their melodics, rhythm, harmony and form.

³⁴ Schenk E., *Die Ausseritalienische Triosonate*, Köln 1970, 21.

³⁵ Graf W., *ib.*, 100.

³⁶ Newmann W. S., *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill 1963, 317.

NOTE SULLA POETICA DI BELLINI

A proposito de I Puritani

Pierluigi Petrobelli (Parma)

La valutazione critica del patrimonio musicale che si suole definire come melodramma, e cioè dell'opera in musica realizzata dai compositori italiani nel XIX secolo costituisce un vasto, inesplorato campo d'azione per la musicologia. Quest'affermazione, che potrà forse sembrare paradossale data l'entità del repertorio e la sua stupefacente, ancor oggi crescente vitalità (basti pensare alle ricorrenti »Renaissances«, alle »riprese«, »riesumazioni« et similia che costellano le stagioni dei maggiori teatri d'opera del mondo), risulterà chiara, palmare a chiunque voglia scorrere la bibliografia (essa stessa assai smunta se considerata dal punto di vista dei contributi validi) su questo genere, sulla produzione delle figure più significative. La ragione è forse da ricercarsi proprio nella 'popolarità' del repertorio, nella presa immediata che esso può ancora esercitare (sebbene in forma meno indiscriminata di quanto si creda) su zone di pubblico certamente larghe, facendo leva soprattutto sul lato emotivo dell'ascoltatore, rivolgendosi direttamente alla sua sensibilità nella forma meno sofisticata. Questa situazione di fatto non può e non deve impedire tuttavia che il repertorio melodrammatico non possa venir accostato e valutato con agguerriti strumenti di cultura e di critica; un'analisi minuziosa e precisa delle componenti di questo fenomeno d'arte, soprattutto una rigorosa inquadratura storica di ciascuna di esse, e dell'opera complessivamente considerata, ci premetterà di conoscere il »messaggio« (un termine forse abusato, ma che non ci fa paura) che l'autore ha inteso inviarci, e di valutarne così l'importanza.

Come credo di aver avuto modo di far osservare già altre volte¹, questo modo di accostare il repertorio melodrammatico può causare

¹ Si vedano i miei scritti: *Nabucco*, in »Conferenze 1966—1967«, Milano, Associazione Amici della Scala, pp. 17—47; *Verdi e il »Don Giovanni« — Osservazioni sulla scena iniziale del »Rigoletto«*, in »Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani«, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969, pp. 232—246; inoltre la conferenza: *Balzac, Stendhal e il »Mosè« di Rossini*, tenuta per l'Istituto di Musicologia dell'Università di Lubiana il 24 marzo

ampie sorprese; può rivelare nessi, connessioni insospettate, ci permette soprattutto di cogliere meglio, di conoscere ed apprezzare in forma più autentica e allo stesso modo più penetrante i valori genuini (drammatici, musicali ed anche umani) in esso racchiusi.

Anche per la produzione di Vincenzo Bellini si attende un simile lavoro di analisi e di studio: pochissime sono le pubblicazioni su questo musicista che vanno oltre l'apologetica esaltazione dell'opera², che superano il desiderio di chiarire le non sempre limpide vicende sentimentali dell'ardente catanese, che non si riducono ad una encomiastica, indiscriminata esaltazione le cui radici affondano in un'affinità istintiva di sentire più che in una concreta ricognizione di autentici valori musicali e culturali, storicamente valutati.³

Un primo, elementare passo verso un accostamento maggiormente approfondito dell'opera belliniana può essere il tentativo di ricostruire le idee del compositore sul far musica, soprattutto sul far teatro in musica, sul modo di concepire i rapporti fra la parola ed il suono, quelle idee insomma che si possono definire come la particolare »poetica« dell'artista. Prima ancora di enunciare formula-

1969, e pubblicata in »*Annuario 1965—1970* del Conservatorio di musica »G. B. Martini« di Bologna, Bologna 1971, pp. 203—219.

Di fondamentale importanza per il problema è lo scritto di L. Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma*, in »Quaderni della Rassegna Musicale« 2, Torino, Einaudi, 1965, pp. 117—139.

² La stesura di questo saggio risale alla primavera 1969; pochi mesi dopo usciva il volume di F. Lippmann, *Vincenzo Bellini und die Italienische Opera seria seiner Zeit — Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln-Wien, Böhlau, 1969 (»*Analecta Musicologica — Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*« — Band 6), opera nella quale si affrontano per la prima volta con rigore di metodo e vastità di indagine alcuni aspetti specifici della produzione belliniana.

Mi è gradito ringraziare in quest'occasione il collega Dr. Lippmann per i preziosi consigli e suggerimenti che ha voluto rivolgermi durante la stesura di questo lavoro.

³ Il libro di F. Pastura, *Bellini secondo la storia*, s.l., Guanda, 1959, non affronta che raramente problemi di ordine drammatico-musicale, e più che altro in forma impressionistica; lo scritto di Ildebrando Pizzetti, *La musica di Vincenzo Bellini* (Firenze 1915, e poi ristampato in *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, s.a., pp. 33—112, e in *La musica italiana dell' 800*, Torino, Edizioni Palatine, 1947, pp. 149—228), che pure contiene indagini assai approfondite e osservazioni di notevolissimo interesse dal punto di vista musicale, è determinato nella sua concezione e nella sua realizzazione dalla poetica del compositore italiano; Pizzetti cioè, in forma del tutto involontaria, sovrappone e in un certo senso attribuisce a Bellini la propria concezione del teatro in musica.

Il volume testé uscito di Leslie Orrey, *Bellini*, London, J. M. Dent — New York, Farrar Straus and Giroux, 1969, costituisce un primo tentativo sistematico di analisi musicale dell'intera produzione belliniana; lavoro ricco di acute osservazioni e dal quale sarà impossibile prescindere in futuro per ogni ricerca sul musicista, questo studio espone ancora giudizi e valutazioni a carattere impressionistico, privi cioè di una rigorosa visione di sintesi del fenomeno artistico-culturale, e presenta pure inesattezze non trascurabili sul piano storico.

zioni basate sullo studio degli spartiti delle opere, è necessario ricostruire queste idee attraverso la lettura di ciò che al proposito il musicista ha detto e scritto; e sebbene Bellini sia per naturale disposizione alieno da sistematizzazioni di ordine concettuale, non per questo egli è privo di una visione ben chiara e precisa sul come operare in campo artistico.

È durante il lavoro di stesura della partiture, durante la collaborazione con il librettista, nell'organizzazione strutturale del testo e nel particolare momento della sua formulazione verbale che le idee di Bellini sull'opera in musica e sui rapporti parola-suono ricevono una definizione esatta, chiaramente formulata e ripetutamente ribadita. Sarà dunque dalla lettura dello scambio epistolare con i librettisti, dalle istruzioni, dai suggerimenti, dalle richieste che egli espone di volta in volta in modo esplicito, talvolta perentorio ai suoi collaboratori (tono che sorprende in un carattere come il suo, naturalmente mite, a volte persino mellifluo) che noi potremo ricavare informazioni controllabili e sicure, districandole dall'insidiosa indeterminatezza delle »leggende«.⁴

E non ci si sorprenda se le citazioni che costituiscono la base di questo scritto riguardano quasi esclusivamente il periodo di gestazione de *I Puritani*, e provengono quindi dal momento conclusivo della carriera dell'artista; troppo breve è l'arco vitale in cui l'opera belliniana nasce e si realizza perchè essa presenti mutamenti di impostazione e di soluzioni; in realtà, i medesimi principi che guidarono la composizione del *Pirata* valgono per *I Puritani* anche se al tempo di quest'opera essi hanno assunto una forma più matura, più articolata, ed il compositore ne ha maggiore e più precisa coscienza. Semmai, ne *I Puritani* si possono già avvertire segni di una sensibilità nuova, l'accentuarsi di alcuni interessi che indicano le direzioni verso le quali avrebbe potuto forse aprirsi la genialità di questo musicista se avesse vissuto più a lungo.

V'è poi da tener presente che le circostanze nelle quali Bellini venne a trovarsi all'epoca della composizione di quest'opera sono in un certo senso favorevoli al nostro problema. Giunto a Parigi nell'estate 1833 dopo un anno di soggiorno londinese (e dopo avervi colto successi tanto come compositore quanto come uomo di mondo), il musicista, allora all'apice della fama, si assume l'obbligo di comporre un nuovo melodramma per il Théâtre Italien. Dato che a quel tempo i rapporti con Felice Romani, il librettista di *Norma* e de *La sonnambula* erano alquanto tesi, non gli rimane che cercare *in loco* un uomo di lettere che lo aiuti nella preparazione della nuova opera. Nel salotto di Cristina Trivulzio principessa di Belgioioso, l'affascinante 'esule' lombarda che riunisce attorno a sé le figure più rappresentative della cultura del tempo, Bellini incontra il »poeta« che stenderà il testo di cui ha bisogno; è Carlo Pepoli, conte e letterato

⁴ Per le lettere di Bellini la fonte ancor oggi migliore è costituita da V. Bellini, *Epistolario*, a cura di L. Cambi, s. I., Mondadori, 1943.

bolognese, cui Giacomo Leopardi aveva dedicato uno dei suoi *Canti*, e che era esule a Parigi poiché aveva preso parte ai moti di Romagna del 1831⁵. Non abbiamo alcuna esatta informazione sulla data dell'incontro; ma dalla corrispondenza del musicista ricaviamo con sicurezza che la scelta dell'argomento del libretto seguì, e non precedette, l'avvenimento. L' 11 marzo 1834 Bellini scrive infatti a Florimo:

Frattanto voglio vedere come il conte Pepoli farà questo libro per Parigi; io spero che riuscirà, e forse assai, perché possiede un bel verso, ed ha facilità di farne⁶.

Il musicista aveva quindi avuto già modo di 'saggiare' l'abilità del librettista⁷; ma che la scelta dell'argomento non fosse ancora avvenuta ce lo dice un *post-scriptum* della stessa lettera:

Pepoli mi ha proposto dei soggetti e mi par che siano interessanti. Uno forse per Parigi poiché è di una Comedia francese e l'altro per Napoli. In altra mia ti dirò se fisseremo o no uno di questi⁸.

Il discorso è ripetuto il giorno seguente, in una lettera all'amico Barbò di Napoli:

Io sono in cerca del soggetto e spero trovarlo subito, ossia scegliere in mezzo a tre o quattro che mi si propongono. Il Conte Pepoli mi scrive la poesia. Egli è ben conosciuto in Italia, e quindi è da sperare qualche cosa⁹.

La scelta dell'autore dei versi è dunque per Bellini più importante che non la scelta del soggetto dell'opera. O meglio: la scelta del «poeta» ha la priorità (il che non significa necessariamente la prevalenza) sulla scelta del soggetto.¹⁰ Con tutta probabilità quest'ordine di scelte riflette l'iter comune agli operisti italiani del primo Ottocento; ma, a prescindere dal fatto che le frasi riportate provano in maniera difficilmente confutabile che l'ordine era effettivamente

⁵ Cf. F. Pastura, *Bellini nella storia* cit., pp. 410—411.

⁶ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 391.

⁷ Secondo F. Pastura, *Bellini nella storia* cit., p. 411, dovrebbero risalire a questo tempo l'ode saffica *Alla luna* e i quattro sonetti *«Amore»*, *«Malinconia»*, *«Ricordanza»* e *«Speranza»*, per canto e pianoforte, musicati da Bellini su testo appunto di Pepoli, composizioni di cui non è stato ritrovato né testo né musica. La notizia ci viene fornita da F. Cicconetti, *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato 1859. L'autografo de *«La Ricordanza»* è stato trovato alla Library of Congress di Washington. Cf. L. Orrey, *Bellini* cit., p. 160.

⁸ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 393.

⁹ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 394.

¹⁰ È interessante, a questo proposito, l'affermazione sulla scelta dell'argomento da mettere in musica, contenuta in una lettera non datata, quasi sicuramente dell'aprile 1834, probabilmente diretta al Cav. Galeota: »E la cosa più difficile trovare soggetti che presentino novità ed interesse, ed è la sola ragione che fa perder tanto tempo, giacché son convinto che il libretto è il fondamento di un'opera, così ho trovato bene impiegato il tempo per la ricerca« (da: V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 397).

quello descritto (e prove così esplicite non sono mai abbastanza preziose, soprattutto per la storia del melodramma), la prassi ci rivela da quali presupposti il musicista (tanto Bellini come qualsiasi altro suo contemporaneo) muove nel creare l'opera in musica.

Il melodramma del tempo di Bellini è concepito prima di tutto e quasi esclusivamente in funzione delle parti vocali; più specificamente, è un'opera »su misura« per cantanti di cui il compositore può disporre al momento della prima rappresentazione: una volta ideata una scena, o anche semplicemente un singolo pezzo, il musicista sente il bisogno di »provare« (proprio come un buon sarto) ciò che ha scritto alla voce cui il pezzo è destinato. Ad un punto tale per cui, quando Bellini parla di una successione di scene, oppure descrive un atto intero, si riferisce sempre all'interprete, al cantante o ai cantanti che realizzeranno musicalmente gli episodi, mentre è rarissimo che egli faccia il nome del personaggio. Si vedano, come esempi estremi, la descrizione del successo della prima del *Pirata*:

La Sortita di Rubini [fece] un furor tale che [non] si può esprimere, ed io mi sono alzato ben 10 volte per ringraziare il pubblico. La cavatina della prima donna pure applaudita; dopo un Coro di Pirati con l'Eco, il quale ha fatto un piacer tale per la novità di avere immaginato l'eco così bene [...] segue dopo scena e duetto di Rubini e Lalande, che alla fine il pubblico gridando tutti come matti hanno fatto un tal fracasso, che sembrava un inferno; dopo segue la cavatina di Tamburini, la quale sebbene applaudita piace poco — infine attacca il finale ed il largo è stato stimato molto per lo gran lavoro di arte, e facendo pure effetto pel canto principale che domina, fu applaudito molto [...].¹¹

e la descrizione a Florimo della struttura complessiva de *I Puritani*:

1^o Atto

- 1^o Introduzione composta di coro militare, preghiera Puritana e coro di Paesane ec. ec.
- 2^o Cavatina di Tamburrini
- 3^o Duetto fra Lablache e la Grisi
- 4^o Coro e cavatina d'un sol tempo per Rubini
- 5^o Finale — composto d'un quartettino brillante // d'un terzetto di due tempi *non lungo* ed il largo secondo tempo è d'un effetto grande, se non m'inganno, (si può chiamare duetto questo perché è fra Tamburrini Rubini e la 2^{da} donna, e questa ha qualche parola qua e là) e poi d'un Largo concertato ove non ho che i due bassi e la Grisi coi cori, e la Stretta del finale —.

2^{do} Atto

- 1^o Coro e Romanza di Lablache
- 2^o duetto dei due bassi
- 3^o terzetto di due bassi e la Grisi
questo è come il quartetto della Nina, ove questa ha tutto quindi sembrerà una scena per lei piuttosto
- 4^o Coro dell'Alba o libertà ec.
- 5^o Scena di Rubini

¹¹ V. Bellini, *Epistolario* cit., pp. 26—27.

6^o Finale — composto d'un duetto fra la Grisi e Rubini d'un pezzo d'insieme, e cabaletta infine per la donna.¹²

E in questa stessa lettera, subito dopo, parlando della composizione:

Nel 1^o atto è tutto composto e strumentato fuorché il terzetto e quartettino nel finale ed il duetto di Lablache e la Grisi, e non l'ho istrumentato poiché Lablache è giunto l'altro jeri, e né la Grisi né Rubini sono ancora a Parigi ed ho bisogno che glieli provi prima.¹³

Parlando, sempre a Florimo, del progetto di portare *I Puritani* a Napoli invece di scrivere un'opera nuova, Bellini propone la Malibran per la parte di Elvira, e dice:

[...] io sarò obbligato a lasciare *Parigi subito andato in scena con i Puritani* [...] venire in Napoli e adattare alla Malibran e al resto della compagnia tale opera, forse componendo qualche pezzo nuovo quando io lo creda necessario d'unità alla Malibran, che sarà consultata da me pienamente, e così farne un'opera quasi nuova per le trasformazioni che gli farei soffrire: tutto questo si farebbe nel tempo istesso che s'incomincierebbero le prove per andare in scena, il più presto possibile [...].¹³

Conseguenza immediata di questo modo di concepire il teatro in musica è la struttura del tessuto melodrammatico. Questa dev'essere determinata dalla continua alternanza di timbri vocali, e perciò di momenti affettivi differenziati ma non contrapposti, soprattutto non necessariamente connessi da una stringata dialettica scenica. Ogni atto si suddivide pertanto in tante sezioni, in tante »scene« distinte, in ciascuna delle quali la voce del cantante, e la »situazione« che essa delinea (o, meglio, che attraverso di essa viene delineata), deve avere una preminenza assoluta, e dev'essere in sé formalmente conclusa. E poiché lo stato d'animo fondamentale di ciascuna di queste »situazioni« si deve realizzare in modo nettissimo, evidente attraverso l'esposizione vocale (e lo strumentale avrà allora funzione d'accompagnamento, di un necessario, ma discreto, discorso *a latere*) bisogna che la parola, che il verso scolpisca con la più grande evidenza il momento scenico, la sostanza sentimentale dell'episodio. È questo che Bellini chiede a Pepoli; ma il nobile bolognese non può accontentarlo che in parte:

Pepoli lavora, e mi costa assai fatica il portarlo innanzi; la pratica gli manca, ch'è gran cosa.¹⁴

E più avanti:

Pepoli mi serve con vera amicizia e non vi è male in tutto ciò che m'ha fatto: è migliore di qualunque altro, ma non è Romani, e Romani non si trova facilmente.¹⁵

¹² V. Bellini, *Epistolario* cit., pp. 438—439.

¹³ V. Bellini, *Epistolario* cit., pp. 454—455.

¹⁴ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 401.

¹⁵ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 439.

La facoltà che Romani possedeva in sommo grado era anzitutto la capacità di definire esattamente la »situazione« affettiva (intesa soprattutto in forma paradigmatica, come modello astratto di situazione) attraverso i versi che occorreivano al musicista:

È vero che la malattia di Romani va cedendo di giorno in giorno; ma pure andando di questo piede, non sarà mai nel caso di applicarsi che fra dieci o più giorni. E se volessimo augurarci del male, non vorrei che si mettesse in istato di non potermi egli scrivere il libro, e allora sì che sarei disperato; perché per quanto Rossi potrebbe farmi un buon libro, pur non di meno mai potrebb'essere un verseggiatore come Romani, e specialmente per me che sono molto attaccato alle buone parole: che vedi dal Pirata come i versi e non le situazioni mi hanno ispirato del genio, in particolare: *Come un angelo celeste*, e quindi per me Romani è necessario.¹⁶

L'esatta dizione dell' »affetto« è quindi ancora più importante del contenuto della scena, del momento drammatico che in essa viene realizzato.

