

UDK 783.21(497.12) Dolar

Tomaž Faganel
LjubljanaMISSA SOPRA LA BERGAMASCA — PRISPEVEK
K POZNAVANJU USTVARJANJA J. K. DOLARJA

1.1. Za tretjo, še neobjavljeno mašo Janeza Krstnika Dolarja,¹ ki ima naslov *Missa sopra la Bergamasca*,² lahko sklepamo, da je nastala domnevno z večino ohranjenega skladateljevega opusa v času njegovega delovanja na Dunaju od l. 1661 ali 62³ do l. 1669, ko na seznamu muzikalij dunajskega dvornega skladatelja Antonia Bertalija⁴ zasledimo tudi obravnavano Dolarjevo delo.

1.2. Prepis glasov maše hrani zbirka umetnostnozgodovinskega muzeja v moravskem Kroměřížu.⁵ V prepisu so ohranjeni popolni pevski in instrumentalni glasovi brez partiture.⁶ Ponuja se domneva, da gre pri prepisu te maše za delo Pavla Vejvanovskega, ki je ob glasbenopraktičnem delu v Kroměřížu prepisoval številna dela sodobnikov.⁷ Prepis glasov maše je sicer nesigniran, a v pisavi identičen s kopijami drugih Dolarjevih skladb iz Kroměříža, kar dodatno kažeta letnici prepisa, ki jih je kopist (Vejvanovski?) zaznamoval na naslovnica Dolarjevih Ballettov à 4 ter Sonate à 10.⁸

1.3. Dolar je mašo zasnoval za pet solističnih in pet zborovskih glasov (2 soprana, alt, tenor in bas), dve violini, tri viole, dva klarina, kvartet pozavn ter violone z

1 Janez Krstnik Dolar, rojen ok. 1620 v Kamniku, umrl l. 1673 na Dunaju.

2 Prvi list prepisa ima naslov: *Missa sopra la Bergamasca*. / 5. Voc. in Conc. / 2. Violini: / 3. Viola. / 4. Trombon. / 2. Clarin. / 5. Voc. in Capella. / Con Violone et Organo. / Authore R:º P:ºe Tollar Soc.: Jesu; prim.: fotografije v NUK, M, Ljubljana.

3 Dolar je v navedenih letih ponovno prišel na Dunaj in tam deloval kot predstojnik jezuitskega kolegija sv. Ignacija in Pankracija ter kot glasbeni vodja jezuitske cerkve Am Hof. Prim.: Höfler, J., P. Johannes Baptista Dolar — Beiträge zu seiner Lebensgeschichte, *Die Musikforschung*, XXV, 1972.

4 Antonio Bertali, rojen marca 1605 v Veroni, umrl 17. aprila 1669 na Dunaju.

5 O tem in še drugih hraniščih Dolarjevih skladb prim.: Höfler, J., *Musik alter Meister*, Graz 1974, zv. 36/37.

6 Mapa vsebuje 159 folijev /naslovnica(1), glasovi(140), duplikati(10)/ formata 19,5 cm × 13,5 cm; prim.: NUK, M, Ljubljana.

7 Pavel Josef Vejvanovski (1633? — 1693), sprva trobentač, nato „chori praefectus“ v cerkvi sv. Mavricija v Kroměřížu; prim.: MGG, 1364—5; Grove, XIX, 592; Pohanka, J., *Musica Antiqua Bohemica*, XL, Praga, 1959.

8 Sonata à 10 je domnevno najstarejši prepis Dolarjeve skladbe s pisavo Vejvanovskega, Balletti à 4 pa z letnico 1673 najmlajši; prim.: Pohanka, J., ib.

orglami.⁹ V predlogi taktnic v pevskih glasovih skoraj ni, redke so v inštrumentalnih glasovih — tudi v glasu za orgle — dovolj pogosto pa jih kopist uporablja v glasu za violone, kar šele omogoča rekonstrukcijo metričnih celot oz. taktov, saj so oznake za metrum sicer stalno, a neenotno navedene. Pri podpisovanju besedila je prepisovalec uporabljal znake za ponavljanje besed ali celih tekstovnih sekvenc in takratne ustaljene okrajšave besedila.

