

MUZIKOLOŠKI  
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL  
A N N U A L

X X X V I  
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 0 0

Urejuje uredniški odbor • Prepared by the Editorial Board

Urednik • Editor

**Matjaž Barbo**

Uredništvo • Editorial Address

**Oddelek za muzikologijo**

**Filozofska fakulteta**

**Aškerčeva 2**

**1000 Ljubljana**

**Slovenija**

Izdal • Published by

**Oddelek za muzikologijo**

**Filozofske fakultete**

**Univerze v Ljubljani**

Izdajo zbornika je omogočilo  
Ministrstvo za znanost in tehnologijo Republike Slovenije

# Vsebina • Contents

Reinhard Strohm  
Postmoderni problemi v evropskem glasbenem zgodovinopisju  
Postmodern Problems in European Musical Historiography  
5

Gianmario Merizzi  
Le fonti poetiche delle mascherate di Gabriello Puliti  
Poetski izvori mascherat Gabriella Pulitija  
17

Jurij Snój  
Johann Sebastian Bach: Ubesedljiva določnost  
glasboslovne sodbe in neubesedljiva veličina glasbe  
Johann Sebastian Bach: The Utterable Scholarly Account  
and the Unutterable Greatness of Music  
41

Radovan Škrjanc  
Vprašanje slogovne opredelitve skladb – poskus njegove obravnave na primeru  
cerkvenih del Jakoba F. Zupana (I)  
A Question of the Stylistic Definition of Compositions – an Attempt at this Consideration  
through an Example of the Church Music of Jakob F. Zupan (I)  
65

Niall O'Loughlin  
The Hidden Programme of Mahler's Seventh Symphony  
Skriti program Mahlerjeve Sedme simfonije  
73

Aleš Nagode  
Publicistika Stanka Premrla –  
Med cecilijanstvom in modernizmom  
The Writing of Stanko Premrl –  
Between the Cecilian Movement and Modernism  
83

Dalibor Davidović  
»... vendar je treba obdelovati naš vrt«  
K domačemu glasboslovju  
»... however, it is necessary to cultivate our garden«  
Regarding Domestic Musicology  
91

Disertacije • Dissertations  
105

Magistrska dela • M. A. Works  
109

Imensko kazalo • Index  
115



# Postmoderni problemi v evropskem glasbenem zgodovinopisju

## Povzetek

Razprava se ukvarja s vprašanjem, kaj vse se lahko glasbeno zgodovinopisje nauči od postmoderne diskurza, ki se odvija okoli nas. Splošne zgodovinske implikacije koncepta »postmodernizma« kot izboljšave in napredka glede na »modernizem« se kažejo kot protislovje lastnemu sporočilu o nezaupljivosti do progresističnih meta-pripovedi. Opravljena je bila primerjava med negativnim odnosom do srednjeveške preteklosti, kakršnega je najti v okviru renesančnega humanizma (»razcepljena retrospekcija«), in postmodernimi diskurzi, ki naravnavajo isto optiko na zadnjih 200–250 let zahodne kulture. Upoštevanih je nekaj postmodernih pripovedi, ki zadevajo glasbo: antimodernizem, gibanje za baročno in zgodnjo glasbo, recepcija zgodnje opere in razprave o konceptu umetniškega dela, njegovi avtonomiji in avtorstvu. Razprava opozarja na nevarnost žrtvovanja Lyotardove definicije postmodernizma kot »nezaupanja meta-pripovedim« v korist nove meta-pripovedi, ki uvaja razdvojeno retrospekcijo, s katero se ločuje zavrnjena modernistična preteklost od »še le pred kratkim« doseženega preboja ali »morskih sprememb« v kulturoloških raziskavah.

Sečišča postmoderne misli in zgodovinopisja evropske glasbe niso zelo obsežna. Postmoderni razpravljanje se ne omejuje samo na glasbo, ampak zaobjema vso kulturo in vse umetnosti. Razen tega se to razpravljanje ne zanima kaj preveč za zgodovino: bolj malo je povezav med postmoderni mislijo in zgodovinsko mislijo. Kljub temu pa ena povezava obstaja, tako da je zanimivo raziskovati, kaj si imata postmoderna in zgodovinopisje evropske glasbe drug drugemu povedati.