In secondo luogo Romani aveva sempre in mente la destinazione pratica dei suoi versi, sapeva cioè che eran versi per musica, per cantanti, e sapeva inoltre adattare la vicenda a questa imperiosa necessità:

Pare che tanto Romani che io, e l'istesso Pollini pendiamo per la Straniera d'Arlincourt e tu stesso me ne hai somministrato l'idea in una tua. Romani non seguirà affatto la commedia, ma riunirà quasi tutte le migliori situazioni del Romanzo, come a dire [...]: L'arrivo d'Artur all'isoletta di Montolino — l'incontro d'Artur con la Straniera alla fontana — Il riconoscimento di Valdebourgo con la Straniera sua sorella ed il duello con Artur — Il giudizio — L'imeneo — e la morte d'Artur e della Straniera. Tutto ciò sarà diviso forse in quattro atti piccolissimi, per dare la verisimiglianza de'tempi ed i luoghi. Romani ne è impegnatissimo, ma dice che senza un bravo tenore per la parte d'Artur sarà una faccenda seria, poiché allora sarà obbligato di dare la parte d'Artur a Tamburini, la parte della Straniera alla Lalande, quella d'Isoletta alla Unger, e la parte di Valdebourgo che è interessante assai, che venendo Rubini, si darebbe a Tamburini, si darà a Reina, e quella di Montolino ad un secondo Basso, e la parte dell'abate di S. Irene a Biondini. — Il soggetto se verrebbe Rubini mi darebbe la speranza di quasi esser certo della riuscita, poiché è abbondante di situazioni, e tutte nuove, grandiose; ma senza Rubini io sono precipitato [...].¹⁷

Il musicista concepisce quindi l'opera come un susseguirsi di »situazioni«, di momenti astrattamente intesi, concatenati fra di loro da una tenue vicenda, e privi soprattutto di tensione interna. Sarà procedendo esattamente in questa direzione che Bellini sceglierà lo argomento per *I Puritani*:

¹⁶ V. Bellini, *Epistolario* cit., pp. 157—158.

¹⁷ Lettera a Florimo, senza data, ma risalente al settembre 1828, all'epoca dell'ideazione de *La straniera*; da V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 146.

Lascio aperta la lettera a mio Zio diretta¹⁸, perché la leggate per avere un'idea del soggetto che scriverò per la nuova opera di Parigi; a voi replico che sono contento assai. Un interesse profondo, combinazioni che sospendono l'animo e l'invitano a sospirare per gl'innocenti che soffrono senza alcun carattere cattivo che procuri tali sventure, ma il destino ne è creatore e quindi le commozioni sono più forti, perché non si trova umano riparo per far cessare la sventura.

Il mio soggetto è di questa natura, e spero moltissimo: prima, che m'ispiri; secondo che facci profonda impressione unito alla mia malinconica musa.¹⁹

Ciò che induce Bellini a scegliere l'argomento della *pièce* di d'Ancelet (che riecheggia alcuni episodi centrali di *Old Mortality*, il romanzo di Walter Scott pubblicato in Italia col titolo *I puritani di Scozia*²⁰ è la presenza di «situazioni» altamente patetiche, tutte però contenute in un'atmosfera di favola lontana, e tutt'altro che calate nella tensione di un dramma vero e proprio. In quale filone, a quale tradizione questa trama si riallacci, ancora una volta è il compositore stesso che ce lo dice:

Ti giuro che se il libretto non sarà capace di profonde sensazioni, è pieno però d'effetti teatrali pel colorito, e posso dire essere il fondo del genere come la *Sonnambula* o la *Nina* di Paisiello, aggiunto a del militare robusto e a qualche cosa di severo Puritano.²¹

Bellini stesso è pertanto cosciente del fondamentale tono di favola della vicenda, alla quale guarda con occhio alquanto distaccato, nel senso che ogni partecipazione «soggettiva», di impianto cioè romantico, alle emozioni ed ai sentimenti dei personaggi è completamente assente. Non a caso quindi il compositore indica *La sonnambula* come antecedente immediato della sua ultima opera, e *La Nina pazza per amore* di Paisiello come archetipo remoto, come esemplare della tradizione da cui la sua concezione del teatro in musica proviene senza soluzione di continuità.

¹⁸ Questa lettera, che contiene un riassunto preciso della trama de *I Puritani*, è stata rintracciata da Pastura, e pubblicata nel suo *Bellini secondo la storia* cit., pp. 412—413.

¹⁹ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 395. La lettera, datata Parigi 11 aprile 1834, è diretta a Santocanale.

²⁰ La scelta del titolo dell'opera sembra sia stata fatta proprio tenendo presente questa coincidenza, mentre non vi è alcuna connessione diretta fra il romanzo ed il libretto: «Se il titolo *Puritani* gli facci ombra, che gli diano quello d'*Elvira* oppure *Le teste rotonde ed i Cavalieri*. Quest'ultimo è troppo lungo, noi abbiamo scelto il primo perché è celebre pei *Puritani* di *Valter-Scott* [sic]» (lettera a Florimo del 21 novembre 1834; da V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 470).

²¹ Lettera a Florimo del 4 ottobre 1834, quando cioè la stesura de *I Puritani* era avviata alla fine. Da V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 442. Nelle lettere di Bellini vi sono per lo meno altri cinque riferimenti precisi alle analogie di soggetto e di situazioni con l'opera di Paisiello; cfr. pp. 429, 452, 455, 486, 487.

È opportuno sottolineare poi la continua preoccupazione, da parte di Bellini, delle reazioni del pubblico. La scelta dell'argomento, la struttura del libretto e quindi l'articolazione dell'intera opera, il linguaggio da impiegarsi nella concreta realizzazione delle linee vocali, tutto viene deciso tenendo presenti le possibili reazioni degli spettatori. La necessità di una comunicazione diretta, al livello del sentimento, anzi nella sfera di alcuni, ben determinati sentimenti (non certo i più forti), crea il bisogno della chiarezza assoluta nella delineazione del discorso verbale, prima ancora che in quella del discorso musicale. A questo punto sorgono i contrasti con Pepoli il quale, esperto letterato e incline alle raffinatezze, aveva cercato di imporre al musicista una propria visione della poesia. Non abbiamo, ovviamente, alcuna testimonianza diretta di queste discussioni, ma le possiamo facilmente dedurre dalla conclusione di esse, e cioè da una lettera che Bellini, ancora all'inizio del lavoro di collaborazione, invia al »poeta«:

Scolpisci nella tua testa a lettere adamantine: *Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando*. Difetto il volere condotta eguale a tutti i pezzi, ma necessita che tutti questo sieno di una certa maniera impastati da rendere la musica intellegibile con la loro chiarezza nell'esperimersi, concisa come *frappante*. Gli artifizi musicali ammazzano l'effetto delle situazioni, peggio gli artifizi poetici in un dramma per musica; poesia e musica, per fare effetto, richiedono naturalezza e niente più; chi sorte di questa è perduto, ed alla fine avrà dato alla luce un'opera pesante e stupida che solo piacerà alla sfera dei pedanti mai al cuore, poeta che riceve alla prima l'impressione delle passioni; e, se il cuore è commosso, n'avrà sempre ragione in faccia a tante e tante parole che non potranno pro un'h.²²

Per conquistare il suo pubblico Bellini non conosce quindi altre armi che la commozione, l'esaltazione del lato affettivo, ed il melodramma non è che un susseguirsi di situazioni sentimentali fisse, chiaramente delineate nella loro configurazione psicologico-sentimentale, ciascuna esattamente conclusa entro il giro della situazione, cui corrisponde un'altrettanto ben definita e altrettanto ben conclusa forma chiusa sul piano musicale.

Ritorniamo per un momento a quanto è stato detto più sopra sull'atteggiamento del compositore (e del prediletto librettista Romani) verso i cantanti, e sulla fondamentale influenza esercitata da quest'atteggiamento nei confronti della sostanza musicale: vedremo allora che la concezione dell'opera in musica come unità articolata di parti differenziate ma non necessariamente contrastanti, e la posizione del musicista verso gli interpreti vocali sono in fondo fenomeni complementari, si determinano cioè a vicenda, ad un punto per cui l'uno può essere considerato contemporaneamente causa ed effetto

²² Lettera a Pepoli del maggio 1834, ma senza data; cfr. V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 400.

dell'altro. Questo stato di cose si riflette direttamente sul processo compositivo del musicista. È significativo infatti che di Bellini non si possieda, e non si abbia nemmeno notizia di alcun abbozzo riguardante un'opera intera, bensì soltanto di frammenti di abbozzi, in forma di fogli di musica contenenti melodie annotate dal compositore *prima* della concezione dell'opera, ed utilizzate solo in un momento successivo, una volta trovato il punto, la «situazione» appropriata cui adattarle.²³

Il modo di concepire la creazione musicale corrisponde alla struttura stessa del melodramma, e ne influenza l'organizzazione complessiva. Perciò, se le esigenze di alternanza nel 'colorito' sentimentale lo richiedono, o anche quando vi sia necessità di conseguire un determinato effetto sul pubblico, un brano, una scena può essere tranquillamente trasportata da un punto all'altro della vicenda, col rischio talvolta di urtare contro la verisimiglianza o persino contro la credibilità. Esigenze di questo genere si presentano fin dall'inizio della stesura de *I Puritani*; il 30 maggio 1834 Bellini scrive a Pepoli:

Oggi spero finire di mettere in partitura l'introduzione; ma dubito che *l'Inno di Guerra* sia di troppo e penso che potrei piazzarlo nel corpo dell'opera, se la situazione lo domandi, in caso che veramente fosse superfluo ove ora si trova, per avere con ragione fatto un coro principale del «quando la tromba squilla» ecc.²⁴

La storia di questo *Inno di guerra* può essere assai indicativa per ricostruire la tecnica compositiva di Bellini. Il coro, che doveva in parte realizzare il colorito «militare robusto» di cui il compositore parla a Florimo²⁵, era stato inserito nello svolgimento dell'azione da Pepoli, e di questi rispecchiava i sentimenti patriottici; doveva essere invece fondamentalmente estraneo alla concezione melodrammatica ad anche agli ideali di vita di Bellini²⁶. A causa dello sviluppo assunto dal coro «Quando la tromba squilla» e poichè i due pezzi avrebbero avuto affinità assoluta di carattere, *l'Inno di guerra* dev'essere spostato. Nelle lettere del musicista immediatamente seguenti quella ora citata non si parla più di questo brano; lo si ritrova invece nella lettera a Florimo del 21 settembre quando, nello schema complessivo

²³ Si veda ad esempio la riproduzione in fac-simile di fogli autografi che si trovano al Museo Belliniano di Catania in F. Pastura, *Bellini secondo la storia* cit., di fronte a p. 385 e a p. 400. Ed anche la lettera a Lamperi del 14 giugno 1834: «Novità non ne ho: solo che ho composto quattro pezzi e son sempre travagliandomi la testa per trovare quei tali motivetti che paiono rari ora in Europa» (da V. Bellini, *Epistolario* cit., pp. 404—405).

²⁴ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 403.

²⁵ Vedi lettera del 4 ottobre 1834, citata più sopra.

²⁶ Si veda la lettera a Florimo del 26 maggio 1834: «Quest'inno è fatto pel solo Parigi, ove si amano pensieri di libertà. Hai capito? Per l'Italia Pepoli cambierà egli stesso tutto l'inno e non nominerà neanche il motto *libertà*, e così cambierà se nell'opera vi saranno frasi liberali; quindi non ti prender cura, ché il libro sarà accomodato, se lo vorranno dare a Napoli» (Da V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 401).

dell'opera, il »Coro dell'alba o libertà ec.«²⁷ occupa il quarto posto nella successione dei pezzi del secondo atto: viene cioè dopo il »terzetto di due bassi e la Grisi«, quel brano che nella versione definitiva dell'opera diventerà la grande 'Aria della follia' di Elvira, »Qui la voce sua soave«, accompagnata dai »due bassi«. Sempre nella lettera a Florimo del 21 settembre, Bellini dichiara che »è ideato il coro di Libertà«, mentre invece egli deve »comporre di pianta il duetto [dei due bassi] e il terzetto«; questi brani egli si propone di portarli a termine, ultima fatica, una volta terminate le parti solistiche e le parti corali;²⁸ notiamo *en passant* che questa selezione nell'ordine di composizione dei brani ha appena ricevuto l'approvazione di Rossini.²⁹ Ma già il 10 ottobre Bellini, insofferente di questo coro che egli sente fondamentalmente come un'intrusione all'equilibrio formale e sentimentale della sua opera, scrive a Florimo:

[...] vedo d'ora che [nel libretto] non vi sarà nulla d'immorale, ne di politico: un solo coro, che Pepoli ha voluto infilarci, e che io toglierò di pianta o farò cambiare le parole, ed è quello di cui t'inviai la poesia, che era nel 1° atto e che ora vuole mettere nel 2° (quello dell' *Alba* ec.).³⁰

A questo stadio della composizione sembra che l'idea di inserire il coro in un punto qualsiasi dell'azione sia interamente accantonata, o comunque che la »situazione« patriottica che esso realizza venga decisamente scartata dal musicista. Eppure non è così. Una volta giunto il momento di mettere in musica il »duetto dei due bassi«, proprio alla fine quindi del lavoro di composizione, l'idea, soprattutto la »situazione« che quel coro rappresenta tornano alla ribalta. Descrivendo a Florimo, il 21 dicembre, la reazione degli esecutori di fronte alla musica che egli ha appena terminato di comporre per loro, Bellini dice fra l'altro:

Tamburrini e Lablache [= »i due bassi«] avranno poco nel 2° atto; poiché di solo non possono cantare che sopra un duetto con cori, che io non invio in Napoli, primo perché non sarebbe nella capa-

²⁷ Che questo brano corrisponda all' *Inno di guerra* si può dedurlo da un'annotazione di Florimo, il quale nel riportare il testo della lettera del 26 maggio 1834 a lui diretta, riassume così questo punto della trama dell'opera: »Qui si racconta l'argomento de' *Puritani*, e si trascrive la poesia dell'introduzione, dalle parole- »All'erta« alle parole: »All'alba sor- Florimo, Firenze, Barbèra, 1882, p. 413).

gerà — Il sol di libertà« (da: Bellini — *Memorie e Lettere*, a cura di F. ²⁸ »Se domani mi farai trovare il duetto *il cor dell'alba*, e poi subito lavorerai *nel finale*, ti sarei tenuto, poiché vorrei presto scrivere quanto ho di già composto, per poi pensare ad ideare il duetto dei due bassi, ed il terzetto; pezzi che farò in ultimo, dopo aver tutto compito il resto« (Lettera a Pepoli del 19 settembre 1834; da V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 433).

²⁹ »Ho detto tutto ciò a Rossini, come domandargli un avviso, ed egli mi rispose che fò bene a finir prima tutto e comporre in fine i due pezzi sud. tti« (V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 439).

³⁰ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 452.

cità di Porto e Pedrazzi, e poi perché entrano ed amor di patria e Libertà, ec. ec. quindi Tamburrini e Lablache faranno il muso per il 2^{do} atto, ma che fare?³¹

Che cos'è avvenuto? Il duetto, che il compositore si era riservato di mettere in musica per ultimo, è divenuto ora un »duetto con cori«: si è svolta, per così dire, un'osmosi di »situazioni«, per cui il »militare robusto« che doveva realizzarsi nel coro è stato trasferito nel duetto, divenendone la parte finale; il coro non è stato ancora messo del tutto da parte, ma la sua funzione è divenuta marginale: il coro accompagna, non ha più un rango solistico. La »situazione« che doveva inizialmente prender forma nell' *Inno di guerra* (o »Coro dell' *Alba o libertà*«) si è trasferita nella stretta conclusiva del duetto, il brano forse più celebre di tutta l'opera, »Suoni la tromba, e intrepido«. Inoltre (e questa è un'ulteriore prova del processo di osmosi fra le due »parti« dell'opera) il duetto, che nel piano complessivo dell'opera esposto il 21 settembre a Florimo occupava il secondo posto del secondo atto, occupa ora il quarto, proprio quello assegnato nello schema la »Coro dell' *Alba o libertà*. Notiamo infine come persino alcune parole di questo coro scomparso siano entrate nella stretta, parole, si noti bene, che non fanno alcun senso con la »situazione« così com'essa si presenta ora, e che addirittura non compaiono nei libretti a stampa contemporanei alle prime rappresentazioni de *I Puritani* in Italia, ma soltanto nello spartito:

Suoni la trombe, e intrepido
Io pugnerò da forte,
Bello è affrontar la morte
Gridando: libertà.
All'alba!

Ma già al 5 gennaio l'idea del coro viene definitivamente eliminata, o per lo meno la lavorazione del duetto è assai vicina alla versione definitiva:

Lavoro ancora pel duetto dei due bassi, che è d'un *liberale* che fa paura, e poi devo, e voglio fare una sinfonia [...].³²

Poco prima di andare in scena (la prima rappresentazione dell'opera ha luogo il 25 gennaio) Bellini sta ancora lavorando e questo duetto, e sollecita Pepoli facendo appello (con quanta poca partecipazione, lo possiamo dedurre dalle confidenze con Florimo) ai sentimenti patriottici del suo collaboratore:

[...] avrei necessità di farti aggiustare qualche verso nel duetto che ho quasi finito, ed è venuto magnifico e lo squillo delle trombe farà tremare di gioia i cuori liberi che si troveranno in teatro [...].³³

³¹ V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 492.

³² V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 489. Lettera a Florimo.

³³ V. Bellini, *Epistolario*, cit., p. 499.