2.1. Naslov maše izpričuje opazen naslon na muzikalni vzorec bergamaske, čeprav ne gre za podrejenost citatu, kot je bila praksa v mašah parodne zasnovne. Dolar je pri svojem izbranem vzorcu veliko bolj svoboden in mu citiranje ni nuja, marveč dobrodošla in ne prepogosta muzikalna osvežitev.

2.2. Osrednjo melodijo spoznamo takoj na začetku uvodne sonate. Gibek in ritmično pester napev bergamaske¹⁰ vsebuje vse značilnosti tematskega in predstavlja osrednjo, če ne celo edine prave in razpoznavne teme v skladbi.

Primer 1

clno 1

clno 2

2.3. Dolar citira navedeno temo le trikrat: v uvodni sonati z dvema klarinoma, na začetku Kyrie v solističnem basu in tenorju, kasneje v obeh klarinih ter v Credo (Et exspecto) v solu basa in soprana s sicer drugačnim kadenčnim razpletom in nadaljevanjem zbora. Skladatelj vedno veže citat bergamaske s prostim kontrapunktičnim dogajanjem v inštrumentalnih glasovih, ki pa je v svoji osnovi tudi povezano s citatom. Tema bergamaske ponuja kot celota ali le v svojem začetku, kadarkoli se pojavi, hvalen obrazec za imitacijsko delo in doživlja pri tem dovolj diferencirane preobrazbe.

2.4. Ritmična struktura in skoraj plesna izraznost še v štirih sekvencah skladbe spominjata na izraznost bergamaske, čeprav v teh primerih ne gre za neposreden citat:¹¹ predvsem so to sonata pred Credom z živahnim imitiranjem obeh klarinov, sam uvodni del Creda, delno začetek Benedictusa ter uvod k sonati pred Agnusom.

⁹ Pevski glasovi so z izjemo basa notirani v ustreznih c ključih, pri violinah kopist kombinira sopranski c in današnji violinski ključ, viole piše v treh različnih c ključih, klarina notira dosledno v današnjem violinskem ključu, trombone pa v ustreznih c ključih. Basovski glasovi (trbna, vne, org) so z drobnimi izjemami zapisani v basovskem f ključu.

¹⁰ Bergamasko navaja literatura kot živahen ljudski plesni napev v binarni meri, ki se je po domnevnem izvoru v italijanskem Bergamu v 15. in 16. stoletju razširil po srednjeevropskem prostoru in tudi po angleškem otoku ter tako vplival tudi na umetno glasbo svojega časa. Prim.: Grove, II, 541; MGG, I, 1685–7; Riemann, 1967, 97.

¹¹ Vtis bergamaske vzbujajo številne, po štiri grupirane, punktirane osminke v postopu navzgor.

3.1. Raba latinskega besedila mašnega ordinarija je povsem konvencionalna.¹² Tekst poteka sukcesivno in so pojavna mesta dveh simultano potekajočih verzov v smislu kasnejše misse brevis izjema.^{13, 14}

3.2. V glasbeni ponazoritvi besedila vzbuja partitura pozornost v smislu „word painting“ na povsem običajnih mestih. Pri tem je v ospredju ponazoritev prostorskega elementa,^{15, 16} prisoten je jasen čustveni¹⁷ in delno tudi onomatopoetski poudarek.¹⁸

3.3. Zborovski odlomki so glede na besedilo zasnovani z nekaterimi izjemami v polifonih odlomkih dosledno silabično. Le oba Amena sta glede na besedilo in bogato imitiranje koncipirana melizmatično, drugi je celo bogato koloriran.

3.4. Solističnim glasovom namenja Dolar več svobode in so melizmatične figure pogostejše.¹⁹ Nekatero od njih nastajajo s koloracijo,²⁰ ki glede na tekst ne nastopa kot izraz posebnega afekta.