## 1. Zgodovinska periodizacija »modernega« in »postmodernega«

Izraza »moderen« in »postmoderen« se po svoji definiciji umeščata v kronološko in historiografsko mrežo odnosov. Imata svoj prostor v arhitekturi historične periodizacije, sta v funkcionalnem odnosu med seboj. Naravo tega odnosa dojemamo v kronološkem

smislu, gre pa tudi za normativni odnos. Tisto, kar je »postmoderno«, naj bi prekosilo, prehitelo ali premagalo »moderno«: konotacija vsebuje idejo človeškega napredka. V kolikor termin zaobsega historično periodizacijo, vključuje tudi trditev, da se pred našimi očmi (ali za našimi hrbti) odvija nič manj kot epohalna sprememba. Pravzaprav imamo opraviti s celo množico izrazov ter z razpravljanjem o medsebojno povezanih pojmi, s katerimi ljudje tržijo svoje uspehe. V angleščini je s tem tesno povezan izraz »morska sprememba«, torej velika, a obenem čudovito neboleča transformacija, ki naj bi jo doživela kultura, kritika, znanost ali politika. V podobnih krilaticah, kot na primer »nova kritika«, »nova muzikologija«, »novi historicizem«, »transavantgardizem«, ni nikakršnega namiga o vsebini spremembe; gre za »odprte«, enostavne in celo skromne izraze, ki poudarjajo napredek. Navajajo na občutek odrešitve, da, skoraj osvoboditve »izpod« nekdanjega kulturnega in političnega okolja, v katerem smo trpeli in ki smo se ga sedaj pod pojmom »modernizem« naučili poimenovati in zavračati.

Sprožitev »postmodernizma« je močno pripomogla k temu, da se ponovno opredeli in ovrednoti modernizem. Na primer: zgodnja uporaba termina za stile v ameriški arhitekturi je že v zgodnjih tridesetih letih pripomogla k opredelitvi »modernistične« arhitekture; do podobnega procesa je prišlo v glasbi, v kateri je bila serialnost na splošno bolj znana pod pojmom »modernizma«, in to prav v istem kontekstu zavračanja s strani »posmodernih« skladateljev, za katere je značilen bolj sproščen odnos do tonalnosti ali do starejših stilov. V literaturi je posmoderna reakcija Umberta Eca na kulturo srednjega veka z njegovim romanom *Ime rože* pomagala nekaterim njegovim bralcem ponovno opredeliti modernistični pristop ne le kot ločitev med dobami ampak med odnosi do preteklosti. V svojem dostavku k *Imenu rože* (1980) Eco ponuja »metahistoričen« opis modernizma (»avantgarda vedno hoče poravnati račune s preteklostjo«) in postmodernizma (ki v smislu manirizma kot obnavljajočega se odnosa do preteklosti slednjo ponovno, pa čeprav ironično, obiskuje). Tako gre pri obeh odnosih za skoraj ciklična dogodka, ki prideta in odideta in ki nista vezana na določene dobe.<sup>1</sup> Tudi Jean-François Lyotard, ki se zaveda izziva, po katerem naj bi postmodernizem bil v resnici skrajna oblika modernizma (Wolfgang Welsch), predlaga nekakšno intarzijo obeh: »Vsekakor gre pri tem (sc. postmodernem) za del modernega ... neko delo lahko postane moderno samo, če je poprej postmoderno. Če tako razumemo postmodernizem, potem nimamo opraviti s koncem modernizma ampak z modernizmom v porajajočem se stanju, in to stanje je konstantno.«<sup>2</sup> Soočeni smo s skoraj ventrilokventnim odnosom med obema izrazoma: ko rečemo »postmoderno«, etiketiramo in vrednotimo »moderno«, in ko se odločimo reči »moderno«, se dandanes že zavedamo, da s tem impliciramo velik oklepaj okoli vsega, kar je »postmoderno«.