E indubbiamente, in quanto a effetto, Bellini vedeva proprio giusto, perché fin dalla prima rappresentazione si verificò quanto il compositore desiderava:

2^o atto (l'opera l'abbiamo divisa in tre atti, mettendo l'aria della Grisi [= »Ah, rendetemi la speme«] avanti il dueto [sic] dei due bassi: e dopo [abbiamo messo] tal pezzo che chiude il 2^{do} atto, perché non vi era effetto che potea resistere a quello che fa tal duetto [...]. Non ti posso dir nulla poi dell'effetto dei due bassi. Tutti i francesi erano diventati matti, si fece un tal rumore, tali gridi, che essi stessi erano meravigliati d'essersi talmente trasportati; ma dicono che la stretta di tal pezzo attacca i nervi di tutti, e veramente, perché tutta la platea all'effetto di tale stretta s'è alzata in piedi, gridando, reprimendosi, tornare a gridare [...].³⁴

Le »situazioni«, isolatamente considerate e realizzate poi in ben differenziate »parti« musicali, sono la base su cui Bellini costruisce il suo melodramma; per mezzo di questi differenti momenti egli compone il variegato mosaico del discorso operistico. Le voci dei solisti hanno una decisa preminenza nell'economia complessiva dell'opera e all'interno dei singoli brani ad esse affidati; numerose tuttavia sono le componenti di cui Bellini si serve per porre maggiormente in risalto l'espressività del personaggio, per commuovere con effetto lo spettatore. Si osservi infatti come, fatta eccezione per l'aria di Riccardo nel primo atto, »Ah, per sempre io ti perdei« nessuno degli episodi vocali de *I Puritani* sia affidato *esclusivamente* ad una voce: il solista viene ad unirsi, specie nelle sezioni conclusive delle singole strofe, ad uno o più personaggi presenti sulla scena, oppure al coro, o ad entrambi. Non è mia intenzione sviluppare questo particolare punto; desidero però affermare che la complessità dei livelli dal punto di vista vocale corrisponde ad una pari complessità (anch'essa relativa e funzionale, ma pur sempre complessità) sul piano dell'armonia, come pure su quello della strumentazione.

L'idea di un melodramma organizzato come una serie di distinte »situazioni« attraverso le quali il virtuosismo canoro degli esecutori possa commuovere il pubblico non è certamente caratteristica individuante della poetica belliniana. Ma non credo che questo modo di operare sia stato dichiarato con tanta evidenza e con tale chiarezza di concezione da alcun altro musicista, e nella realizzazione musicale, nel vivo del tessuto sonoro ad opera del musicista catanese esso acquista una inconfondibile fisionomia.

Ci sono inoltre alcuni momenti de *I Puritani* che preannunciano, a mio avviso, orizzonti ed interessi diversi, che tendono a mètte più ampie che non la semplice commozione patetica dello spettatore. Non dimentichiamo l'estrema funzionalità di questa commozione: per il compositore, essa era il mezzo più efficace e diretto per ottenere un successo con il pubblico.

³⁴ Lettera a Florimo del 26 gennaio 1835; da V. Bellini, *Epistolario* cit., p. 501.

In quest'opera Bellini prende coscienza dell'ambiente fisico, dello spazio entro il quale i suoi personaggi vivono e si muovono, entro il quale le »situazioni« si svolgono. La determinazione musicale di questo spazio non era certo mancata nemmeno nella produzione precedente *I Puritani* fin dall'epoca del *Pirata*: si pensi al coro d'inizio di quest'opera, con gli effetti d'eco atti a creare appunto la »distanza«, e quindi lo spazio; la necessità di determinare musicalmente l'ambiente fisico aveva raggiunto punte assai suggestive, ad esempio nell'inizio de *La sonnambula*, con la disposizione del coro e l'impiego della banda *all'interno*; oppure nel primo atto di *Norma*, quando ancora la banda interna ed il coro determinano nella maniera più efficace la dimensione della foresta druidica. Mai tuttavia si era avuta una definizione spaziale così complessa, così differenziata come nella scena d'apertura de *I Puritani*. Lo spunto iniziale è già presente nella didascalia di Pepoli:

Spazioso terrapieno nella fortezza. Si veggono alcune cinte, torri ed altre opere di Fortificazioni con ponti levatoi ec. Da lontano si scorgono assai pittoresche montagne, che fanno bellissima e solenne veduta, mentre il sole che nasce va gradatamente illuminandole, e poscia rischiarà tutta la scena. Sopra i bastioni si veggono cambiare le sentinelle.

Se ripensiamo all'inesperienza teatrale del librettista ed al carattere della collaborazione con il compositore, è assai plausibile, tenendo presenti le analogie che questa scena può in un certo modo presentare con altre scene d'inizio di opere belliniane, supporre che la determinazione dell'ambiente fisico, dello sfondo naturale e psicologico in cui si colloca la vicenda sia dovuto più alla volontà del musicista che non a quella del »poeta«. Dopo le successioni di accordi in *fortissimo*, quasi una »Toccata avanti il levar della Tela«, che aprono l'Introduzione, la frase che inizia con lo squillo »puritano« affidato ai corni viene iterata con una insistenza che va ben oltre la semplice necessità espositiva (e difatti quest'iterazione riesce incomprendibile se la si ascolta al di fuori della viva realizzazione scenica); il nucleo sonoro dei corni ha la funzione di creare, nel tempo, il tono e il significato che il musicista vuol attribuire all'ambiente in cui si svolge la vicenda; una volta affermato il »severo puritano«, la dimensione sonora viene definita attraverso una interessantissima serie di accorgimenti susseguentisi in crescendo. Dapprima i cori disposti all'interno in varie posizioni si scambiano richiami isolati, messi nella massima evidenza da intere battute di pausa; la ripresa in orchestra della frase dei corni si alterna e si affianca a questi appelli delle sentinelle che, intensificati nella dinamica, sfociano nell' »Allegro sostenuto e marziale«. Il punto di sutura fra in due momenti è costituito da un dialogo di tamburi, anch'essi dislocati in posizioni diverse a diverse distanze dagli spettatori; e il coro, per cantare il »Quando la tromba squilla«, deve situarsi, per esplicita affermazione del composi-

tore, »fuori, sulla Scena, vicino alla ribalta«. Al termine di questo coro, che è certamente la prima affermazione di »militare robusto«, un nuovo 'interno', preannunciato dai rintocchi della campana, serve non solo a definire ulteriormente, ma anche a caratterizzare la dimensione sonora dell'ambiente: è la »Preghiera puritana«, eseguita dai solisti e accompagnata soltanto dall'organo: essa si staglia netta nell'atmosfera di aurora serena che le parti precedenti hanno chiaramente delineato, ed è anch'essa incorniciata all'inizio e alla fine dalle interiezioni e dal dialogo di Bruno e dei soldati, immobili e silenziosi al proscenio mentre essa si svolge. Il coro di Castellani e di Castellane, un »Allegro brillante« che conclude l'Introduzione, si apre esso pure con una anticipazione interna del motto che lo caratterizza: »A festa!«, affidata ai Soprani primi.

La controprova dell'interesse crescente di Bellini per gli 'interni' atti a stabilire e definire lo spazio sonoro è costituita dalla parte centrale del duetto fra Giorgio ed Elvira, sempre nel primo atto; quando Giorgio ha narrato alla nipote il dialogo con il padre di lei, e l'acconsentire di questi al matrimonio con Arturo, l'esclamazione del basso viene interrotta dal risuonare dello squillo dei corni dietro la scena (»odesi fuor della fortezza un suon di corni da caccia«) che conduce alla ripetizione esatta della frase »puritana« dell'introduzione; psicologicamente questo momento rappresenta l'avverarsi di quanto Giorgio ha narrato alla nipote: Arturo giunge per unirsi a lei; ma la dimensione sonora, venendo il saluto dei cavalieri puritani al »prode e nobil Conte« dall'interno della scena, acquista una forza evocativa, una convincente energia di altissimo livello. Nel momento culminante, di capovolgimento della »situazione«, Bellini allarga e sfrutta al massimo lo spazio sonoro per sottolineare il passaggio dal dubbio, dall'angosciosa speranza alla certezza esultante. L'analisi di questo nuovo atteggiamento belliniano³⁵ potrebbe proseguire avendo come oggetto l'inizio del terzo atto, dal temporale al declamato di Arturo, interrotto dapprima dal canto, ancora una volta interno, di Elvira, e poi dai richiami dei soldati che lo ricercano e lo inseguono: una scena di una complessità drammatica davvero avvincente, articolata con un dosaggio sapientissimo dei coloriti e delle »dimensioni«.

Con queste pagine si è voluto semplicemente proporre alcune osservazioni sorte da una lettura attenta e comparativa dello spartito con cui il musicista di Catania concluse la troppo breve carriera; si è cercato al medesimo tempo di indicare alcune direzioni secondo le quali uno studio del melodramma ottocentesco potrebbe condurre ad un maggiore apprezzamento sul piano culturale di questo complesso fenomeno d'arte.

³⁵ Un esempio non indifferente, cui certamente Bellini ha molto guardato per il problema dell'efficacia espressiva degli 'interni', è costituito dal Finale del 2° atto del *Guillaume Tell*, la scena del giuramento.

POVZETEK

V pričujoči razpravi skuša avtor na podlagi Bellinijevih zapiskov in korespondence v zvezi s »Puritanci« rekonstruirati nekatere skladateljeve poglede, ki bi lahko pomagali do jasnejšega ocenjevanja Bellinijevega dela. Kot navaja avtor, je značilno za Bellinija, da je najprej iskal libretista in šele potem določeno snov. V tedanjem času je bila navada večine skladateljev, da so pisali opere za pevce. Zanimivo je, da je Bellini pri komponiranju oper šel celo tako daleč, da je omenjal le imena pevcev in le redko kdaj imena nastopajočih oseb. Po Bellinijevem naziranju mora biti opera sestavljena iz nenehnega menjavanja glasov in njihovih barv, kar določa emocionalne momente dela. Bellinijev koncept opere je vrsta posameznih čustvenih situacij, od katerih je vsaka zaključena zase in ima v glasbi ustrezno zaključeno obliko. Takšno pojmovanje ni specifično samo za Bellinijevo operno umetnost, vendar je važno vedeti, da ni to pri nobenem drugem skladatelju tistega časa tako očitno kot prav pri Belliniju. V tej zvezi opozarja avtor na dejstvo, da niso znane skice za nobeno Bellinijevo opero v celoti, ampak le fragmenti, ki jih je skladatelj zasnoval, preden je imel idejo celotne opere in ki jih je uporabljal šele pozneje, ko je našel zanje primerno situacijo. Končno poudarja pisec še Bellinijev smisel za glasbeno slikanje prostora, v katerem se te situacije razvijajo. V tem oziru pa je dosegel svoj višek prav v svoji poslednji operi »Puritanci«.

NEMŠKA OPERA V LJUBLJANI OD LETA 1861 DO 1875

Jože Sivec (Ljubljana)

Ko je jeseni leta 1861 prišlo ljubljansko Stanovsko gledališče pod upravo deželnega odbora in dobilo naziv Deželno gledališče, se z novo upravo način umetniškega dela gledališča ni spremenil. Le-to še vedno ni imelo stalnega pevskega in igralskega ansambla, ampak je bilo tudi naprej odvisno od tujih nemških družb, ki so se izmenjavale iz leta v leto ali v razdobju nekaj sezon. Njihovo uspevanje pa je z naraščajočim zaostrovanjem nacionalnega vprašanja v mestu, kjer je imelo slovensko prebivalstvo močno večino, postajalo vse bolj problematično.¹

S sezono 1861/62 se pojavi v razvoju operne poustvarjalnosti nekdanje kranjske prestolnice spet daljši zastoj, ki traja vse do leta 1865.² Po porazu Avstrije v vojni s Piemontom in Napoleonom III. leta 1859 so se gospodarske razmere v državi znatno poslabšale, subvencija, ki jo je dajal impresarijem deželni odbor, pa je bila še zlasti spričo vedno večje draginje za vzdrževanje opere premajhna.³ Tako se je glasbeni spored Deželnega gledališča v omejenem obdobju pretežno omejeval na uprizarjanje umetniško docela nepomembnih igrokazov s petjem. Z glasbeno zgodovinskega vidika zasluži pozornost le opereta, katere reprodukcija pa je bila večinoma nezadovoljiva, ker ni bilo sposobnih pevcev in primerne orkestra.⁴ Ne glede na to je važno, da se je Offenbach, čigar operete »Die Hochzeit bei Laternenschein« (»Le Mariage aux Lanternes«), »Die Zaubergeige« (»Le Violoneux«), »Das Mädchen von Elisondo« (»Pe-pito«) in »Der Ehemann vor der Tür« (»Un Mari à la Porte«) so v Ljubljani spoznali že prejšnji sezoni⁵, zdaj vse bolj uveljaljal v re-

¹ Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III*, Ljubljana 1960, 177—178; Sivec J., *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, 172.

² Gledališki lepaki za sezone od 1861/62, 1862/63, 1863/64 in 1864/65 v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani.

³ Gestrin F. — Melik V., *Slovenska zgodovina 1792—1918*, Ljubljana 1966, 133.

⁴ LZg (= Laibacher Zeitung) 1862 št. 31, 62, 84, 95, 265, 283; 1863 št. 45, 49, 54; 1864 št. 253, 282, 294, 295; 1865 št. 3, 17, 59.

⁵ Gledališki lepaki za sezoni 1859/60 in 1860/61.

pertoarju. Tako je skoro vsaka sezona po letu 1861 prinesla nekaj novitet francoskega mojstra, razen teh pa so se še vrstile reprize že znanih njegovih del. Med novitetami je bila vsekakor najpomembnejša znamenita antična parodija »Orpheus in der Unterwelt« (»Orphée aux Enfers«), ki je doživela ljubljansko premiero 11. aprila 1862, medtem ko je bila njena krstna predstava v Parizu leta 1858.⁶ Sicer je občinstvo spoznalo iz Offenbachove tvornosti še več enodejank: »Die verwandelte Katze« (»La chatte metamorphosée en femme«, 1862), »Die Savoyarden« (»Les Savoyards«, 1862), »Salon Pitzelberger« (»Mr. Choufleury restera chez lui le...«, 1862), »Daphnis und Chloe« (»Daphnis et Chloe«, 1863), »Fortunios Lied« (»Le Chanson de Fortunio«, 1863) in »Apotheker und Friseur« (»Apothicaire et Perruquier«, 1864). Vse te Offenbachove enodejanke večinoma ne delujejo nič manj privlačno kot njegove večje operete in tako so očarale tudi njegove sodobnike in mu zagotovile svetovni uspeh.⁷ Primerjava datumov njihovih premier v Ljubljani in v drugih pomembnejših gledališčih pa kaže, da so prišle sorazmerno hitro k nam.⁸ Seveda tudi ne smemo pozabiti na dunajsko opereto, ki se je prav tako zgodaj pojavila v repertoarju Deželnega gledališča z enodejankami njenega tedanjega glavnega mojstra F. von Suppéja (»Zehn Mädchen und kein Mann«, 1863, »Flotte Bursche«, 1865), hrvaškega skladatelja Iv. Zajca (»Mannschaft an Bord«, 1864) in danes že pozabljenega Joh. B. Klerra (»Die schöne Müllerin«, 1865, »Das Mädchen vom Lande«, 1864).⁹

Po daljšem presledku se je v Ljubljani nemška opera spet obnovila jeseni leta 1865, ko je imel entreprizo direktor Anton Calliano¹⁰ Vendar repertoar ni bil obsežen in je vseboval le nekaj v Ljubljani že popularnih del (»Martha«, »Alessandro Stradella«, »Ernani«, »Das Nachtlager in Granada« in »Der Postillon von Lonjumeau«). Razen tega Calliano ni imel pevcev, ki bi bili sposobni izvajanja takšnih oper, zaradi česar so bile predstave povsem slabe ali komaj povprečne.¹¹ Nekoliko bolje je bilo z opereto, za katero so bili nekateri člani primernejši kot za zahtevnejšo opero. Pa tudi spored je bil v tej smeri zanimivejši in je prinesel nekaj novitet: »Herr und Madame Denis« (»Monsieur et Madame Denis«, 21. oktobra 1865), »Die schönen Weiber von Georgien« (»Les Georgiennes«, 29. decembra 1865) in »Das Pensionat« (25. novembra 1865).

Od teh je bila prva zelo prikupna enodejanka J. Offenbacha in in so jo krstili v Parizu leta 1862. Isti skladatelj je avtor nekoč zelo

⁶ Loewenberg A., *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, 477.

⁷ Soldan K., Offenbach, *Beiträge zu seinem Leben und Werken*, Berlin 1924, 36–37.

⁸ Ustrezna gesla v priročnikih Loewenberg A., ib., in Bauer A., *Oper und Operette in Wien*, Graz-Köln 1955.

⁹ Bauer A., ib. ustrezna gesla; Kosch W., *Deutsches Theaterlexikon II*, Klagenfurt 1960, 1019.

¹⁰ Gledališki lepaki za sezono 1865/66.

¹¹ LZg 1865 št. 230, 249, 275; 1866 št. 38, 62, 64, 218; 1867 št. 85.

popularne, a danes že pozabljene operete v treh dejanjih »Les Geor-
giennes«, ki so jo v Deželnem gledališču igrali že leto po njeni pa-
riški krstni predstavi.¹² Kaže, da je Ljubljancane zelo navdušila, saj
je bila v treh tednih nič manj kot enajstkrat na sporedu. Enode-
janka »Das Pensionat« je zgodovinsko važna, ker predstavlja rojstvo
dunajske operete. Skladatelj Suppé jo je napisal leta 1860, potem
ko je zložil že nekaj oper in ogromno glasbe k različnim igram. V
njej mu je uspelo spojiti italijansko spevnost in dunajski ljudski
ton.¹³

Spričo izredno nizke umetniške ravni ljubljanskega gledališča v
v zadnjih letih se je zdel obstoj te ustanove kot hrama umetnosti in
omike že povsem nesmiseln. Da bi bil njen obstoj upravičen, bi bilo
treba temeljito izboljšati kvaliteto repertoarja in uprizoritev. To pa
bi bilo dosegljivo le s subvencijo, ki bi znatno presegla dotedanjo.
Razen tega je deželni odbor tudi premalo skrbel za delo gledališča.
Spodbuda za dvig umetniške ravni je prišla iz vrst občinstva, ki je
izvolilo trinajstčlanski odbor, čigar naloga je bila, da kritično
bdi nad gledališkimi družbami in izbira prostovoljne prispevke za
impresarije.¹⁴ Kot bomo videli, je bilo delovanje tega odbora v na-
slednjih letih dovolj uspešno in za obstoj nemškega gledališča v
Ljubljani pomembno, saj je prav njegovi prizadevnosti pripisovati,
da ta institucija v času vzpona slovenskega narodnega gibanja ni
usahnila.