4.1. Kratke samostojne inštrumentalne odlomke v maši označi Dolar kot sonate z izjemo obsežne medigre v Amenu Glorie.

4.2. Inštrumentalni uvod na začetku skladbe šteje vsega 12 taktov. Oba klarina citirata napev bergamaske. Stavek daje vtis dvozbora, saj se prvi nastop teme veže z zborom godal, drugi pa s kvartetom trombonov. Sonato sklene imitacija glave teme v obeh skupinah.

4.3. Razgibanost sonate pred Credom v vseh glasovih spominja na plesnost bergamaske. Pozornost vzbuja imitacija obeh klarinov z razloženimi akordi, koloriranimi pasažami in sicer redkim sinkopiranim dvoglasjem.

- 12 Uporabljena so popolna besedila posameznih stavkov. (Lahko rečemo, da je odsotnost verza Qui ex Patre et Filioque procedit v Credo Dolarjeve Misse Villane slučajna in ne namenski pojav s posebno teološko težo, kar bi bilo v času nastanka možno.)
- 13 Prim.: Kyrie (že v prvem odstavku Kyrie se pojavi verz Christe eleison, v tretjem delu tega stavka potekata verza Kyrie in Christe eleison mešano v vseh glasovih) in Credo, t. 209–221.
- 14 Verz Et expecto resurrectionem mortuorum je iz praktičnih razlogov (podpisovanje besedila) obrnjen v Resurrectionem mortuorum expecto. Prim.: Credo, t. 330–345.
- 15 Prim.: Gloria; pri verzu Tu solus Altissimus smo priča nelogičnim skokom za kvinto ali seksto navzdol, kar lahko označimo za lapsus zaradi morebitnega hitrega komponiranja.
- 16 Prim.: Credo: descendit de caelis — postop melodije v prvem in drugem sopranu za kvinto navzdol; et resurrexit — kvartni skok navzgor, postopno do sekste; et ascendit — v polifonem stavku skoki kvarte in kvinte navzgor; sedet — trije zborovski odlomki (2 × 4, 1 × 8 taktov) z enim ležečim glasom (ostali glasovi prosto kandencirajo) ustvarjajo statično občutje; Sanctus: Pleni sunt caeli et terrae — postop postopoma do kvinte navzgor, nato do oktave navzdol.
- 17 Prim.: Gloria: raba dveh različnih, vznesenih postopov za verz Miserere nobis; dodaten učinek dobi afekt zaradi polifone zasnove; Credo: Et expecto; signal klarinov v ponavljajočih se vzporednih tercah.
- 18 Prim.: Credo: Crucifixus — osnovni ritmični obrazec doseže svoj učinek ob ponavljanjih v imitaciji; Qui ex Patre ...procedit — bogato kolorirana melodija.
- 19 Prim.: Gloria: Laudamus, t. 11–41, canto₁ solo; Deus Pater, t. 65–76, tenor solo; Credo: Confiteor, t. 293–311, canto₁ solo; Sanctus: uvodni solistični kvartet, Hosana.
- 20 Prim.: Gloria, Cum Sancto Spiritu, t. 222; Credo: Et iterum venturus est, t. 229; t. 251 (prim. op. 18); Et vitam venturi, t. 346.

Primer 2 Sonata / Credo

clno 1

clno 2

4.4. Sonata pred poslednjim verzom Agnus Dei je kratek 7-takten, razgiban dialog dveh zborov.²¹ Izpostavljena in kolorirana linija obeh klarinov po značaju melodične in zasidranosti v območju C-dura spet temelji na vzorcu bergamaske. Nadaljevanje pa v isti inštrumentaciji v hitrem ternarnem metrumu z izrazito izstopajočima sopranom in basom spominja na plesne ritornelle zgodnjebaročnih oper ali madrigalnih komedij pa tudi na zasnovo posvetnih vilanesk. Tema tega „ritornella“ v obeh klarinih je ob citatu bergamaske redke primer tematsko zasnovane melodije. Harmonsko se po zgledu vseh sonat v maši tudi ta odlomek giblje v tonalnem območju C-dura, čeprav ga sklepne kadence vodijo v E-dur v smislu današnjega terčnega odnosa.