<sup>1</sup> U. Eco, 'Postilla', v *Il nome della rosa*, Milano, 14. izd., 1980, str. 529–530; U. Eco, *Documenti su il nuovo medioevo*, Milano, 1973; za oboje gl. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, 1987, str. 57–59.

<sup>2</sup> J.-F. Lyotard, 'Answering the question: What is Postmodernism?' (1982), prev. R. Durand, v J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, prev. G. Bennington and B. Massumi, uvod Fredric Jameson, Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1984, str. 79.

## 2. »Srednji vek« in deljena retrospekcija

To, kar naj bi označili kot historiografsko funkcijo konceptualnega para »moderno-postmoderno«, funkcijo, s katero omenjena pojma opredeljujeta zgodovino, ima seveda svoje predhodnike v sami zgodovini. Zato ne preseneča, da renesančni humanizem – ta izrazita evropska inovacija – in začetek »moderne dobe« nam z iznajdbo termina »srednjega veka« ponujata neposreden vzorec postmodernega izrazoslovja. Gre za historiografski termin, ki podobno kot »postmoderno« ne opredeljuje samo sebe ampak refleksijsko tudi druga obdobja.

Pojem so ustvarili renesančni humanisti, ki so ponosno verjeli, da so prehiteli in presegli neko dobo. Čeprav niso iznašli imena za svoje lastno, post-srednjeveško razdobje (v tem je določena razlika v »postmodernem« razpravljanju), so si izmislili označbo »srednji vek« za predhodno obdobje. Tak termin, ki definira določen časovni razpon, je kronološko dovolj učinkovit, da more vse ostalo identificirati ali kot »pre(d)-« ali kot »post-«. Z enim novim izrazom so humanisti ustvarili tri razdobja.<sup>3</sup> Novo obdobje, ki naj bi ga bili dosegli, se je pozneje imenovalo »moderna doba«.<sup>4</sup>

Čeprav danes vemo, da je pojem »srednjega veka« samovoljna iznajdba, kaže, da se ga navkljub mnogim resnim očitkom glede njegovih konotacij ne moremo znebiti. Morda je iskati vzrok prav v zgodovinskih predsodkih in samorazkazovalnosti, ki so jih stlačili v ta izraz: zdi se, da kritični presoji laže uidemo kot pa zgodovinskim normam in predsodkom. Tudi najbolj pretanjena in znanstveno uravnovešena historiografska označba za pred-kolumbovsko obdobje ne more nadomestiti recepcijskega uspeha »temnega srednjega veka«, ker gre pri tem za ideološke temelje naše zgodovinske retrospektive, ki nam je pomagala pretolči moderni čas.

Moderna doba se je začela okoli 1500, in to z zavestno ločitvijo humanistov od neposredne preteklosti, z zavrnitvijo te preteklosti in z nostalgичnim prevrednotenjem ali obnavljanjem neke zgodnejše preteklosti – antike. Ko so se ozirali nazaj v antične čase, so čutili, da je to bila kulturno bolj dostojanstvena doba, ki se je ob koncu rimskega imperija zaključila s »padcem v nemilost«, ki sta mu sledila propad in tema. Za ta nasprotujoči si odnos do dveh ločenih preteklosti predlagam termin »razcepljene retrospektive«, pri čemer nagibljem k primerjavi z antropološkim fenomenom sovraštva do očeta ter ljubezni do starega očeta.<sup>5</sup>

Če bi tako retrospekcijo sprejeli v našem času, bi morali nekaj zadnjih stoletij poimenovati s »srednjim vekom« in obenem razviti nostalgijo za neko zgodnejšo preteklost, morda za obdobje sedanjega srednjega in zgodnjega novega veka skupaj, za čas t. i.