Ker je bil entreprizo 1866/67 pripravljen prevzeti Anton Zöllner,
gledališki direktor iz Brna, sposoben in soliden človek, od katerega
je bilo pričakovati, da propadlo ljubljansko gledališče spet postavi
na noge, se je zdelo zvišanje subvencije še tembolj umestno. Zato
je omenjeni odbor hitro izvedel subskripcijo, na podlagi katere je
bilo pri sklepanju pogodbe mogoče zagotoviti novo izvoljenemu di-
rektorju tudi podporo 3.000fl.¹⁵

Vsekakor upanje, ki so ga gojili do Zöllnerja, ni ostalo neizpo-
ljeno, ampak je bilo v celoti preseženo. Zöllner je s svojim izbranim
in bogatim glasbenim repertoarjem kakor tudi kvaliteto izvedb ljub-
ljansko gledališče tako dvignil, da je prekašalo marsikatero provin-
cialno gledališče. Po sodbi kritike ni bilo v Ljubljani že leta tako
dobre opere.¹⁶ Zöllner je imel v sezoni 1866/67 v celoti ansambel
sposobnih glavnih solistov. Posebno se je odlikoval tenorist Adolf
Ander, ki je hkrati vodil režijo opere. Bil je pevec plemenite kul-

¹² Loewenberg A., ib., 489; Jacob P. W. J., *Offenbach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1969, 176; Altmann W., *Führer durch die einaktigen Opern, Operetten und Singspiele*, Berlin 1919, 50–52.

¹³ Kromer J., *Franz von Suppé, Leben und Werk*, Ein Beitrag zur Geschichte der Operette in Wien 1941, 91–94; Keller O., *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig 1924, 148.

¹⁴ LZg 1866 št. 62, 64; 1867 št. 85, 96.

¹⁵ DAS (= Državni arhiv Slovenije) — Prez. arh. (= Prezidialni arhiv), konv. 261, 6. IV. 1866.

¹⁶ LZg 1867 št. 85, 231.

ture, poglobljene interpretacije in mojstrske igre, kar mu je pozneje zagotovilo uspeh v Olomoucu, Salzburgu, na Dunaju in v Leipzigu. Izvrstni so bili tudi basist Melkies, primadona Blumova in koloraturka Uetzeva. Baritonist Ferdinand Podhorski je bil sicer šele na začetku svoje kariere, vendar je s svojim lepim petjem hitro pridobil priznanje kritike.¹⁷ Poleg teh solistov naj še omenim kvalitetno altistko Celestino Püchler. Njena prisotnost je dajala Zöllnerjevemu ansamblu specifično potezo s tem, da je bila Ljubljanka, medtem ko najdemo doslej na sporedih v Ljubljani nastopajočih družb le pevce, ki niso bili domačega rodu. Kaže, da je v tem času že začela popuščati ozka družbena etiketa, po kateri se ni zdelo primerno, da se hčere in sinovi boljših meščanskih družin zaposle v gledališču. Tako srečamo v naslednjih letih še nekajkrat osebe iz vrst domačega prebivalstva, ki nastopajo v gledališču skupno s tujci. Püchlerjeva je bila v Ljubljani znana, saj je tu nastopila kot Azucena v »Trubadurju«¹⁸ že ob priliki italijanskega gostovanja leta 1865.¹⁹ Pred tem je uspešno pela v graškem Thalia-Theatru, v naslednjih sezonah (1867/68, 1868/69) pa je bila že angažirana v Würzburgu in dunajski Dvorni operi.²⁰ Glasbeno vodstvo predstav je bilo v rokah kapelnika Pohla. Direktor Zöllner je angažiral za zbor po deset pevcev in pevk in tudi pravočasno poskrbel za izpopolnitev orkestra, potem ko je zapustila mesto vojaška godba.²¹ Iz številnih kritik razberemo, da sta se zbor in orkester skoro vselej dobro odrezala, kar je v operni zgodovini Ljubljane redkost.

Glavni dogodek sezone je bila premiera Gounodovega »Fausta«²² dne 19. januarja 1867. To delo, ki je eden najodličnejših primerov francoske lirčne opere, je po pariški krstni predstavi leta 1859 naglo osvojilo evropske odre. Prva nemška predstava je bila leta 1861 v Darmstadt, potem pa so sledile še npr. premiere v Pragi (1861), na Dunaju (1862) in v Budimpešti (1863). V tem času so Fausta izvajali še v krajši verziji, kajti Gounod je dodal balet in nekatere glasbene točke šele leta 1869 in s tem to svojo stvaritev približal veliki operi.²³ V Ljubljani sta sprejeli »Fausta«²⁴ tako publika kot kritika z velikim navdušenjem. Že v nekaj mesecih je doživel kar devet predstav in tudi v naslednjih sezonah ostal najbolj popularna opera. Recenzent je označil uprizoritev kot vzorno. Za kritje izrednih stro-

¹⁷ LZg 1866 št. 218, 224, 230, 259, 282, 291; 1872 št. 47.

¹⁸ To je bilo v času od konca junija do 14. julija tega leta in je zadnje od številnih italijanskih gostovanj v nekdanji kranjski prestolnici. Družba operistov A. B. Andrezza je uprizorila še Donizettijevo »Lucrezia Borgia«²⁵ in danes pozabljeno, a tedaj po vsej Italiji zelo uspešno opero »L'Ebreo«²⁶ G. Appolonija. Prim. LZg 1865 št. 148, 153, 156, 157, 159; DAS — Prez. arh. 1865 st. 1356; Loewenberg A., ib., 468.

¹⁹ LZg 1865 št. 95; 1867 št. 264, 287; 1868 št. 128.

²⁰ LZg 1866 št. 199, 240, 247.

²¹ Loewenberg A., ib., 480—481; Grout D. J., *A Short History of Opera*, New York 1956, 334—335.

škov, ki jih je ta zahtevala, je nabral gledališki odbor med občinstvom 300 fl.²²

Razen »Fausta« sta doživeli ljubljansko premiero še dve enodejanki iz sodobne operetne literature in to »Die schöne Galathea« (3. XI. 1866), eno od najuspešnejših Suppéjevih del,²³ in »Fitzliputzli« (30. III. 1867) Iv. Zajca. Medtem ko je napravila prva zelo ugoden vtis, je recenzent za drugo pripomnil, da znatno zaostaja za popularno »Mannschaft an Bord« istega avtorja, zaradi česar ni pričakovati, da bi se dlje obdržala na repertoarju.²⁴

V ostalem je repertoar sezone 1866/67 vseboval še večje število v Ljubljani dotlej že uprizorjenih del: trinajst oper in sedem operet. Kot že v nekaj prejšnjih desetletjih vodi tudi še sedaj romantična opera francoskih in italijanskih avtorjev, od katerih je najmočnejše zastopan Verdi (»Rigoletto«, »Ernani« in »Der Troubadour«, prvič v nemščini 22. IX. 1866). Seveda ni manjkalo nemških skladateljev kot npr. Webra (»Der Freischütz«), Mozarta (»Don Juan«) ali Flotowa (»Martha«, »Alessandro Stradella«). Zöllnerjevo prizadevnost izpričuje tudi uprizarjanje muzikalno in scensko zahtevnih velikih oper kot so Halévyjeva »Die Jüdin« ali Meyerbeerovi »Die Hugenotten« in »Robert der Teufel«.²⁵

Čeprav je Zöllner dobil ponudbe od drugih gledališč, je ostal v Ljubljani še nadaljnji dve leti. Tu so njegovo delo cenili in je užival splošno priznanje, gledališki odbor pa mu je priskrbel s prostovoljnimi prispevki dodatno podporo.²⁶

V sezoni 1867/68 je Zöllner razširil svoj glasbeni spored na 22 oper, med katerimi je bilo kar pet novitet. Tudi tokrat zavzema najvidnejše mesto Verdi in to z operami »Rigoletto«, »Der Troubadour«, »Ernani« in »La Traviata«. Slednja je bila najpomembnejša novost sezone (premiera 23. XI. 1867). V nemščini so jo peli že 1. 1857 v Hamburgu, nakar so sledile še nemške uprizoritve npr. v Gradcu (1858), Pragi (1862) in Zürichu (1863).²⁷ Čeprav je bila ljubljanska premiera dobro pripravljena, ni ta velika Verdijeva umetnina navdušila niti kritike niti publike. Italijanski operi nenaklonjeni recenzent je sicer pohvalil čudoviti finale 3. dejanja, sicer pa je označil Verdijevo glasbo kratkomalo kot plitvo. Medtem ko je premiera pritegnila številno publiko, je bil obisk reprize dne 28. XI. že slab. Po ponovni reprizi dne 7. decembra je »La Traviata« izginila s sporeda vse do leta 1874.²⁸ Podobno se tudi ni mogla močnejše uveljaviti v Gradcu, kjer je bila v času od 1858—1876 najmanj izvajano Verdi-

²² LZg 1867 št. 17, 20.

²³ Kromer J., ib., 131—136; Keller O., ib., 150—151.

²⁴ LZg 1866 št. 253; 1867 št. 74.

²⁵ LZg 1866, št. 216, 222, 230, 248, 259, 271, 291; 1867 št. 13, 31, 78.

²⁶ LZg 1868 št. 79.

²⁷ Loewenberg A., ib., 463—464.

²⁸ LZg 1867 št. 271, 274; 1874 št. 246, 261.

jevo delo, medtem ko sta bila tam — enako kot v Ljubljani — največkrat na sporedu »Ernani« in »Trubadur«.²⁹

Iz nemške operne literature je Zöllner uvrstil v spored tri novosti: »Die lustigen Weiber von Windsor« (27. II. 1868), »Der Waffenschmied« (28. XII. 1868) in »Esmeralda« (10. XII. 1867), razen teh še priljubljene opere kot »Der Freischütz«, »Zar und Zimmermann«, »Martha« in »Das Nachtlager in Granada«.³⁰

Opera »Die lustigen Weiber von Windsor« O. Nicolaia, v kateri se spajata nemška romantika in italijanski buffo stil, predstavlja vrh nemške komične opere pred Wagnerjem. V nemškem gledališkem repertoarju je dobila stalno mesto že neposredno po letu 1849, ko je bila krstna predstava v Berlinu, nakar se je uveljavila še drugod.³¹ Ljubljanska uprizoritev je bila vse od precizno zaigrane uverture naprej sijajna.

Manj je uspela premiera Lortzingove »Der Waffenschmied«, ker sta bila nosilca glavnih vlog tenorist Ander in sopranistka Scalla nedisponirana. Kot je zabeležil poročevalec, je vedra glasba te opere ugajala, zaradi česar je izrazil željo po boljši reprizi.³² Podobno kot »Die lustigen Weiber von Windsor« je tudi opera »Der Waffenschmied« prišla na ljubljanski oder s precejšnjo zamudo, saj jo srečamo v mnogih nemških gledališčih že konec štiridesetih let. Sicer pa je nasploh značilno, da se je Ljubljana seznanjala z Lortzingom pozno. Medtem ko sta bili premieri njegovih oper »Zar und Zimmermann« in »Die beiden Schützen« šele leta 1851 oziroma 1853, beležimo premiere ostalih njegovih del še dosti kasneje. Z opero »Der Waffenschmied« je Zöllner predstavil iz Lortzingove ustvarjalnosti dosti pomembno umetnino, čeprav se ta s svojimi ansambli ne povzpne na isto višino kot »Zar und Zimmermann« ali »Der Wildschütz«.³³

Tretja nemška noviteta »Esmeralda« Friedricha Müllerja pa je zbudila pozornost, ker je bil njen avtor večletni dirigent Deželnega gledališča. Ta seveda ne more biti identičen s tistim Friedr. Müllerjem, ki je dirigiral v Stanovskem gledališču v sezoni 1841/42 in tedaj uprizoril svojo opero »Griseldo«,³⁴ ker je opera »Esmeralda« označena kot prvenec zelo nadarjenega in prizadevnega mladega človeka. To delo, ki je bilo z uspehom uprizorjeno tudi v Detmoldu, je sprejela ljubljanska kritika pozitivno in pohvalila pravilno deklamacijo, resničnost in globino izraza, konsekventno karakterizacijo oseb ter obvladanje harmonije in instrumentacije.³⁵

²⁹ Baravalle R., *Geschichte des Grazer Schauspielhauses von seinen Anfängen bis auf die heutige Zeit*, Graz 1925, 174.

³⁰ LZg 1867 št. 219, 229, 288, 298; 1868 št. 44, 48, 61.

³¹ Kroll E., *Musik und Theater*, Atlantisbuch der Musik, Berlin-Zürich 1934, 732–733; Grout D. J., ib., 372; Loewenberg A., ib., 443–444.

³² LZg 1867 št. 298.

³³ Loewenberg A., ib., 418; Kroll E., ib., 731; Sivec J., ib., 150, 152.

³⁴ Sivec J., ib., 122.

³⁵ LZg 1867 št. 281, 288, 292.

Iz sodobne francoske operne literature je ljubljansko občinstvo dne 7. III. 1868 spoznalo Meyerbeerovo »Dinorah« (»Le Pardon de Ploërmel«, krstna predstava 1859 v Parizu). Gre za nepomembno opero comique tedaj slavnega skladatelja, ki je uglasbitev zelo nesmiselnega libreta in se ne glede na nekatere vredne glasbene točke ne more uvrščati med boljše stvaritve te vrste. Nič čudno, če je »Dinorah« v Ljubljani razočarala in je v naslednjih letih na repertoarju več ne zasledimo.³⁶

Od starejših oper, ki so jih v sezoni 1867/68 peli v Deželnem gledališču, je omeniti Rossinijevega »Wilhelma Tella«. To predvsem zato, ker ga v Ljubljani niso poslušali že vse od njegove premiere leta 1834. Za uspešno uprizoritev te zahtevne velike opere gre nemajhna zasluga dirigentu Fr. Müllerju.³⁷

Zöllner je to sezono še posebno poskrbel za zabavo občinstva s kvalitetnimi izvedbami operet, saj je bila po sodbi kritike zasedba vlog v tej zvrsti boljša kot kdaj prej.³⁸ Najtehtnejšo obogatitev repertoarja predstavlja nedvomno Offenbachova »Die schöne Helene« (»La Belle Hélène«), ki so jo prvič igrali v Deželnem gledališču dne 28. III. 1868. To delo (krstna izvedba 1864 v Parizu) pomeni vrhunec v ustvarjalnosti francoskega mojstra na področju antične parodije. Druga noviteta, Suppéjeva »Die leichte Kavallerie« (krstna izvedba 1866 na Dunaju, ljubljanska premiera 30. XI. 1868) pa se ne glede na vrsto uspelih mest z omenjeno Offenbachovo mojstrovino ne more primerjati.³⁹

Operni ansambel, ki ga je Zöllner imel drugo leto svoje entreeprize, ni bistveno zaostajal za ansamblom prejšnje sezone.⁴⁰ Za to govori že dejstvo, da najdemo na seznamu osebja soliste kot tenorista Andra, basista Melkiosa ali baritonista Podhorskega. Prva dramška pevka je bila sopranistka Karolina Morska, ki je posebno navdušila s svojo umetniško popolno kreacijo Margarete v »Faustu«.⁴¹ Mezzosopranistka Therese Anger je bila še začetnica, vendar ji je kritika spričo njene nadarjenosti in glasu napovedovala lepo bodočnost. Koloraturne vloge je sprva pela Emma le Pretre, potem pa Scalla-Borzaga iz velikega vojvodskega gledališča v Braunschweigu. Žal je moralo biti občinstvo zaradi dolgotrajne nedisponiranosti te odlične pevke prikrajšano za marsikateri umetniški užitek. Direktor Zöllner je tudi to sezono poskrbel za relativno dobro zasedbo zbora in orkestra.⁴²

³⁶ LZg 1867 št. 170, 196; Gumprecht O., *Neuere Meister II*, Leipzig 1887, 229—232; Mc Spadden, *Operas and Musical Comedies*, New York 1946, 216—217.

³⁷ LZg 1868 št. 15.

³⁸ LZg 1867 št. 226.

³⁹ Czech S., *Das Operettenbuch*, Stuttgart 1960, 306; Keller O., *ib.*, 97, 150—151; Kromer J., *ib.*, 138—139; LZg 1867 št. 274; 1868 št. 72.

⁴⁰ LZg 1868 št. 240.

⁴¹ LZg 1867 št. 261, 270.

⁴² LZg 1867 št. 215, 219, 226, 227, 230; 1868 št. 27, 44, 49, 78.

V repertoarju sezone 1868/69 so zavzemali najvidnejše mesto skladatelji Donizetti (»Don Sebastian«, »Der Liebestrank«, »Lucrezia Borgia«, »Die Favoritin«), Verdi (»Der Troubadour«, »Ernani«, »Rigoletto«) in Offenbach (»Die schöne Helene«, »Orpheus in der Unterwelt«, »Die Grossherzogin von Gerolstein«, »Salon Pitzelberger«).^{42a} Kot operno novost je zabeležiti le Donizettijevo »Die Favoritin« (»La Favorite«), ki so jo drugje spoznali že kmalu po njeni krstni predstavi l. 1840. Gre za umetniško vredno, čeprav ne po kvaliteti izenačeno delo, v katerem se avtor mestoma že približuje izrazni moči Verdijeve glasbene govorice. V Italiji in Franciji izvajajo opero »La Favorite« še danes. Zato je seveda krivična sodba ljubljanskega kritika, ki je delo označil kratkomalo kot izdelek brez vrednosti.⁴³ Ljubljanska premiera dne 14. XI. 1868 ni uspela. Bila je slabo pripravljena in bolj skušnja kot predstava za javnost, zaradi česar »La Favorite« ni ogrela in je že takoj po premieri izginila s spreda.

Razen omenjene opere je občinstvo spoznalo še dve Offenbachovi opereti: »Die Grossherzogin von Gerolstein« (»La Grande-Duchesse de Gerolstein«) in »Die Hanni weint, der Hansi lacht« (Jeanne qui pleure et Jean qui rit). Premiera prve je bila 13. II. 1869, torej že takoj naslednje leto po pariški krstni predstavi. To je duhovita glasbena satira na nemški lokalni patriotizem, ki pa je hkrati tudi naperjena proti razmeram v Tuillerijah in proti mlahavosti francoskih generalov. V njej se pokažejo skladateljske sposobnosti Offenbacha v najboljši luči, zato je bila povsem neupravičena omalovažujoča ocena iz peresa recenzenta Laibacher Tagblatta.⁴⁴ Te opere seveda ne dosega sicer zelo privlačna enodejanka »Die Hanni weint, der Hansi lacht«, ki so jo prvič igrali v Deželnem gledališču 4. XI. 1868 in krstili tri leta poprej v Bad Emsu.⁴⁵

Ceprav je Zöllner imel v sezoni 1868/69 nekaj izvrstnih solistov — tenorista Andra ter sopranistki Jellinek in Pichon —, ki bi po sodbi kritike lahko uspevali na večjih odrih, operna poustvarjalnost ni bila več na taki višini kot poprej. Kaže, da Zöllner, ki so mu to leto na podlagi prostovoljnih prispevkov zvišali subvencijo na 3500 fl., z nekaterimi pevci ni imel sreče.⁴⁶ Vendar omenjeno znižanje reproductivne kvalitete le ni bilo tako občutno, da bi izzvalo negodovanje kritike in publike. V policijskem poročilu za sezono 1868/69 pa beremo, da so glede na krajevne možnosti dosežki gledališča ustrezali utemeljenim zahtevam in da je direktor Zöllner tudi tokrat upra-

^{42a} LZg 1868 št. 250, 254, 282, 283; 1869 št. 15, 18, 25, 36.