Primer 3 Agnus Dei, t. 49

clno 1

vne org

6 [♯] [♯]

4.5. Drugi instrumentalni odlomki imajo v maši značaj mediger in predstavljajo tematski odgovor na vokalni stavek. To so kratki povezovalni, od dva- do osemtaktne odlomki, ki so kot po pravilu zaupani godalni skupini.²² Prevladujejo polifono koncipi-

²¹ Analogno uvodni sonati pred Kyrie.

²² Kratak enotakten vrivek v tercah obeh klarinov v sklepnem delu Credo (t. 328) imamo lahko za izjemo.

rani dueti obeh violin s continuom;²³ štiriglasja (vl_{1, 2} in vla_{2, 3}) in petglasja (vni, vle) s continuom so homofono zasnovana z jasno polarizacijo med sopranom in basom.²⁴

4.6. Inštrumentalni odlomek v sklepnem Amenu Glorie daleč presega značaj in vlogo običajne medigre in je drugi najdaljši inštrumentalni odlomek v maši. Tridelen je in periodično jasno členjen. Prav tako je inštrumentalna zasedba drugačna od ustaljenih. To „sonato“ z vtisom trio stavka začenjajo vzporedne terce obeh klarinov na ležečem basu. Osrednjemu tercetu trombonov sledi sklepna imitacija klarinov ponovno na ležečem basu. Medigra je tematsko samostojna in se ne naslanja na siceršnji muzikalni kontekst. Celoten odlomek kaže izrazit pastoralni učinek.²⁵

5.1. Kljub raznovrstni rabi inštrumentov v kratkih medigrah in samostojnih inštrumentalnih odstavkih pa je glavnina zborovskih odlomkov spremljana na način colla parte. Popolno podrejenost inštrumentov zborovskim glasovom zasledimo pri inštrumentaciji Benedictusa, v drugih odstavkih pa smo občasno priča posameznim inštrumentalnim glasovom, ki ubirajo prostejša, svobodnejša pota pri dopolnjevanju zborovskega stavka z dodanimi imitacijami in svobodnimi kontrapunkti ter samostojnimi izpeljavami glasov v kadencah in zasedanjem še prostih akordnih tonov. Pogosto je podvajanje zborovskega soprana v zgornji oktavi z visokimi godali, kar daje skupnemu zvoku učinkovito zvokovno razsežnost.²⁶

5.2. Rekonstrukcija partiture omogoča domnevo o številčnosti inštrumentov glede na koričnost zasedbe posameznih glasov. Predvsem gre tu za prve in druge violine ter viole. Sklepamo lahko, da gre pri tej maši za solistično zasedena godala. To dokazuje enoglasje prve in druge violine ter viole, ki vse na tutti mestih podvajajo zborovski sopran. Trije inštrumenti v unisonu pa v colla parte praksi nudijo že dovolj opore skupinsko zasedenemu prvemu sopranu.²⁷ V srednjih glasovih se dogaja podobno z drugo in tretjo violo ter tromboni, ki podvajajo zborovski alt oziroma tenor.

5.3. Spremljava solističnih odlomkov je kot po pravilu namenjena visokim godalom, ki sodelujejo s solistom kot duet, tercet ali kvartet godal. Odlomki, kjer solistu sledita oba klarina ali dva trombona, so izjema.²⁸ Pozornost vzbujajo odlomki dveh visokih glasov s continuom (ne glede na to, ali gre za pevsko ali inštrumentalna glasova), ki kažejo na postopno pojavljanje in oblikovanje t.i. trio stavka.²⁹

5.4. Z rabo inštrumentov glede na kombinacije z ripieni in tutti pevsкими glasovi doseže Dolar izdelano sliko dinamike, izkomponirano v štirih jakostnih terasah.³⁰

6.1. Oblikovno maša v ničemer ne presega okvirov, ki jih nudi običajno sosledje stavkov katoliškega ordinarija.

6.2. Inštrumentalna sonata uvaja Kyrie, ki vsebuje tri oblikovne sklope oz. tri nastope verza: v solističnem basu, tenorju in imitaciji zbora. Homofoni Christe zbora po-

²³ Možen zametek kasnejšega trio stavka.

²⁴ Prim.: medigra v Glorii, t. 146; obe medigri v Sanctusu, t. 42 in 86.

²⁵ Orgelpunkt je v Dolarjevem opusu izjemen pojav, prav tako je redka prazna kvinta v kadencičnih akordih terceta trombonov. V obeh primerih orgelpunkta gre očitno tudi za tasto solo, čeprav originalni prepis te oznake nima. Siceršnji muzikalni kontekst Glorie in maše kot celote v ničemer ne pogojuje jasnega, a nenadnega pastoralnega razpoloženja tega odlomka.

²⁶ Haas, R., *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam, str. 160; ob nepravilnih vzporedjih in vprašljivih podvojitvah te oktavne podvojitve napako samo še poudarijo.

²⁷ Prim. npr.: Gloria, t. 104; Credo: t. 245, 366.

²⁸ Prim.: Gloria, t. 3; Agnus, t. 111, 135.

²⁹ Prim.: Kyrie, t. 25 (B_{solo} + vl_{1, 2}); Gloria, t. 191 (A, T_{solo} + org, C_{1,2} + org.), t. 286 (clno_{1,2} + org.); Credo, t. 38 (C_{1,2} + org); Sanctus, t. 60 (B + vl_{1,2}).

³⁰ Solo + org, solo + inštrumenti, zbor + inštrumenti, zbor + org.

pestri kontrastni dialog klarinov. V sklepnem delu niza Dolar oba verza Kyrie in Christe v imitaciji solistov in zbora.

Gloria je glede na posamezne celote besedila členjena v osem zaključenih stavkov.³¹ Solistični ariosi se menjajo z zborovskimi sekvencami, ki imajo posebno v homofonih odlomkih proportio tripla intenziven dramatični naboj in nudijo solističnemu deležu močan kontrast.³²

Oblikovna členjenost je odvisna od besedila tudi v najboljšejnem in tekstovno bolj poudarjenem Credu,³³ ki ga začne kratka sonata. Celoten stavek je pretežno namenjen solistom. Posamezni, glede na besedilo zaključeni odlomki, s stabilnimi kadenkami v Glorii in Credu, ki so nepovezano nanizani drug za drugim, verz za verzom, dajejo v celoti vtis številčnosti.³⁴

Enotno komponirana Hosana povezuje sicer kratka in oblikovno preprosta stavka Sanctus in Benedictus.

Vtis tridelnosti sklepnega Agnusa — v posameznih metrično kontrastnih odlomkih se izmenjujejo tutti z osrednjim solističnim duetom obeh sopranov — delno zabriše obsežna inštrumentalna sonata pred sklepnim Dona nobis. Agnus je v periodiki preglednejši in temelji pretežno na urejenih tritaktjih. Izluščimo lahko tudi več formalno trdnejših enot, predvsem v solističnih odstavkih, ki kažejo na obravnavanje solističnega glasu v smislu spevnega bel canta.³⁵

6.3. Periodika učinkuje v absolutnem smislu glede na povezovanje taktov oz. posameznih tematskih sekvenc neurejeno. Nizanje besedila kot edine razpoznavne norme pri kompozicijskem postopku dejstvo le delno opravičuje. Vzrok za oblikovno nejasnost in nepovezanost lahko najdemo predvsem v neurejenem imitiranju in medsebojnem prekrivanju posameznih formalnih enot, kar slabi sicer dovolj kleno arhitektoniko posameznih stavkov in celote.^{36, 37}

³¹ Invokacija ni komponirana, prav tako ne pri Credu.

³² Prim. npr.: Gloria, t. 42, Gratias agimus; t. 152, Suscipe.

³³ Prim.: op. 16.

³⁴ Gloria in Credo imata za Amen komponirana dva povsem različna odstavka, kar je za navade časa redkost.