⁴³ Loewenberg A., ib., 410—411; Brockway W. & Weinstock H., *The Opera, A History of its Creation and Performance: 1600—1941*, New York 1941, 173—176; Laibacher Tagblatt (= LTb) 1868 št. 79; LZg 1868 št. 264.

⁴⁴ Keller O., ib., 98; Mc Spadden, ib., 441; Czech S., ib., 311; LZg 1869 št. 36; LTb 1869 št. 36.

⁴⁵ LZg 1868 št. 254; Jacob P.W., ib., 255.

⁴⁶ LZg 1868 št. 215, 234, 240, 242, 252, 268, 282, 293; 1869 št. 3, 7, 23, 28; LTb 1869 št. 7, 109.

vičil svoj dober glas. Ko je po treh letih odhajal iz Ljubljane, mu je gledališki odbor izrekel priznanje in se mu toplo zahvalil.⁴⁷

Vzrok, da Zöllner ni več hotel ostati v Ljubljani, je najbrž v tem, da so se sedaj že tako neugodni gmotni pogoji za uspevanje nemškega gledališča še poslabšali. Deželni odbor je s sklepom slovenske večine odobril utemeljeno prošnjo Dramatičnega društva, da za sezono 1869/70 od dotedanje gledališke subvencije 1600 fl. dodeli 600 fl. za slovenske dramske namene. Poleg tega je odredil, da mora biti gledališče eno nedeljo v mesecu brezplačno na voljo slovenskim igralcem.⁴⁸ Tako tudi razpis za naslednjo entreprizo ni prinesel pozitivnega rezultata in že je kazalo, da bo Ljubljana brez opere. Tedaj pa se je zbralo devet meščanov in ustanovilo konzorcij, ki je prevzel umetniško vodstvo gledališča pod pogojem, da se zviša vsota prostovoljnih prispevkov na 2500 fl. Razen tega se je tudi gledališki odbor pogodil z deželnim odborom, da bo namesto podpore v gotovini odstopil lože gledališkega fonda, katerih dohodek so ocenili na približno 1500 fl.⁴⁹

Vsekakor prizadevnost konzorcija ni bila zamen in tako je imela Ljubljana v sezoni 1869/70 prav zadovoljivo opero. Deloma je to pripisovati srečni okolnosti, da je konzorcij obdržal tenorista Andra in kapelnika Fr. Müllerja. Pa tudi sicer je štel ansambel več kvalitetnih moči, kot npr. sopranistki Eder in Römer, altistko Allizar in baritonista Josefa Becka.⁵⁰ Poleg stalno angažiranih pevcev je pel v Donizettijevi »Luciji di Lammermoor« (Arturo), Lortzingovi »Undine« (Hugo) in Müllerjevi »Rosamunde« domači tenorist Ivan Meden, ki je bil prizadeven diletant in je v tistem času igral tudi pri Dramatičnem društvu.⁵¹ Njega in nekatere druge slovenske pevce najdemo še nekajkrat kasneje na sporedih nemškega Deželnega gledališča. To kaže, da je kljub rastočim nacionalnim nasprotjem sodelovanje med obema ustanovama le obstajalo. Vedeti pa moramo tudi, da Dramatično društvo zaradi omejenih materialnih sredstev in pomanjkanja pevsko izobraženega naraščaja še dolgo ni moglo uprizorjati zahtevnejših glasbenih del, zaradi česar je lahko našel slovenski pevec priložnost za izživljanje večjih ambicij le v nemškem gledališču.

Med novitetami je zbudila posebno zanimanje občinstva Lortzingova »Undine« (premiera 17. II. 1870), ki jo je tudi kritika navdušeno sprejela kot pomembno stvaritev nemškega mojstra. Vendar ta romantična čarobna opera, v kateri je sistematično uporabljena tehnika leitmotiva, ne dosega Lortzingovih komičnih del, ker skladatelj ni bil sposoben komponirati glasbe, ki bi bila ekvivalentna emocijam in značajem libreta. Opera »Undine« si je pridobila svoje

⁴⁷ DAS - Prez. arh. 1869 št. 422; LZg 1869 št. 64.

⁴⁸ LZg 1869 št. 64.

⁴⁹ LZg 1869 št. 55, 60, 92, 99.

⁵⁰ LZg 1869 št. 214, 216, 232, 273; 1870 št. 18, 39, 79; LTb 1869 št. 216, 225, 244, 256.

⁵¹ Cvetko D., ib., 168.

mesto v nemškem gledališkem repertoarju že kmalu po letu 1845, ko je bila njena krstna predstava v Magdeburgu.⁵²

Manj ugodno kot pred nekaj leti je kritika ocenila skladateljsko tvornost kapelnika Müllerja, ki se je tokrat predstavil z opero »Rosamunde« (premiera 5. aprila 1870). Recenzent je namreč Müllerju očital, da omahuje med Wagnerjem in italijansko opero in da se še ni osvobodil spon obrabljene kompozicijske manire.⁵³ To pa torej kaže, da gre za umetniško nezrelo delo. Zato se zdi ta sicer ostra in neprikrita sodba objektivnejša kot pa laskava ocena starejše Müllerjeve opere »Esmeralde«. Za pravilnost takšnega sklepanja govori tudi dejstvo, da skladatelja Fr. Müllerja glasbeno zgodovinska literatura ne pozna.

Ali je res šele to sezono prvič prišla na ljubljanski oder Mozartova »Figaros Hochzeit« (»Le nozze di Figaro«), kot navajata časopisni recenzent in policijsko poročilo, je vprašanje. Glede na dosežanje izsledke jo je verjetno izvedel že v sezoni 1790/91 impresarij G. Wilhelm, kar pa žal ne moremo neposredno dokazati. Prav tako razpoložljivi viri tudi ne izkazujejo uprizoritve te Mozartove mojstrovine za čas po letu 1791.⁵⁴

Iz sodobne operetne literature je predstavil konzorcij dne 12. II. 1870 Offenbachovo »Barbe-Blue« (»Der Blaubart«, krstna izvedba leta 1866 v Parizu). To je izvrstna persiflaža srednjeveške legende o Sinjebradcu, ki jo odlikuje bogastvo glasbenih misli ter skrbna harmonska zasnova in instrumentacija. Vendar je ljubljanski recenzent spet zavzel do Offenbachove ustvarjalnosti negativno stališče: zanj je sicer Offenbach izvrsten muzik in ljubezniv skladatelj, toda noben umetnik.⁵⁵ Seveda se za take izjave ni zmenilo občinstvo, ki je napolnilo dvorano skoraj vselej, kadar so igrali zabavna in duhovita dela francoskega mojstra. Podobno kot v drugih gledališčih v svetu postaja Offenbach tudi v Ljubljani vse bolj pogost gost. Zdaj začčenja v zgodovini Deželnega gledališča obdobje Offenbacha in tako so v sezoni 1869/70 uprizorili poleg »Sinjebradca« še večje število dotlej že znanih njegovih del kot »Die schöne Helene«, »Grossherzogin von Gerolstein«, »Die schönen Weiber von Georgien«, »Hochzeit bei Laternenschein« in »Meister Fortunios Lied«.⁵⁶

Čeprav je konzorcij prejel višjo subvencijo kot Zöllner, je utrpel hudo izgubo, ki je konec sezone narasla že na 6000 fl.⁵⁷ Vzrok finančnega poloma je bil najprej v tem, da je moral konzorcij na novo nabaviti biblioteko, garderobo in dekoracije. Razen tega je glede na

⁵² LTb 1870 št. 46; Grout D. J., ib., 371; Loewenberg A., ib., 430.

⁵³ LTb 1870 št. 79, 80.

⁵⁴ LZg 1870 št. 63; DAS - Prez. arh. 1870 št. 497; Sivec J., ib., 8.

⁵⁵ Keller O., ib., 98; Jacob P. W., ib., 98; Loewenberg A., ib., 503; LTb 1870 št. 48; LZg 1870 št. 35.

⁵⁶ LZg 1869 št. 239, 242.

⁵⁷ Subvencija Zöllnerju je znašala 3500 fl, subvencija konzorciju pa 4500 fl: 2800 fl. prostovoljni prispevki in 1700 fl. dohodki lož gledališkega fonda. Prim. DAS - Prez. arh. 1870 št. 261, 497.

razpoložljiva sredstva angažiral preveč članov, ki jih je moral predrago plačevati. Pa tudi več gostovanj se je ponesrečilo. Seveda še ne smemo pozabiti, da se je z začetkom rednega delovanja slovenskega gledališča nacionalna razcepljenost občinstva še bolj zaostрила in tako se je del prebivalstva demonstrativno vzdrževal obiska nemških predstav.

V omenjeni stiski se je konzorcij obrnil na deželnega predsednika Eybesfelda, da mu dodeli pomoč iz državnih sredstev. Ta je njegovo prošnjo podprl in predlagal subvencijo 1200 fl., ki naj bi veljala tudi za naslednjo sezono. Do realizacije izplačila pa ni prišlo, ker je prošnjo notranji minister na Dunaju zavrnil s pripombo, da za takšne izdatke niso na razpolago nikakršni fondi.

Spričo prikazane situacije ni bilo pričakovati, da bi konzorcij še vodil gledališko podjetje. Zato je deželni odbor dne 7. III. 1870 razpisal entreprizo.⁵⁸ Ker pa je bila slovenska večina na obstoju nemškega gledališča vse prej kot zainteresirana in je hotela predvsem podpreti domačo gledališko umetnost, ki je v svoji tedanji razvojni fazi terjala še posebno pomoč, je deželni odbor navzlic negativnim rezultatom prejšnjega razpisa pogoje za podelitev entreprize tokrat še poslabšal in od bodočega podjetnika zahteval, da prepusti dvorano Dramatičnemu društvu trikrat mesečno. To pa je pomenilo za nemškega impresarija izgubo okrog 2000 fl., ki je ni mogel kriti iz dohodkov lož gledališkega fonda. Zato ne preseneča, da na razpis dolgo ni bilo odziva. Tako se je gledališkemu odboru šele v zadnjem trenutku posrečilo dobiti za entepizo v Ljubljani direktorja Fritza Lafontaina, ki je prav tedaj gostoval s svojo družbo v Pescu, in Ludwiga Konderla, dolgoletnega impresarija v Osijeku.⁵⁹

Zaradi prepozne podelitve enterprize za izbor članov ni bilo dovolj časa. Tako ne preseneča, da večina opernih solistov na začetku sezone 1870/71 ni ustrezala umetniškim zahtevam. Mimo tega so bile tudi občutne pomanjkljivosti zbora, orkestra in ansamblov. Ker obstoj opere ni bil več mogoč, se je direktor odpravil na Dunaj in izpolnil ansambel z nekaj dovolj sposobnimi pevci.⁶⁰ Žal je bilo to prizadevno ukrepanje prepozno, ker je med tem gledališko podjetje že globoko zabredlo v finančno krizo. V tem trenutku je sklical gledališki odbor zborovanje občinstva, na katerem so sklenili, da podpro podjetje z dodatnimi prispevki in ukinejo opero z namenom, da se zmanjšajo izdatki. Direktor Lafontaine je bil razrešen dolžnosti, upravljanje pa je prevzel gledališki odbor.⁶¹

Kriza, ki jo je doživljalo nemško gledališče in s tem tudi opera v Ljubljani, je vzpodbudila k razpravljanju o njenem reševanju tudi dnevni tisk. V tej zvezi je zanimiv članek anonimnega pisca, ki se označuje za prijatelja nemškega in slovenskega odra. Njegov namen je bil opozoriti na nujnost odprave privatnega lastništva lož, ki že

⁵⁸ DAS - Prez. arh. 1870 št. 261.

⁵⁹ LZg 1870 št. 74, 99, 104, 119, 143, 173.

⁶⁰ LTb 1870 št. 212, 218, 225, 253, 265; LZg 1870 št. 225.

⁶¹ DAS - Prez. arh. 1871 št. 497; LTb 1871 št. 76; LZg 1870 št. 273, 274.

več kot sto let izpodjeda ljubljansko gledališče. Ne da bi zapiral oči pred vrsto dejavnikov kot so neugodne razmere časa, nacionalna razcepljenost, nenaklonjenost večine deželnega zbora in razvoj slovenskega odra, ki so vsak po svoje negativno vplivali na uspevanje nemškega gledališča v Ljubljani, postavlja avtor omenjenega članka kot neizpodbitno dejstvo, da je osnovni pogoj za obstoj vsakega impresarija siguren dohodek, ki ga jamči predvsem najem lož. Zato pisec apelira, da je že zadnji čas, da se lože proti nizki odškodni odkupijo in se s tem ustvari boljša gmotna osnova za nadaljnji obstoj gledališča.⁶² Da takšna izvajanja niso našla odziva v takratni družbeni ureditvi, je več kot razumljivo. Zato je tudi sleherno ukrepanje v nakazani smeri izostalo.

Z odločbo gledališkega odbora je bil sredi decembra operni ansambel odpuščen, medtem ko so se dramske in operetne predstave nemoteno odvijale do konca sezone. Prav na področju operete je delovalo nekaj sposobnih pevcev in igralcev, ki so že po omenjenem datumu uspešno izvedli Schenkov singspiel »Der Dorfbarbier« in Lortzingovo opero »Zar und Zimmermann«. V slednji je sodeloval Iv. Meden, ki je svojo vlogo pevsko zadovoljivo podal.⁶³

Za razliko od opernega je bil to sezono operetni spored bogat in raznolik ter je vseboval več zanimivih novosti. Med temi so bile kar štiri Offenbachove: »Pariser Leben« (»La Vie Parisienne«), »Perichole«, »Die Schwätzerin von Saragossa« (»Les Bavards«) in »Coscoletto«.

Od navedenih je nedvomno najpomembnejša »La Vie Parisienne«, ki so jo krstili leta 1866 v Parizu in že naslednje leto uprizorili v nemškem prevodu na Dunaju, v Berlinu in Budimpešti. V Deželnem gledališču so jo prvič igrali 25. januarja 1871. To sodobno satiro francoske metropole, ki je polna bogate in domiselne glasbe, je sprejelo ljubljansko občinstvo z velikim navdušenjem. Seveda je Offenbachovi muzi nasploh nenaklonjena kritika vihala nos in delo podcenjevala.⁶⁴ Podobno kot »La Vie Parisienne« uprizarjajo še danes opereto »Perichole«, ki je doživela krstno predstavo leta 1868 v Parizu in ljubljansko premiero 9. III. 1871. Tudi za to je napisal Offenbach zelo originalno glasbo, kar mu ljubljanski recenzent spet ni hotel priznati.⁶⁵ Med kvalitetne Offenbachove stvaritve lahko uvrščamo tudi opereto »Die Schwätzerin von Saragossa« (krstna izvedba 1862 v Emsu), ki je prišla na spored Deželnega gledališča 20. X. 1870. To odlikuje klasična prefinjenost in jo včasih izvajajo še v zadnjem času.⁶⁶ Četrta Offenbachova noviteta »Coscoletto« (krstna predstava leta 1865 v Emsu, ljubljanska premiera 23. II. 1871),

⁶² LZg 1870 št. 285.

⁶³ LTb 1870 št. 213, 235, 248, 251; 1871 št. 9, 17, 21, 36, 57, 69; LZg 1870 št. 243; 1871 št. 6, 21, 35, 69.

⁶⁴ Czech S., ib., 309; Loewenberg A., ib., 505; LTb 1871 št. 21; LZg 1871 št. 20, 21.

⁶⁵ Jacob P. W., ib., 108; Loewenberg A., ib., 516; LTb 1871 št. 55, 57.

⁶⁶ Loewenberg A., ib., 490; Soldan K., ib., 516; LTb 1871 št. 55, 57.

ki vsebuje vrsto parodističnih in elegantnih točk v italijanskem stilu, pa po vrednosti zaostaja za navedenimi in je bila že v času svojega nastanka manj uspešna.⁶⁷ Razen z omenjenimi novitetami je Offenbach zavzel večji del glasbenega sporeda še z dolgo vrsto v Ljubljani že poprej izvedenih del (»Orpheus in der Unterwelt«, »Die schöne Helena«, »Der Blaubart«, »Die Grossherzogin von Gerolstein«, »Die schönen Weiber von Georgien«, »Daphnis und Chloe«, »Salon Pitzelberger«, »Meister Fortunios Liebeslied« in »Die Hochzeit bei Laterenschein«), kar zgovorno izpričuje, da se je prevlada francoskega mojstra v repertoarju Deželnega gledališča še znatno okrepila.⁶⁸

Dunajsko opereto sta predstavljali le dve noviteti: enodejanski »Die Freigeister« (premiera 11. I. 1871) F. von Suppéja in »Fridolin« J. B. Klerra (premiera 30. IX. 1870), ki pa sta brez umetniške vrednosti.⁶⁹

V sezoni 1871/72, ko je imel v Deželnem gledališču entreprizo Johann Wessetzky-Wallburg, ki je bil pred svojim prihodom v Ljubljano direktor gledališča v Petrossijevem vrtu v Pragi, spet usoda ni bila naklonjena operi. Čeprav je bil Wallburg deležen znatno večje denarne podpore kot njegova predhodnika in mu je tokrat tudi deželni odbor odobril subvencijo 900 fl., je kvaliteta opernih predstav močno padla.⁷⁰ Kaj je bilo temu vzrok, prepozna podelitev enterprize ali nesrečen izbor pevcev, iz razpoložljivih virov ni razvidno. Vemo le, da večina opernih solistov ni ustrezala niti skromnim umetniškim zahtevam, zaradi česar nista prišla na račun ne publika ne podjetnik, ki je moral sredi decembra odpustiti operne soliste in prvega kapelnika Horaka.⁷¹ Tako je bil ostali del sezone glasbeni spored usmerjen v opereto. Ker je štel ansambel več za to zvrst sposobnih moči, so bile uprizoritve prav zadovoljive ali v nekaj primerih celo izvrstne. Pri več predstavah je tudi sodelovala Ljubljanka Cecilija Eberhardt. Ko je prvič nastopila v Suppéjevi »Flotte Bursche«, je recenzent zapisal, da ima prijeten in dovolj močan glas, ki bo na našem odru vselej z veseljem dobrodošel.⁷²

Največja atrakcija sezone je bila Offenbachova »Die Prinzessin von Trapezunt« (»La Princesse de Trebezonde«), ki je nenehno pol-

⁶⁷ Jacob P. W., ib., 95; LZg 1871 št. 67.

⁶⁸ LZg 1870 št. 213, 216, 233, 242, 244, 250, 265, 270, 281, 269; LZg 1871 št. 12, 30, 35, 40, 57, 61, 65.

⁶⁹ Kromer J., ib., 142; Kosch W., ib., II, 1019; LZg 1870 št. 224; 1871 št. 8; LTb 1870 št. 225.

⁷⁰ Medtem ko je prejel podjetnik prejšnje leto le 3590 fl. subvencije, je ta znašala sedaj 5500 fl.: dohodek lož 2199 fl. in prispevek občinstva 2400 fl. Prim. DAS - Prez. arh. 1871 št. 479, 514.

⁷¹ Od opernih solistov je tenorist J. Weger še ostal v Ljubljani in poleg sodeloval pri Dramatičnem društvu. Dotlej so bile na sporedu še nekatere v Ljubljani stalno izvajane opere: Trubadur, Der Freischütz, Martha, Lucia di Lammermoor, Das Nachtlager in Granada in Faust. LZg 1871 št. 279, 286; 1872 št. 69, 77; LTb 1871 št. 274.

⁷² LZg 1871 št. 243, 246, 260, 268, 278, 282, 284, 291, 292, 295, 296; 1872 št. 5, 17, 19, 24, 28, 35, 52, 58, 65; LTb 1871 št. 241, 246, 247, 255, 261, 268, 282, 298; 1872 št. 5, 3, 20, 59, 65.

nila gledališko hišo in blagajno ter je prišla od 23. do 30. januarja 1872 kar petkrat na spored. Kot večina Offenbachovih del je tudi to delo hitro prispelo v Ljubljano. Krstna predstava je bila leta 1869 v Baden Badnu, prve nemške izvedbe pa so bile 1871 na Dunaju, v Pragi in Berlinu. »Die Prinzessin von Trapezunt« je pomembna Offenbachova stvaritev. V tej parodiji dvornega življenja, ki nam s svojimi romancami, ljubezenskimi dueti, napitnicami, galopi ter duhovitimi šalami in dovtipi prikazuje še danes zanimiv svet artistov, se pokaže Offenbach v vsej svoji pristnosti in umetniški moči. Tokrat je izjemoma sprejela tudi ljubljanska kritika Offenbachovo delo enoglasno brez pridržka in z navdušenjem.⁷³

Poleg omenjene operete je Wallburg uvrstil v repertoar še tri Offenbachove novitete: »Der Regimentszauberer« (Le Fifre enchanté ou le soldat magicien), »To-to oder das Schloss Roche« (»Le Château à Toto«) in »Herr Zuckerl, Vater und Sohn« (»Le voyage de Messieurs Dunanan, père et fils«).

Prva je ena od kvalitetnih mojstrovih enodejank in je doživela krstno izvedbo leta 1868 v Emsu, premiero v Ljubljani pa 10. X. 1870. Čeprav je njena glasba prikupna in polna komike, je »Regimentszauberer« danes malo znano Offenbachovo delo, čemur je vzrok nekoliko neroden libreto.⁷⁴ Druga Offenbachova noviteta »To-to«, ki so jo v Ljubljani prvič poslušali 7. januarja 1872, je skladateljevo manj uspešno delo. Temu je kriv libreto, ki je persiflaža propadajočega plemstva, a očitno tudi v naglici komponirana glasba, v kateri utone nekaj biserov.⁷⁵ Enodejanko »Herr Zuckerl, Vater und Sohn« so igrali v Deželnem gledališču dne 15. XII. 1871 pred maloštevilnim občinstvom. O. Keller jo omenja med mikavnimi, a žal mnogo premalo znanimi Offenbachovimi deli iz leta 1862. V Ljubljani ni ogrela in je že takoj po premieri izginila z repertoarja.⁷⁶

Podobno ni dosegla vidnejšega uspeha enodejanka Iv. Zajca »Die Nachtschwärmer« (krstna predstava leta 1866 na Dunaju, premiera 3. II. 1872), o kateri je izrazil recenzent zelo negativno sodbo.⁷⁷ Razen Zajca sta z novitetami zastopala tedanjo dunajsko opereto še Richard Genée in Jul. Hop. Richard Genée, ki ga danes poznamo le še kot libretista Joh. Straussa, Suppéja in Millöckerja, je bil predstavljen 17. januarja 1872 z opereto »Die schöne Pumfia«, Hopp pa dne 3. marca z opereto »Morilla«. Ker prve ne omenjata niti MGG niti A. Bauer, gre za avtorjevo manj uspešno delo. Druga je zbudila pri Ljubljančanih precej zanimanja in so jo igrali v enem mesecu kar štirikrat. Ker je Hopp danes že povsem pozabljen skladatelj in ga muzikološka literatura ne omenja, se zdi utemeljena negativna

⁷³ LZg 1872 št. 17, 19, 21, 23, 28; LTb 1872 št. 20; Loewenberg A., ib., 518; Jacob P. W., ib., 120; Schneidereit O., *Operettenbuch*, Berlin 1962, 83 do 85.

⁷⁴ Jacob P. W., ib., 66–68, 177; Soldan K., ib., 37; LZg 1871 št. 231.

⁷⁵ Jacob P. W., ib., 108; LZg 1872 št. 5; LTb 1872 št. 5.

⁷⁶ Keller O., ib., 97; LZg 1871 št. 288; LTb 1871 št. 288.

⁷⁷ Bauer A., ib., str. 71 št. 3047; LZg 1872 št. 29.

ocena, ki v omenjeni opereti pogreša večji zanos in bogastvo glasbenih misli.⁷⁸

Končno naj še omenim, da se je udeleževal kot skladatelj tudi kapelnik Pleininger, čigar enodejanki »Unsere Feuerwehr« in »Schwarz und weiss« so igrali v Deželnem gledališču dne 21. novembra oziroma 19. marca 1872. Prvi je kritika očitala nesamostojnost invencije in napovedovala, da kljub prizadevnosti komika Schlesingerja ne bo več doživela še enega večera. Podobno je bila muha enodnevnic opereta »Schwarz und weiss«.⁷⁹

Od več sposobnih konkurentov, prijavljenih na razpis za sezono 1872/73, je gledališki odbor izbral Josefa Kotziana-Kotzkega, dolgoletnega direktorja v Salzburgu. Veljal je za izkušenega in izobraženega gledališčnika. Dovršil je študij na univerzi v Pragi in vodil lastno podjetje že vse od leta 1849. Imel je obsežno biblioteko, dostojno garderobo in zadosten obratni kapital ter je podprl svojo prošnjo z odličnimi priporočili. V primeru, če bi mu nudili primerno podporo, je bil pripravljen tudi izvajati opere. V ta namen so mu v pogodbi z dne 12. V. 1872 zagotovili dohodek lož gledališkega fonda in subvencijo v višini 4000 fl., za kar se je moral obvezati, da uprizori najmanj šestnajst oper in operet.⁸⁰

Vsekakor pa moramo priznati, da je Kotzky svojo obvezo več kot izpolnil, saj je postavil na repertoar kar sedemnajst oper, razen teh pa še precej operet. Med operami je bilo spet največ Donizettijevih in Verdijevih: »Lucia di Lammermoor«, »La Favorite«, »Belisar«, »Linda di Chamounix«, »Der Troubadour«, »Rigoletto«, »Ernani«, »Ein Maskenball«.⁸¹ Od navedenih je novost le »Ein Maskenball« (»Un ballo in maschera«, premiera 11. I. 1873). To je za »Rigolettom«, »Trubadurjem« in »La Traviato« prvo delo iz Verdijevega srednjega ustvarjalnega obdobja, ki je bilo predstavljeno ljubljanskemu občinstvu po presledku trinajstih let. Da občinstvo v obravnavanem času še ni spoznalo obsežnejše tvornosti zrelega Verdija, ne prese-neča, ker je poleg omenjene trojice »Un ballo in maschera« pravzaprav edina Verdijeva opera, ki se je pred »Aido« široko afirmirala v nemških gledališčih. »Un ballo in maschera« je zlasti glede oblikovanja recitativa in orkestra pomembna stvaritev v mojstrovem razvoju v smeri, ki vodi postopoma proti njegovemu poznemu stilu. Krstna predstava je bila leta 1859 v Rimu, prva v nemščini pa v prevodu J. C. Grünbauma leta 1862 v Stuttgartu, nakar so sledile še druge nemške uprizoritve, npr. 1863 v Budimpešti, 1866 na Dunaju in v Pragi ter 1873 v Berlinu. Kot kaže gradivo, je Loewenbergov po-

⁷⁸ MGG V, 1707—1708; Kosch W., ib., 842; LTb 1872 št. 59; LZg 182 št. 16, 17.

⁷⁹ LZg 1871 št. 268; LZg 1872 št. 65; LTb 1872 št. 65.

⁸⁰ DAS - Prez. arh. 1872 št. 1286.

⁸¹ LZg 1872 št. 224, 231, 237, 243, 260, 262, 270, 271, 277, 295, 300; 1873 št. 9, 21, 32, 47, 60, 65.

podatek, da je bila ljubljanska premiera šele leta 1880, zmoten.⁸² Iz časopisnega poročila razberemo, da je prva izvedba te Verdijeve opere v Deželnem gledališču zelo uspela. Orkester in zbor sta sodelovala harmonično, solisti pa so z izjemo tenorista Kühna peli kar izvrstno. Tudi številno občinstvo je delo ugodno sprejelo. Žal pa ni kritik zapisal ob tako pomembnem dogodku niti besede o sami Verdijevi stvaritvi.⁸³

Med številnimi operetami sezone 1872/73 srečamo dve noviteti: »Die Insel Tulipatan« (»L' Ile de Tulipatan«, premiera začetek novembra 1872) in »Des Löwen Erwachen« (premiera 21. januarja 1873). Prva je žlahtna in še tudi v zadnjem času izvajana enodejanka J. Offenbacha, katero so krstili leta 1868 v Parizu. Avtor operete v 1 dejanju »Des Löwen Erwachen« je danes že pozabljeni dunajski skladatelj Joh. Brandl. Vendar je ta nekoč uživala precejšnjo popularnost, saj so jo v drugi polovici prejšnjega stoletja igrali na Dunaju v različnih gledališčih. Ljubljanski kritik je to delo sprejel z odobravanjem ter pohvalil glasbo in libreto.⁸⁴

S prihodom direktorja Kotzkega v Ljubljano se je kvaliteta opernih izvedb spet občutno popravila. In to ne glede na velike pomanjkljivosti, ki so se zaradi nesposobnosti nekaterih solistov in šibkosti zbora pokazale na začetku sezone in že resno ogrožale obstoj opere.⁸⁵ Kajti Kotzky je dokaj težak položaj dobro obvladal in pravočasno izpopolnil svoj ansambel. Ko bi ne bil ukrepal tako spretno in učinkovito, Ljubljana to sezono gotovo ne bi imela opere, ki je dosegla vsaj raven solidnega provincialnega povprečja. Nedvomno najtrdnjša opora opere sta bili koloraturka Kroppova in altistka Rosenova. Kroppova je bila rutinirana pevka, ki je nekoč blestela na velikih odrih, a je še vedno privlačevala s svojo fino interpretacijo. Tudi Rosenova je uspešno pela v pomembnejših gledališčih, npr. v Berlinu, Salzburgu ali Brnu. Posebno prepričljiva je bila v »Trubadurju«, ko je kritik navdušeno priznal, da se s takšno Azuceno lahko postavi le malo velikih odrov. Na komičnem področju se je izvrstno uveljavil basist Ausim, rutiniran igralec, ki ga dobimo že naslednjo sezono na seznamu osebja na novo ustanovljene Komične opere na Dunaju. Pa tudi ostali solisti kot sopranistka Erlesbeckova, tenorista Kühn in Stoll, baritonist Woloff in basist Pollak so bili bolj ali manj zadovoljivi. Glasbene predstave je vodil kapelnik Delin, pod čigar taktirko je dosegel že vse od začetka sezone dobro zasedeni orkester vso preciznost.⁸⁶

⁸² Loewenberg A. ib., 469, 473, 479—480, 491—492, 507; Gerigk H., *G. Verdi*, Potsdam 1932, 98—101; Hussey D., *Verdi*, New York 1949, 117 do 119; Toye F., *Verdi*, New York 1934, 352—358.

⁸³ LZg 1873 št. 9.

⁸⁴ Loewenberg A., ib., 516; Jacob P. W., ib., 108; Riemann H., ib., I, 217; Bauer A., ib., 61, št. 2644.

⁸⁵ LTb 1872 št. 236, 240, 245.

⁸⁶ LZg 1872 št. 224, 225, 236, 238, 242, 244, 249, 257, 270, 272, 300; 1873 št. 20, 32, 33; 1874 št. 17; LTb 1872 št. 270.

Direktor Kotzky si je vneto prizadeval, da poveča privlačnost predstav in ublaži nekatere hibe domačega ansambla s številnimi gosti. V tem pogledu je bila prav sezona 1872/73 bolj pestra in bogata kot katerakoli doslej. Med gosti je bil najpomembnejši saški dvorni pevec Emil Scaria, znamenit basist svojega časa, ki je bil naslednjo sezono angažiran v dunajski Dvorni operi. Njegovo gostovanje v »Faustu« in »Čarostrelcu« sredi novembra 1872 je bilo za Ljubljano izreden dogodek in je izzvalo viharno navdušenje občinstva, ki je vselej do zadnjega napolnilo dvorano.⁸⁷ Veliko zanimanja je zbudil tudi nastop Ljubljankanke Clementine Eberhardtove v vlogi Margarete dne 29. marca 1873. Clementina Eberhardtova je bila deležna že pred leti priznanja kot koncertna pevka Filharmonične družbe. Zatem je žela zmagoslavje kot operna pevka v Linzu in Karlsruhu, kjer je bila angažirana od septembra 1871 dalje. Ob njenem gostovanju je bila soglasna sodba kritike in publike, da v Ljubljani tako umetniško dovršene Margarete še niso slišali.⁸⁸ Dalje je v vrsti gostov zabeležiti še sopranistko Ireno Gerdes in operetno pevko Schenk-Ullmayerjevo iz Gradca, tenorista Burchardta iz Erfurta ter domačinki Cecilijo Eberhardt in Antonio Neugebauer-de Castro. Tudi ta gostovanja so bila z izjemo nastopa tenorista Burchardta prav lepa umetniška doživetja. Od navedenih je najbolj navdušila Gradčanka Irena Gerdes v vlogi Agathe (»Čarostrelec«) in Leonore (»Trubadur«). Irena Gerdes je bila mlada in nadarjena umetnica, ki je imela za seboj temeljito šolo. Kritika ji je napovedovala lepo bodočnost — že naslednjo sezono je bila primadona v Dortmundu.⁸⁹ Antonia Neugebauer-de Castro, ki je pred dvema letoma uspešno delovala pri Dramatičnem društvu in se je zatem še izpopolnjevala v Trstu, se je predstavila kot Gilda v Verdijevem »Rigolettu«. Ob tej priliki je kritika ugotovila, da je Neugebauerjeva razveseljivo napredovala.⁹⁰

Po končani zimski sezoni je priredila spomladi 1873 Filharmonična družba v korist fonda za gradnjo svojega društvenega in šolskega poslopja tri predstave Bellinijeve »Norme« (14., 17. in 20. maja). To je po letu 1850 zanimiv poskus, da poseže ta glasbena ustanova spet vidneje v operno življenje mesta.⁹¹ Toda za razliko od prej tokrat opere niso izvedli v celoti diletanti, ampak so sodelovali tudi poklicni solisti. Tu mislim predvsem na Clementino Eberhardt v naslovni vlogi in tenorista Stolla gledališke družbe J. Kotzkega v vlogi Severa, medtem ko sta pela Adalgiso in Orovista Cecilija Eberhardt in Schulz. Kot beremo v časopisnem poročilu, je bila izvedba sijajna in tudi obisk je bil obilen.⁹²

⁸⁷ LZg 1872 št. 263, 264, 265.

⁸⁸ LZg 1873 št. 73; LTb 1873 št. 72.

⁸⁹ LZg 1873 št. 33, 38; LTb 38, 44, 51, 229.

⁹⁰ LZg 1873 št. 70.

⁹¹ Sivec J., ib., 139, 140.

⁹² LZg 1873 110, 111, 113, 114.

Ker se je Kotzky izkazal v slehernem pogledu praktičen in preudaren direktor, ki je izpolnil pričakovanja in se je hkrati tudi znal prilagoditi lokalnim razmeram, je gledališki odbor priporočil njegovo prošnjo za ponovno entreprizo deželnemu odboru v ugodno rešitev in mu zajamčil potrebno vsoto prostovoljnih prispevkov.⁹³

V sezoni 1873/74 je Kotzky svoja prizadevanja za umetniški razcvet gledališča v Ljubljani razvijal še z večjo silo in uspehom in tako tudi ta sezona pomeni, glede repertoarja kot samih izvedb, nadaljnji vzpon nemške opere. Po sodbi tujih obiskovalcev je Ljubljana imela opero, ki je v manjših provincialnih gledališčih le redek pojav.⁹⁴ Med člani ansambla je posebno blestela primadona Schütz-Wittova, dovršena umetnica, ki ji je kritika vselej izrekla najbolj laskava priznanja. Od pevcev je bil najbolj priljubljen basist Chlumetzky, ki je znal svoj ne zelo močan glas uveljaviti z umetniško fineso. Pa tudi sicer je operni ansambel štel še več sposobnih moči, kot npr. tenorista Khalsa in Mohra, altistko Ujfalusy, sopranistki Hron in Möller.⁹⁵ Umetniško kvaliteto predstav je v marsičem pripisovati tudi veščemu muzikalnemu vodstvu. Poleg že ugodno znanega Delina je dirigiral Witt, ki se je izkazal kot kapelnik bogatih izkušenj in obsežnega znanja. Po rodu je bil iz Königsberga in je pred svojim prihodom v Ljubljano deloval v pomembnih mestih kot Hamburg, Kiel, Königsberg, Dunaj ali Budimpešta.⁹⁶ Zbor in orkester sta bila dobro zasedena in sta skoro vselej častno izpolnila svojo nalogo. Pri predstavi Rossinijevega »Wilhelma Tella« so zbor okrepili pevci Dramatičnega društva, medtem ko je basist Chlumetzky pel pri Vodnikovi proslavi in benefični predstavi kapelnika Dramatičnega društva Šantla.⁹⁷

V repertoarnem pogledu je bila sezona 1873/74 najbogatejša v obravnavanem obdobju, saj je bilo izvedeno kar 25 oper. Vsekakor preseneča, da so bile ob tako obsežnem in zahtevnem sporedu skoro vse uprizoritve dobro pripravljene, kar še posebej dokazuje muzikalno razgledanost in veščost ansambla.