³⁵ Prim.: drugi verz Agnus Dei (C 1 in 2); in še pred tem Gloria, Laudamus te (C 1); Credo, Et iterum (C 1, koloriran koncertantni odlomek), Confiteor (C 1, tematsko jasna in harmonsko trdna kantilena:

Primer 4 Credo, t. 293

The image shows a musical score for a vocal and violin piece. It consists of three staves. The first staff is a vocal line in 3/4 time, starting with a C1 clef. The lyrics are "Con - fi - teor u - - - - - num ba - pti -". The second staff is a violin line (vl1) in 3/4 time, starting with a G-clef. The lyrics are "sma." and "Con-". The third staff is a vocal line in 3/4 time, starting with a C1 clef. The lyrics are "fi - teor u - - - - - num ba - pti - sma.".

³⁶ Prim.: sonata pred Kyrie, začetek sonate pred Dona nobis.

³⁷ Prim.: Gloria, Qui tollis; zagonski oz. intonacijski takt ustvarja sicer zavoro v muzikalnem smislu, a ureja periodiko.

7.1. Metrično ureja mašo trdno postavljeno razmerje med osnovnimi notnimi vrednostmi oziroma osnovnimi metričnimi celotami v smislu *tempus cum prolatio*.³⁸ Menjave dvodobnih in tridobnih odlomkov večkrat popestrijo jasno začrtane spremembe proporca. V prepisu so znaki za metrum navedeni neenotno, kljub temu pa omogočajo nedvoumno rekonstrukcijo.³⁹

7.2. Oznake za metrum dopolnjuje Dolar z nekaterimi oznakami za tempo kot *tarde*, *tardissime*, tudi že *adagio*, *alla breve* in *allegro*. Lahko jih razumemo kot dopolnilo neenotnim metričnim oznakam glede na notranjo delitev osnovne dobe. Ker najdemo med njimi tudi nelogične, jim glede na čas še ne gre pripisovati večjega pomena.⁴⁰

7.3. V celoti je maša metrično podrejena poudarku besedila, prav tako izhaja iz besedila dovolj diferencirana ritmična slika, bogata s punktiranimi odlomki in sinkopami v kadenčnih akordih.

8.1. Melodika se giblje pretežno v kratkih melodičnih odstavkih, ki učinkujejo kratkosapno in ne dajejo vtisa tematske povezanosti. Oblikovalnim zakonitostim teme je podrejen le citat *bergamaske*. V ostalih primerih je tematsko naravnana melodika — čeprav inventivna — prekratkosapna, da bi učinkovala povezujoče.

8.2. Razgibana melodika je zaupana solističnim glasovom in zboru v polifonih sekvencah, homofona mesta, predvsem v monumentalnejših zborovskih odlomkih, pa pogojujejo razmeroma statično melodično dogajanje. Skladateljevo melodično iznajdljivost kažejo predvsem melizmatski odlomki *Glorie* in *Creda*. Čeprav je Dolarju pri obravnavanju melodije več do spevnosti⁴¹ kot do dramtiziranja besedila, pa lahko najdemo več načinov intenziviranja melodičnega dogajanja: dosledno punktiranje osmink v skupini, sinkopiranje in občasno koloriranje v smislu *stile concertato*.⁴² Melodija se često giblje po razloženih akordnih tonih in uporablja za svoj zagon začetni skok kvarte in tudi kvinte največkrat v smeri navzgor. Sekvenčno oblikovanje melodije je redkost,⁴³ prav tako je inverzija teme v *Benedictusu* izjemen primer motivičnega dela.⁴⁴

³⁸ Ne glede na to, ali gledamo na predlogo v smislu izvirnega zapisa ali metrične redukcije.

³⁹ Neenotno navajanje metrura je prepogostno in dosledno različno celo v obeh *continuo* instrumentih z vedno istimi razhajnji, da mu le težko pripišemo posledico slučajnosti ali hitrosti pri prepisu. Npr.: zborovski glasovi C, klarina \mathbb{C} , tromboni in violine \mathbb{C} , orgle C. Enotne metrične oznake so v rabi na vseh mestih, kjer se pojavi ternarna mera ali *proportio sesquialtera*.

⁴⁰ Prim.: *Credo*, t. 346, ko navaja oznaka za tempo *allegro et tardo*. Muzikalni kontekst dopušča interpretacijo te nelogične oznake. *Allegro* se lahko nanaša na nespremenjeno metrično dogajanje, *tardo* pa je lahko opozorilo izvajalcu na kasnejšo, drobnejšo delitev osnovne dobe oziroma ritmično pestrejše nadaljevanje.

⁴¹ Melodija pridobiva na kantabilnosti z rabo melizmatskih figur. Pogosta je *curculatio*. Prim.: *Gloria*, *Deus Pater*, t. 65; *Qui sedes*, t. 165; večkrat v *Amen* (od t. 240 dalje).

⁴² *Gloria*: *Gloria*, *Cum Sancto Spiritu*, t. 222–232.; *Credo*, *Et vitam venturi*, od t. 346 dalje.

⁴³ Prim.: *Gloria*, *T solo*, t. 65; *Agnus*, C 1 in 2, t. 20.

⁴⁴ Prim.: *Benedictus*, t. 20.

8.3. Učinek melodike — večkrat z nadihom plesnosti — je podoben že znanim Dolarjevim melodičnim postopkom, čeprav razen enotne izraznosti melodike ne moremo ugotoviti podrobnejših skupnih potez.⁴⁵ Ker idiomatika ni razpoznavna, ostaja trditev o naslonu ali celo rabi ljudske motivike — citat bergamaske je izjema — ohlapna,⁴⁶ predvsem pa nedorečena in zahteva poseben študij v tej smeri.

9.1. Pregled harmonskega stavka pokaže, da je občutek tonalnega središča v maši sicer zelo labilen, da pa vsi krajši stavki, kljub občasnim direktnim modulacijam v oddaljene tonovske načine, jasno težijo v enoten tonalni okvir.⁴⁷ Oba daljša stavka zaradi oblikovne členjenosti, ohlapnega kadenciranja, nenadnih in nepripravljenih harmonskih odmikov⁴⁸ tega ne potrjujeta. Muzikalni razplet nas vodi v vrsto oddaljenih tonalitet⁴⁹ brez povezave s predhodnim ali nadaljnjim muzikalnim dogajanjem. Na pomembnejših mestih in v zaključnih odlomkih pa se Dolar prav tako nepripravljeno vrne v harmonsko varnejše in enovitejše območje začetne tonalitete.⁵⁰ Kadenciranje izvaja dosledno s pomočjo zadržka kvarte pred terco. Mesto terce v sklepnem akordu kaden-ce z ozirom na njen durski ali molski učinek še ni enotno. Redki so končni kadenčni akordi brez terce. Ponavljani obrazci basovske linije so prekratki, da bi lahko razmišljali o mestih s sekvenčnim učinkom.⁵¹

9.2. V partituri najdemo tudi številna harmonsko okorna mesta, npr. nepravilna vzporedja⁵² in vprašljive podvojitve,⁵³ ki zaradi svoje pogostnosti in muzikalne neutemeljenosti ne dajejo več vtisa slučajnosti.

- 45 Povezavo med melodičnimi idiomi lahko iščemo le med temo Et resurrexit (Credo, t. 176, T solo) in temo prvega klarina v 4. stavku Sonate à 13 (Allegro, t. 39):

Primer 5 Credo, t. 176

T solo *Et re - sur - re - xit [et re - sur - re - xit]*

Sonata à 13, IV. Allegro, t. 39

Clno 1

- 46 Adler, G., *Zur Geschichte der Wiener Messkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Studien zur Musikwissenschaft, VI, 1916; Pohanka, J., *Musica Antiqua Bohemica*, Praga, XL, 1959, str. VI.
- 47 Kyrie, Agnus in vse sonate s tendenco C-dura ter Sanctus in Benedictus s tendenco D-dura.
- 48 V direktnem sosledju se javljajo npr. zveze: A-Fis-D dur, B-G dur, H-C dur.
- 49 V D-, E-, A-, Fis-, Es-dur in druge.
- 50 Prim.: Gloria: Quoniam, medigra, Amen; Credo: Crucifixus, Et resurrexit, Et unam Sanctam, Et expecto.
- 51 Samo ponovitev nekega harmonskega obrazca je premalo za sekvenciranje.
- 52 Najbolj zbuja pozornost v: Kyrie, t. 8–9; Credo, t. 335; Agnus, t. 3, 10–11; itd.
- 53 Prim.: Gloria, t. 153; Credo, t. 19; Agnus, t. 7; itd.