To sezono je v repertoarju občutno porastlo število oper nemških avtorjev. Med temi sta bili dve pomembni noviteti — »Tannhäuser« in »Fidelio« ter še precej v Ljubljani že poprej uprizorjenih del: »Zar und Zimmermann«, »Der Waffenschmied«, »Undine«, »Der Freischütz«, »Die lustigen Weiber von Windsor«, »Don Juan«, »Die Hochzeit des Figaro« in »Martha«.⁹⁸

Premiera »Tannhäuserja«, ki je bila 6. marca 1874, je hkrati prva uprizoritev Wagnerja na ljubljanskem odru in zato važen dogo-

⁹³ DAS - Prez. arh. 1873 št. 1354; LZg 1873 št. 78, 107.

⁹⁴ LZg 1873 št. 246.

⁹⁵ LZg 1873 št. 229, 235, 243, 246, 231, 249, 281; LZg 1874 št. 5; LTb 1873 št. 243.

⁹⁶ LZg 1874 št. 58.

⁹⁷ LZg 1874 št. 19, 23, 82.

⁹⁸ LZg 1873 št. 229, 234, 239, 241, 245, 247, 249, 253, 256, 259, 262, 269, 280, 288; 1874 št. 1, 12, 17, 30, 36, 43, 48, 70.

dek v glasbenem in gledališkem življenju tedanje kranjske metropole. Če gledamo ta datum z vidika nemškega in avstrijskega gledališča, je nedvomno bila omenjena premiera precej zapoznela, saj so v Nemčiji začeli izvajati skladateljeva dela že marsikje okrog leta 1850, medtem ko beležimo prvo uprizoritev Wagnerja v Avstriji leta 1854 s »Tannhäuserjem« v Gradcu, kjer so do leta 1870 spoznali še njegove opere »Lohengrin« (1863), »Rienzi« (1865) in »Der fliegende Holländer« (1870). Podobno je imel Wagner že do začetka sedemdesetih let utrjeno tradicijo na Dunaju ali v Pragi. Vendar se zdi prva ljubljanska izvedba Wagnerja manj pozna, če vemo, da si je ta glasbeni velikan le počasi utiral pot na nemške odre in da beležijo prve uprizoritve njegovih del v Parizu, Londonu ali Bologni šele v letih 1861 oziroma 1870 in 1871. Razen tega je treba opozoriti, da se ljubljansko občinstvo ni prvič srečalo z Wagnerjevo glasbo šele tokrat, saj je Filharmonična družba občasno vključevala v svoje koncerte posamezne odlomke iz njegovih oper že vse od leta 1858 dalje.⁹⁹ Da pa ni Ljubljana doživela prve uprizoritve Wagnerja že prej, je razumljivo, ker ni bilo na voljo primernih izvajalnih sredstev in ker je manjkala kontinuiteta operne reprodukcije — v letih 1856 do 1860 in 1861 do 1865 sploh ni bilo nemške opere.

Ljubljansko občinstvo je sprejelo opero »Tannhäuser« z velikim odobravanjem. Recenzent je z vznichenjem ugotavljal, da so solisti, zbor in orkester pod vodstvom kapelnika Witta ustvarili nekaj neslutnega in čudovitega ter priznal, da je bilo s tem opravljeno gigantsko delo.¹⁰⁰

Casopisno naznanilo za predstavo Beethovnovega »Fidelia« dne 24. marca 1874 dostavlja izrecno pripombo »zum ersten Mal«. Pravilnost tega podatka potrjuje gradivo, ki je z izjemo leta 1820/21 dovolj popolno za posamezne operne sezone po letu 1815, ko se je »Fidelio« že začel pojavljati na nemških in avstrijskih odrih.¹⁰¹ Ljubljanska premiera je zbudila pri občinstvu precej pozornosti, žal pa je bila izvedba vse prej kot zadovoljiva, dasiravno so se nosilci glavnih vlog dobro izkazali. Verjetno je temu vzrok pozen datum predstave, ko tik pred sklepom sezone ni bilo več dovolj časa za vaje celotnega ansambla.¹⁰²

Sicer pa je široko publiko najbolj navdušila velika opera »Die Afrikanerin« (»L' Africaine«), ki je bila med 27. decembrom in 8. februarjem kar šestkrat na sporedu in je vselej napolnila gledališko dvorano. Z njo je predstavil Kotzky poslednje in najvrednejše delo G. Meyerbeera, v katerem je dosegel skladatelj zdaleč najmočnejšo

⁹⁹ Loewenberg A., ib., 418—420, 431—433, 450—452; Wallaschek R., *Das k. k. Hofoperntheater*, Wien 1909, 157—161, 205, 208; Baravalle R., ib., 176; Gregor J., *Geschichte des österreichischen Theaters*, Wien 1948, 200; Cvetko D., ib., III, 123; sporedi Filharmonične družbe za obravnavano obdobje v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (rokopisni oddelek).

¹⁰⁰ LZg 1874 št. 53, 57, 60.

¹⁰¹ Loewenberg A., ib., 293—294; Sivec J. ib., 46 ss; LZg 1874 št. 67.

¹⁰² LZg 1874 št. 68.

psihološko poglobitev in organsko povezavo glasbe z dramsko vsebino. Ta Meyerbeerova mojstrovina je prispela na ljubljanski oder še dosti zgodaj. Krstna predstava je bila leta 1865 v Parizu, nakar so neposredno sledile že v nekaj letih premiere v Berlinu, na Dunaju, v Pragi in Brnu. Kot izkazuje gradivo, ne drži Loewenbergov podatkov, da je bila premiera v Ljubljani šele leta 1880.¹⁰³ Izvrsten uspeh uprizoritve je prinesel ansamblu direktorja Kotzkega toplo in enoglasno priznanje kritike.¹⁰⁴

Kot prejšnjo je Kotzky tudi to sezono v obilni meri poskrbel za zabavo z operetami in vključil v spored pet novitet.¹⁰⁵ Od teh sta bili umetniško vrednejši le ljubka Offenbachova koverzacijska enodejanka »Lieschen und Fritzchen« (premiera jan. 1874) in opereta v treh dejanjih »Hundert Jungfrauen« (»Les cent vierges«, 13. XII. 1873) A. Lecoqa, s katero se je pojavila tvornost tega kvalitetnega francoskega skladatelja prvič na ljubljanskem odru. In to dosti zgodaj, saj si je Lecoq le malo pred tem prav z omenjenim delom utrl pot v gledališki repertoar.¹⁰⁶ Ostale operete, ki jih je to sezono spoznalo ljubljansko občinstvo, kot Suppéjeva enodejanka »Franz Schubert«, v kateri je skladatelj neokusno uporabil Schubertove melodije, »Der geheimnisvolle Dudelsack« J. Hoppa in »Die Fabrikmädchen« A. Müllerja, pa so bile povsem nepomembne.¹⁰⁷

Navzlic tako bogatemu sporedu in nadpovprečni kvaliteti uprizoritev obisk gledališča v sezoni 1874/75 ni bil zadovoljiv. To je pripisovati predvsem neugodnim gospodarskim razmeram v državi, ki so bile posledice ponovnega poraza Avstrije leta 1866 in nemško-francoske vojne leta 1870.¹⁰⁸ V tej zvezi naj omenim, da je tedaj tudi upadlo zanimanje slovenskega občinstva za predstave Dramatičnega društva. Kot izvemo iz časopisnih vesti pa je bila podobna situacija še v drugih krajih monarhije, npr. v Budimpešti, Linzu in celo na Dunaju.¹⁰⁹

Lep umetniški užitek in hkrati obogatitev repertoarja so bile predstave, ki jih je aprila in maja 1874 priredila s sodelovanjem nekaterih članov deželnega gledališča Filharmonična družba. Gre za izvedbo dveh oper — »Der Wildschütz« in »Guttenberg« —, ki sta tokrat, čeprav s precejšnjo zamudo, doživeli ljubljansko premiero.¹¹⁰ Prva je umetniško najpopolnejše in še tudi danes najbolj sveže Lortzingovo delo, ki se je udomačilo na nemških odrih že neposredno po krstni izvedbi leta 1842 v Leipzigu. Avtor druge je nekoč

¹⁰³ Loewenberg A., ib., 498; Jirouschek J., *Internationales Opernlexikon*, Wien 1948, 250—251; Grout D. J., ib., 317.

¹⁰⁴ LTb 1873 št. 296; LZg 1873 št. 297.

¹⁰⁵ LZg 1873 št. 26; 1874 št. 10, 14, 26.

¹⁰⁶ Altmann W., ib., 57—58; MGG VIII, 447—448; Loewenberg A., ib., 526.

¹⁰⁷ Kromer J., ib., 120.

¹⁰⁸ Gestrin F. — Melik V., ib., 148, 170; Efimov A. V., *Novaja istorija*, Moskva 1945, 194—195, 198; Baravalle R., ib., 106.

¹⁰⁹ LZg 1873 št. 225; 1874 št. 227, 246.

¹¹⁰ LZg 1874 št. 86, 97, 100, 106, 111, 112; LTb 1874 št. 114.

popularni, a danes tudi že pozabljeni dunajski skladatelj Ferdinand Fuchs. Njegovo opero »Guttenberg« so krstili leta 1846 v Gradcu, nato pa z uspehom izvajali še v drugih nemških gledališčih.¹¹¹

Na splošno željo občinstva in gledalškega odbora je Kotzky prevzel pod pogojem, da dobi nezmanjšano subvencijo, umetniško vodstvo Deželnega gledališča tudi za sezono 1874/75.¹¹² Žal direktor tokrat pričakovanj ni izpolnil, saj pomeni ta sezona spet občutno nazadovanje nemške glasbeno dramske poustvarjalnosti. Več opernih uprizoritev sploh ni ustrezalo resnejšim umetniškim zahtevam (npr. »Martha«, »Belisar«, »Die Stumme von Portici« in »Fra Diavolo«), pa tudi ostale niso presegle povprečja. Čeprav posamezni solisti kot npr. primadona Schütz-Wittova, koloraturka Januschowsky, tenorist Dalfy, baritonist Grünauer ali basist Hajek nikakor niso bili slabi, je izvedbam večinoma manjkalo celovitosti in zaključenosti.¹¹³ To navzlic temu, da je bilo glasbeno vodstvo v večjih rokah (dirigenta Witt in Sechter) in da je bila zasedba zbora in orkestra kar ustrezna. Vse kaže, da sta bila omenjenemu znižanju umetniške kvalitete popuščanje delovne discipline in nezadosten študij vlog bolj kriva kot nesposobnost izvajalcev.

Za ljubitelje opere je bil gotovo lep dogodek gostovanje baritonista Josefa Becka in Gradca (»Der Troubadour«, »Das Nachtlager in Granada«). Ta pevec, ki je začel svojo operno kariero v Ljubljani leta 1869/70, je s svojim sonornim glasom, očarljivo interpretacijo in premišljeno igro izzval navdušenje kritike in občinstva.^{113a} Od domačinov je nastopil v nemškem gledališču tedaj še mladi pevec in igralec Dramatičnega društva Josip Nolli. Ta pozneje znameniti baritonist, je pel med dejanji benefične predstave altistke Berthe Frey odlomke iz Kreutzerjeve »Das Nachtlager in Granada« in bil deležen priznanja kritike.^{113b}

Od novitet je bila najpomembnejša Meyerbeerova velika opera »Der Prophet« (Le Prophète), ki je prišla na ljubljanski oder 14. januarja 1875, medtem ko se je v svetovnem gledališkem repertorju uveljavila že v prvih letih po njeni krstni izvedbi (Paris 1849). Z njo je Kotzky predstavil vredno delo iz Meyerbeerove ustvarjalnosti. Podobno kot »Hugenoti« kaže tudi »Prerok« mojstrsko zgradbo dejanj, točno poznavanje teatralnega efekta in izkušeno obravnavanje pevskih glasov in orkestra, mimo tega pa še poglobitev dramskega elementa.¹¹⁴

Razen »Preroka« je občinstvo to sezono spoznalo še nekoliko starejšo Auberovo komično opero »Carlo Broschi oder Des Teufels

¹¹¹ Loewenberg A., ib., 418, 441; Riemann H., ib. I, 562; Zentner W., *Reclams Opernführer*, Stuttgart 1953, 157.

¹¹² LZg 1874 št. 71, 77.

¹¹³ LZg 1874 št. 71, 77, 228, 253; 1875 št. 46, 53, 63; LTb 1875 št. 64.

^{113a} LZg 1874 št. 286, 287, 289; LTb 1874 št. 287 290.

^{113b} LZg 1875 št. 50.

¹¹⁴ Loewenberg A., ib., 444—445; Jirouschek J., ib., 247; Brockway W. & Weinstock H., ib., 241—243.

Anteil» («La Part du Diable», premiera 11. II. 1875). To opero, ki so jo krstili že leta 1843 v Parizu, ocenjuje muzikolog O. Gumprecht kot nepomembno. Nasprotno pa se je ljubljanska kritika o njej pohvalno izrazila in ji priznala mnogo lepote in učinkovitost ansamblov.¹¹⁵

Še občutneje kot na opernem se je to sezono znižala reprodukтивna kvaliteta na operetnem področju, kjer je doživela večina izvedb neuspeh. Za to glasbeno dramatsko zvrst, ki je bila v Ljubljani že vrsto let posebno priljubljena, ni imel Kotzky dovolj sposobnih pevcev, medtem ko se tu glasovno primernejši operni solisti niso obnesli, ker niso obvladali govorjenega dialoga. Situacija se tudi ni popravila proti koncu sezone, ko sta gostovali Christoph-Maschkova in de la Tour, ki si nista mogla pridobiti simpatije občinstva, čeprav jima kritika ni odrekla določenih kvalitete.¹¹⁶

Med operetami, ki jih je Kotzky uvrstil v repertoar sezone 1874/75, sta bili dve vredni noviteti: Offenbachova enodejanka »Dorothea« (premiera 29. X. 1874) in Lecoqova »Mamsell Angot« («La Fille de Madame Angot», premiera 18. XI. 1874). Slednja je najbolj popularna stvaritev mlajšega Offenbachovega sodobnika in ena najuspešnejših operet tistega časa. V Parizu so jo med 21. februarjem 1873 in 27. decembrom 1874 uprizorili kar petstokrat. To opereto, ki vsebuje obilo sijajne in prešerno vesele glasbe ter se deloma približuje operi, je označil recenzent Laibacher Tagblatta kot eminentno in dobrodošlo obogatitev repertoarja.¹¹⁷ Pohvalil je tudi izvedbo, ki so jo eksaktno pripravili operni solisti.

Po triletnem delovanju Kotzky ni hotel več ostati v Ljubljani. Ker zaradi znižanja umetniške ravni predstav in zastarelosti repertoarja z njim niso bili več zadovoljni in se je razen tega zadnjo sezono obisk še zmanjšal, se je Kotzky začel ozirati za entreprizo drugam. To je dobil, ko mu je bilo januarja 1875 zaupano za dobo treh let vodstvo gledališča v Linzu.¹¹⁸

Ne glede na nekatere pomanjkljivosti moramo označiti njegovo entreprizo v zgodovini ljubljanskega Deželnega gledališča kot pomembno. Z njegovim prihodom v Ljubljano se je kvaliteta operne reprodukcije nedvomno izboljšala in v sezoni 1873/74 tudi razločno povzpela nad povprečje. Razen tega je predstavil Kotzky ljubljanskemu občinstvu dovolj opernih novitet, pri čemer mu gre še posebna zasluga, da je uvedel Wagnerja na ljubljanski oder.

Ko ocenjujemo dosežke opere v Ljubljani v letih 1861—1875, ne smemo prezreti dejstva, da se je njeno delo odvijalo v neugodnih ekonomskih razmerah. Obravnavano obdobje je nasploh čas gospodarske nestabilnosti in je bilo še posebej nenaklonjeno rasti gledališč v manjših provincialnih mestih, katerim ni bila zagotovljena

¹¹⁵ Gumprecht O., ib., 197—199; LZg 1875 št. 34; LTb 1875 št. 35.

¹¹⁶ LTb 1874 št. 249, 284; 1875 št. 56; LZg 1874 št. 278; 1875 št. 55.

¹¹⁷ Jacob P. W., ib., 40—41; Keller O., ib., 106—107; LTb 1874 št. 267.

¹¹⁸ DAS - Prez. arh. 1875 št. 1531; LZg 1875 št. 13.

zadostna podpora iz javnega sklada. Razen tega je na delovanje nemškega Deželnega gledališča v Ljubljani negativno vplivala še vrsta specifičnih okoliščin. Kot poprej je tudi sedaj bilo pereče vprašanje privatnega lastništva lož, ki je odtegovalo impresarijem stalen dohodek. Ko pa se je s padcem Bachovega absolutizma sprostila slovenska kulturna dejavnost, ki je težila v okviru leta 1867 ustanovljenega Dramatičnega društva za razvoj slovenske gledališke umetnosti, je postajalo vse bolj jasno, da je nemško gledališče v Ljubljani kot narodnem in kulturnem središču slovenskega etničnega ozemlja docela tuje telo. Zato ne preseneča, da je bila proti njegovemu uspevanju slovenska večina v deželnem zboru, kjer je J. Bleiweis leta 1863 predlagal, naj preneha biti deželna ustanova, ker v njem ne igrajo v slovenskem jeziku.⁴¹⁹ Ne glede na to pa je bila na obstoju nemškega gledališča zainteresirana tanka plast nemškega oziroma nemško orientiranega prebivalstva, ki je to od leta 1866 naprej z lastnimi sredstvi tudi prizadevno in dovolj uspešno podpirala.