10.1. Polifoni stavek, ki v razmerju do homofonih odlomkov prevladuje, temelji na imitaciji. Polifonija melizmatičnih linij je redka,⁵⁴ prav tako ne najdemo višjih oblik kontrapunktičnega dela v smislu fugiranja ali celo fuge.⁵⁵

10.2 Imitacije vzbujajo vprašanja o vrsti osnovnih postopkov tehnike imitiranja. Večinoma gre za neenotne in časovno nelogične vstopne novih glasov, ki s svojim začetkom mnogokrat že prekrivajo temo imitacije in ji dajejo s tem stretne učinek.⁵⁶ Prav tako se imitiranje po navadi časa vedno sklene s kadenco takoj po nastopu vseh glasov. Intervalski odnos med nastopi glasov večinoma ni urejen,⁵⁷ kar dodatno povzroči tehnično vprašljive postopke v harmoniji, predvsem pa negotove tonalne odmike.⁵⁸ Neizdelan postopek imitacije je tudi eden od vzrokov za periodično neenotnost in formalno ohlapnost posameznih muzikalnih sekvenc.

⁵⁴ Prim.: Sanctus, prvih 10 taktov.

⁵⁵ Na mestih, ki kažejo možno zasnovo fugiranega stavka, pogrešamo bistveni sestavni del, kontrasubjekt, saj se glasovi vedno drug drugemu umaknejo, namesto da bi prinesli novo muzikalno protimisel. Prim.: Gloria, Cum Sancto Spiritu, t. 222–233.

⁵⁶

Primer 6 Kyrie, t. 8

C1, 2 *Ky-ri-e e-lei-son*

A *Ky-rie e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, e-lei-son*

T *Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-*

B *Ky-ri-e e-lei-son, Chri-ste e-lei-son.*

⁵⁷

Primer 7 Agnus Dei, t. 96

C1 *Do-na, [dona] no-*

C 2 *Dona, [dona] no bis pa*

A *Do-na, [dona] no bis, dona, [dona] no bis pa cem.*

org

⁵⁸ Prim.: sklepna imitacija v Credo (Et vitam venturi, Amen).

10.3. Zanimiv poskus, čeprav tehnično nedosledno izpeljan, je željena in nakazana dvojna imitacija v sklepnem *Dona nobis*,⁵⁹ ki je s stališča kontrapunktičnega reda sicer neurejena, a učinkuje v skupnem zvoku kljub temu monumentalno.

11. Pregled partiture Misse sopra la Bergamasca⁶⁰ odpira še vprašanje mesta skladbe v odnosu do preostalega skladateljevega vokalnoinstrumentalnega opusa,⁶¹ predvsem pa v primerjavi z njegovima Misso Villano in Misso Viennensis. Obravnavana maša po zasedbi in v glasbenem stavku Villano presega, ne zdrži pa primerjave z monumentalnim učinkom Misse Viennensis. Primerjava kompozicijskega stavka teh treh del bo morda jasneje razkrila skladateljeve vzore in njegov osebni razvoj.

SUMMARY

The article represents the Missa sopra la Bergamasca by Janez Krstnik Dolar, which has not yet been published. After having reconstructed the score, the author tries to analyse its structure in view of the pattern of the bergamasque, its frames, which are outlined by the text of the mass ordinarium, the cast of parts, which makes possible a variegated concertato style, the metrics as well as technical elements, the analysis of which reflects an inventive style from the middle baroque era, which however — with regard to the author — seems to open several compositional questions.

⁵⁹ Prim.: op. 57; v t.i. dvojni imitaciji uporablja skladatelj za prvo temo melodijo alta, za drugo pa postop basovskega glasu.

⁶⁰ Še v rokopisu.

⁶¹ Glede na oba še ne transkribirana psalma *Miserere mei Deus*.