Ce pregledamo operni repertoar nemškega Deželnega gledališča v Ljubljani v času od 1861—1875, ugotovimo, da ta ni bil več tako napreden in sodoben kot v prejšnjih desetletjih, ko je šlo ljubljansko gledališče skoro v celoti v korak z glasbenim dogajanjem v svetu. Število pomembnih in aktualnih opernih novitet, ki jih je ljubljansko občinstvo spoznalo brez večje zakasnitve, se je zelo zmanjšalo. Primerjava repertoarja Deželnega gledališča z repertoarjem večjih gledališč v nekdanji Avstriji pa nam pokaže, da je zdaj Ljubljana znatno zaostala. Zlasti je to opazno glede uprizarjanja Wagnerja, ki je imel v gledališčih večjih mest kot so Dunaj, Praga ali Gradec do ljubljanske premiere »Tannhäuserja« (1874) že utrjeno tradicijo. Nadalje pogrešamo na repertoarju še nekatera dela francoske operne literature, ki so bila tedaj na nemških odrih dosti aktualna; tako zlasti Gounudovo »Romeo et Juliette« (1867) in Thomasovo »Mignon« (1866).⁴²⁰ Pa tudi obe Verdijevi noviteti, »La Traviata« in »Un ballo in maschera«, nista doživeli ljubljansko premiero brez zamude. Da je prišla Ljubljana toliko v razkorak z večjimi kulturnimi središči, je poleg že omenjenih činiteljev še zlasti vzrok to, da je bilo v letih 1861—1865 operno uprizarjanje povsem prekinjeno, medtem ko je v sezonah 1870/71 in 1871/72 moralo že po nekaj mesecih prenehati. Tako je edino pomembnejše področje glasbeno dramskega repertoarja, kjer je Ljubljana dohajala razvoj v svetu, opereta. V obravnavanem obdobju je Deželno gledališče predstavilo znaten del Offenbachove ustvarjalnosti, poleg tega pa še operete skladateljev F. von Suppéja in A. Ch. Lecoca. Vsa ta dela so prispela sorazmerno hitro na ljubljanski oder.

Ne glede na to, da nemška opera v Ljubljani ni mogla dovolj upoštevati sodobne produkcije, pa ji nikakor ne gre odrekati po-

⁴¹⁹ Stenographischer Bericht der XX. Sitzung des Krainischen Landtages zu Laibach am 2. März 1863 v DAS.

⁴²⁰ Loewenberg A., ib., 508—509, 513.

mena. Čeprav se je moralo nemško Deželno gledališče v Ljubljani težje boriti za svoj obstoj kot gledališča v večjih mestih nekdanje Avstrije, je le imelo dosti boljše tehnične možnosti kot slovensko gledališče, ki je bilo šele v svoji začetni razvojni fazi in še dolgo ni zmoglo uprizarjanja oper.¹²¹ Ker je nemško gledališče že imelo utrjeno tradicijo in profesionalne pevce in igralce, je lahko vse drugače upoštevalo starejšo in sodobno glasbeno dramatsko literaturo. Pregled repertoarja nam pokaže, da je ta bil obsežen in tehten. Vseboval je dosti starejših klasičnih in romantičnih del trajne vrednosti, od katerih jih je spoznalo občinstvo več šele v tem času. Razen tega kvaliteta reprodukcije večinoma ni bila slaba, v nekaj sezonah je celo razločno presegla povprečje. Končno ne smemo pozabiti, da je nemška opera dajala tudi možnosti za udejstvovanje pevcem iz vrst domačega prebivalstva. Med njimi najdemo na odru nemške opere tudi člane Dramatičnega društva, kar kaže na določeno sodelovanje med obema ustanovama.

SUMMARY

In autumn 1861, when the Ljubljana theatre came under the administration of the provincial committee, it still had no resident singers or actors but continued to be dependent on foreign German companies, which changed from year to year or within the period of several seasons.

Due to insufficient subsidy, the musical repertoire from 1861—1865 had to be restricted to operetta, but the performances were mostly unsatisfactory. Nevertheless it is significant that the public had the opportunity to get to know the operettas of Offenbach and Suppé.

In autumn 1865 opera was resumed but the repertoire was not extensive and the performances were bad or scarcely mediocre. The initiative for an improvement in artistic quality came from the public, which elected a special committee whose task was to supervise activity in the theatre and to collect voluntary contributions for the impresarios. In this way a better material foundation was created and opera began to flourish again with the arrival in 1866 of the experienced and ambitious impresario Anton Zöllner from Brno. With a selected and enriched repertoire and by the relatively high quality of performances, Zöllner improved the Ljubljana theatre so much that it surpassed many a provincial theatre. As in the previous decades romantic opera by French and Italian composers prevailed, especially Verdi and Donizetti. Of the newer operas Gounod's »Faust« (1867) enjoyed the greatest popularity. In addition to »Faust« Zöllner presented operas such as »La Traviata« (1867), »Die lustigen Weiber von Windsor« (1868), »Der Waffenschmied« (1868), »Dinorah« (1868) and »La Favorite« (1868).

After Zöllner had left Ljubljana it was impossible to find a suitable impresario, so during the 1869/70 season the artistic direction of the theatre was taken over by a syndicate of 9 citizens, whose zeal and self-sacrifice were responsible for Ljubljana's enjoying good opera during this season as well. Among new operas Lortzing's »Undine« aroused espe-

¹²¹ Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967, Ljubljana 1967, 174 ss.; Cvetko D., ib. III, 205—206.

cial enthusiasm among public and critics alike. That Mozart's »Le nozze di Figaro« appeared on the Ljubljana stage only in 1870, as the newspaper and police reports mention, remains a question. According to present data, the opera was probably already performed during the 1790/91 season, but we are unfortunately unable to prove this directly. As in other theatres throughout the world, performances of Offenbach's operettas became more and more frequent in Ljubljana too.

During the seasons 1870/71 and 1871/72, operatic performances were limited to a few months because of financial difficulties and the lack of qualified singers, so the theatre's repertoire was mainly composed of operetta.

Operatic activity was re-enlivened during the years 1872—75, when the director was Josef Kotzky from Salzburg. The artistic quality of performances was especially raised in the 1873/74 season, which was the richest of the whole period under discussion. Among new operas which Kotzky presented to the public, especially important were: »Tannhäuser« (1874), »Un ballo in maschera« (1873), »Fidelio« (1874), »L'Africaine« (1873) and »Le Prophète« (1875).

In the spring of 1873 and 1874 performances by the Philharmonic Society, which included two new operas in its programme, Lortzing's »Der Wildschütz« (1874) and Fuchs's »Guttenberg« (1874), were a fine artistic enjoyment and at the same time an enrichment of the operatic repertoire.

In an assessment of the achievements of German opera in Ljubljana from 1861—1875, we must not ignore the fact that it worked under difficult financial conditions. The period under discussion was in general a time of economic instability and was especially unfavourable to the growth of theatres in smaller provincial towns, where a sufficient subsidy from public funds was not guaranteed. In addition, the activity of the German theatre in Ljubljana was adversely affected by a series of specific circumstances. As before the question of the private ownership of boxes was still burning, because this deprived the impresarios of their steady income. With the fall of Bach's absolutism Slovene cultural activity was set free and in 1867 the Dramatic Society was founded, so the national question in a town with a strong Slovene majority, became more and more acute.

If we consider the operatic repertoire of the Provincial Theatre in Ljubljana in the period from 1861—1875, we can see that it was no longer so progressive and modern as in the previous decades, when the Ljubljana theatre was almost keeping step with musical activity throughout the world. The number of major new operas introduced to the Ljubljana public approximately as soon as in other, more important centres, had sharply decreased. A comparison of the Provincial Theatre's repertoire with that of larger theatres in Austria shows that Ljubljana had considerably lagged behind. This is especially noticeable in the case of Wagner's works which had already established a firm tradition in the theatres of larger cities such as Vienna, Prague and Graz before the Ljubljana première of »Tannhäuser« (1874) even took place. We further miss works of French operatic literature from repertoire, at that time current on German stages, especially Gounod's »Romeo et Juliette« (1867) and Thomas's »Mignon« (1866). From Verdi's middle period, only the operas »La Traviata« (1867) and »Un ballo in maschera« (1873) were performed, while »Il Trovatore«, »Rigoletto« and »Ernani«, which at that time were constant items on the repertoire of the Provincial Theatre, had already had their Ljubljana premières before 1861. It is not surprising that the Ljub-

Ljubljana public did not get to know of the mature Verdi to any higher degree, because besides the three works mentioned, »Un ballo in maschera« was actually the only Verdi opera before »Aida« which gained wide acceptance in German theatres.

The only field in the musical repertoire where the Provincial Theatre kept in step with developments in the rest of the world, was operetta. During the period under discussion, a considerable part of Offenbach's work was performed, as well as operettas by Suppé and Lecoq. All these works arrived quickly on the Ljubljana stage.

Although German opera in Ljubljana was not in a position to take full regard of modern production, the significance of the Provincial Theatre's musical activity must be positively appreciated. A glance at the repertoire shows that it was extensive and of considerable artistic worth. It contained many older Classic and Romantic works of lasting value, several of which were first introduced to the public at this time. Performances were mostly not bad and in some seasons even distinctly surpassed the average. Finally we must not forget that German opera also offered opportunities to local singers of appearing on stage. Members of the Slovene Dramatic Society are also to be found among their number.

IMENSKO KAZALO — INDEX

- Agostini, Lodovico 48
 Alessi, Giovanni d' 41, 42, 44, 55
 Allizar 94
 Altmann, Wilhelm 88, 105
 Ancelot, d' 77
 Ander, Adolf 88, 91, 92, 93, 94
 Andrezzo, A. B. 89
 Apel, Willi 60
 Appoloni, G. 89
 Assisi, Fra Ruffino d' 55, 56
 Auber, Daniel François Esprit 106

 Bach, Johann Sebastian 11, 14, 16, 36, 60, 108
 Balzac, Honoré 70
 Baravalle, R. 91, 105
 Barbó di Napoli 73
 Bauer, A. 87, 99, 101
 Beck, H. 60, 61
 Beck, Josef 94, 106
 Beethoven, Ludwig van 10, 14, 16, 36, 104
 Bellini, Vincenzo 70—85, 102
 Bembo, Pietro 49
 Benvenuti, Giacomo 44
 Berg, Alban 11, 16
 Berio, Luciano 12
 Besseler, Heinrich 48
 Bleiweis, J. 108
 Blum, Robert 89
 Boetticher, Wolfgang 48
 Brandl, Joh. 101
 Brockway, W. 93, 106
 Budde, Elmar 5, 11, 12, 13, 15, 16
 Burchardt 102
 Burney, Charles 58

 Cage, John 10, 15
 Calliano, Anton 87
 Cambi, L. 72
 Cast, Paul 49
 Chlumetzky 103
 Christoph — Maschkova 107
 Ciconetti, F. 73
 Cvetko, Dragotin 5, 15, 16, 86, 94, 105, 109
 Czech, S. 92, 93, 97

 Dahlhaus, Carl 62
 Dalfy 106
 Dallapiccola, Luigi 71
 Delin 101, 103
 Desprez, Josquin 43
 Doflein, Erich 17
 Donato, Baldissera 41, 45, 46, 48, 49, 51, 55, 56
 Donington, R. 62

 Donizetti, Gaetano 89, 93, 94, 100, 109
 Dorian, F. 61, 62

 Eberhardt, Cecilija 98, 102
 Eberhardt, Clementina 102
 Eder 94
 Efimov, A. V. 105
 Eggebrecht, Hans Heinrich 5, 7, 8, 12, 13, 15, 16, 17
 Einaudi, Giulio 48
 Einstein, Alfred 41, 45, 46, 47, 48, 49, 52
 Eitner, Robert 42
 Erlesbeck 101
 Eybesfeld 96

 Fischer, Kurt von 6
 Florimo 79, 80, 81, 82
 Flotow, Friedrich 90
 Frey, Bertha 106
 Froberger, Johann Jakob 60
 Fücks, Ferdinand 106, 110
 Fux, Johann Joseph 60

 Gabrieli, Andrea 43, 44
 Gabrieli, Giovanni 44
 Galeota, Cav. 73
 Gassmann, Florian Leopold 58
 Genée, Jul. Hop. Richard 99
 Gerdes, Irena 102
 Gerigk, H. 101
 Gerstenberger, W. 42
 Gestrin, Ferdo 86, 105
 Globokar, Vinko 11
 Gounod, Charles 89, 108, 109, 110
 Graf, Walter 57, 58, 59, 69
 Gregor, J. 105
 Grout, Donald J. 89, 91, 95, 105
 Grünauer 106
 Grümbaum, J. C. 100
 Gumprecht, O. 92, 107

 Hajek 106
 Halévy 90
 Halle, Adam de la 10
 Hansen, P. 52
 Hertzmann, Erich 43
 Hiob 26
 Höfler, Janez 16, 40, 42, 44, 57
 Hofmann, Klaus 12
 Hopp, J. 99, 105
 Horac 49
 Hron 103
 Hussey, D. 101
 Hutchings, A. 63, 64, 68

 Jakob, P. W. J. 87, 95, 97, 98, 99, 107
 Januschowsky 106
 Jellinek 93
 Jirouschek, J. 105, 106

- Keller, O. 88, 92, 93, 95, 99, 107
 Kellner, Altmann 58
 Khals 103
 Klemenčič, Ivan 57
 Klerr, Joh. B. 87, 98
 Konderl, Ludwig 96
 Kosch, W. 87, 98
 Kotzian-Kotzky, Josef 100, 101, 102, 103,
 104, 105, 106, 107, 110
 Kreutzer 106
 Krieger 60
 Kroll, E. 91
 Kromer, J. 88, 90, 92, 98, 105
 Kropp 101
 Kroyer, Th. 44
 Kühn 101
 Kuhnau, Johann 60

 Lafontain, Fritz 96
 Lamperi 79
 Lasso, Orlando di 43, 48
 Lecoq, A. Ch. 105, 107, 108, 111
 Leichtenritt, Hugo 43
 Leopardi, Giacomo 73
 Lesure, F. 52
 Liess, A. 60
 Lippmann, F. 71
 Lissa, Zofia 5, 6, 7, 11, 13, 15, 16, 36
 Loewenberg, Alfred 87, 88, 89, 90, 91, 93,
 95, 97, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 108
 Lortzing, Gustav Albert 91, 97, 105, 109,
 110

 Machaut, Guillaume de 10
 Marija Theresa 69
 Martini, G. B. 71
 Meden, Ivan 94, 97
 Melik, Vasilij 86, 105
 Melkius 89, 92
 Meyerbeer, Giacomo 90, 92, 104, 105, 106
 Millöcker 99
 Mohr 103
 Möller 103
 Morska, Karolina 92
 Mouton 43, 44
 Mozart, Wolfgang Amadeus 11, 16, 33,
 90, 95, 110
 Müller, A. 105
 Müller, Friedrich 91, 92, 94, 95
 Musorgski, Modest 11, 16

 Napoleon III. 86
 Nasco, Giovanni 41, 48, 49, 50, 55
 Neri, Filippo 44
 Neugebauer, de Castro Antonia 102
 Newmann, W. 59, 60, 69
 Nicolai, O. 91
 Noack, E. 44
 Nolli, Josip 106

 Novello, Lodovico 41, 42, 46, 47, 49, 52,
 55, 56

 Offenbach, Jacques 86, 87, 92, 93, 95, 97,
 98, 99, 101, 105, 107, 108, 109, 110
 Orrey, Leslie 71, 73

 Paisiello, Giovanni 77
 Palestrina, Giovanni Pierluigi 36, 43
 Pastura, F. 71, 73, 79
 Paulus 26
 Penderecki, Krzysztof 7
 Pepoli, Carlo 72, 73, 78, 79, 80, 81, 83
 Pergolesi, Giovanni Battista 66
 Perissone, Cambio 41, 46, 48, 50, 51, 55
 Petrarca 48, 51, 56
 Petre, Emma le 92
 Petrobelli, Pierluigi 70
 Phillis 49
 Phinot, Dominique 41, 42, 43, 44, 46, 52,
 55, 56
 Pichon 93
 Pizzetti, Ildebrando 71
 Pleininger 100
 Podhorski, Ferdinand 89, 92
 Pollak 101
 Portinaro, Francesco 41, 45, 46, 48, 49,
 51, 52, 56
 Proserpina 49
 Püchler, Celestina 89

 Riemann, Hugo 101, 106
 Riethmüller, Albrecht 5, 15, 16
 Rijavec, Andrej 12, 15, 16, 57
 Römer 99
 Romeni, Felice 72
 Rore, C. di 41
 Rosen 101
 Rossini, Gioacchino 80, 92, 103
 Rousée 43

 Salomo 26
 Sanazzaro, Jacopo 52
 Santacroce, Francesco 55, 56
 Sasso, P. 48
 Scalla 91
 Scalla-Borzaga 92
 Scaria, Emil 102
 Scheibl, Johann Adam 57—69
 Schenk, E. 58, 63, 64, 66, 69, 97
 Schenk-Ullmayer 102
 Schenker, Heinrich 69
 Schneidereit, O. 99
 Schönreich, Fr. 20
 Schubert, Franz 105
 Schütz, Heinrich 5, 13, 14, 16, 17—39
 Schütz-Wittova 103, 106
 Schulz 102

- Scott, Walter 77
 Sechter 106
 Sivec, Jože 15, 86, 91, 95, 102
 Soldan, K. 87, 97
 Spadden, Mc. 92, 93
 Spohr, Louis 13
 Spontone, Bartolomeo 49
 Steinbach, Johann Michael 57, 60
 Sterle, Marjan 15
 Stockhausen, Karlheinz 14
 Stoll 101
 Strauss, Johann 99
 Suppé, Franz von 87, 88, 90, 92, 98, 99, 105, 108, 109, 111

 Šantel, Saša 103

 Tartini, Giuseppe 64
 Thomas 108
 Timotheus 26
 Tour, de la 107
 Toye, F. 101
 Trivulzio, Christina 72

 Uetz 89
 Ujfalussy 103
 Ulrich, H. 60, 61

 Veniero 49

 Verdi, Giuseppe 79, 90, 93, 100, 101, 108, 109, 110, 111
 Vicentino, Nicola 40, 41, 44, 45, 46, 48, 56

 Wagenseil, Georg Christoph 58
 Wagner, Richard 13, 91, 95, 103, 104, 107, 108, 110
 Wallaschek, R. 105
 Wallburg, Johann 98, 99
 Walther, Johann Gottfried 21, 34, 62, 63
 Weber, Carl Maria von 13, 90
 Weger, J. 98
 Weinstock, H. 93, 106
 Wilhelm, G. 95
 Willaert, Adriano 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 55, 56
 Witt 103, 104, 106
 Woloff 101

 Xenakis, Yannis 8, 9, 15

 Zajc, Ivan 87, 90, 99
 Zarlino, G. 42
 Zechner, Mathias Georg 58
 Zenck, H. 42
 Zentner, W. 106
 Zöllner, Anton 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 109

Muzikološki zbornik VIII — Izdal Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete v Ljubljani —
Uredil Dragotin Cvetko — Natisnilo ČGP DELO, obrat Blasnikova tiskarna — Ljubljana 1972