<sup>3</sup> Jürgen Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreich. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalter-Begriffes*, München, 1972, str. 40–42; Nathan Edelmann, 'The Early Uses of »Medium Aevum, Moyen Age, Middle Ages«, *Romanic Review* 29, 1938, str. 3–25; R. Strohm, 'The End of the Middle Ages, referat na Medieval and Renaissance Studies Symposium Novacella 1998, Annegrit Laubenthal, ur. (Hildesheim, Olms, v tisku).

<sup>4</sup> Sprejetje ideje, da se živi v »modernej dobi« je trajalo dalj časa: gl. R. Koselleck, »Neuzeit«. 'Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe', v R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M., 1992, str. 300–348.

<sup>5</sup> Glede nadaljnjih misli gl. R. Strohm, 'The Humanist Idea of a Common Revival of the Arts, and its Implications for Music History', v M. Jablonski in J. Steszewski, ur. *Interdisciplinary Studies in Musicology. Report from the Third Interdisciplinary Conference Poznan 1996*, Poznan, 1997, str. 7–25.

ancien régime. Dejstvo je namreč, da nekateri zgodovinarji ne ločujejo več srednjega veka od zgodnjega novega, ki mu sledi, tako da na primer Jacques Le Goff govori o »dolgem srednjem veku«. <sup>6</sup> Mnogi ljudje so danes začeli ponovno ceniti predindustrijske čase in njihovo kulturo ter se po njih nostalgичno ozirajo, kot so se renesančni humanisti ozirali po antiki; tudi bolj kritični so do zadnjih 200–250 let – kar bi lahko označili kot obdobje modernizma, <sup>7</sup> t. j. osovraženo obdobje naših konfliktov z naravo, z neindustrializiranim svetom in z metafizičnim. Mnogi sodobniki govorijo o tem obdobju s stališča antiracionalizma, antimodernizma in antiuniverzalizma. Evropsko razsvetljsko buržoazno revolucijo interpretirajo kot »padeč v nemilost«. <sup>8</sup> To pa so ravno tendence, za katere se od zgodnjega dvajsetega stoletja dalje zavzema t. i. »medievalizem« in jih danes razglša postmoderna filozofija zgodovine, pri kateri je razdobje med ca. 1780 in ca. 1980 prevzelo negativno vlogo temnega srednjega veka. <sup>9</sup>

Vendar: razlikovanje zgodovinskih obdobij na podlagi normativnosti njihovih glavnih značilnosti in vodil implicira imenitno zaokroženo teleologijo napredka in propada oziroma urejevanje časa s prostorsko mrežo, kar pa so za postmoderniste nesprejemljivi pogledi, proti katerim se borijo, saj njihova drža goji ironijo in zaobjema raznovrstno. Vodilni pisci pravijo, da postmodernizem ne poizkuša ustvariti novih periodizacij in promovirati neke »veličastne pripovedi« o napredku, emancipaciji in univerzalnih resnicah. <sup>10</sup> In zopet: ravno ideja, da smo prišli do konca modernističnega obdobja, v katerem so te pripovedi cvetele, implicira tako zgodovinopisje, ki ga mora postmodernizem – s svojo držo ironičnosti in raznovrstnosti – zavrniti. Z drugimi besedami, antimodernizem postmoderne historiografije je protisloven samemu sebi.

### 3. Antimodernizem v dvajsetem stoletju

Skušajmo sestaviti nekoliko bolj konkretno podobo antimodernizma, njegovih značilnosti, zgodovine in načinov učinkovanja. Postmoderni teoretiki opisujejo svoj antimodernizem tudi z izrazom antiracionalizem in antiuniverzalizem. Antiuniverzalizem je pomenljiv, ker nasprotuje historiografski in ne le filozofski presoji, da se kulturni, znanstveni in družbeni razvoji nenehno širijo, kar naj bi bila velika »meta-pripoved« univerzalnega napredka. Lyotard označuje postmodernizem kot »dvom v meta-pripoved«, s čimer implicira pomembne zgodovinske in filozofske ideje o človeštvu in družbi, ki so bile izrečene v zadnjih 200–250 letih. Na misel pridejo imena, kot so Kant, Hegel, Marx, Nietzsche, Adorno – sled pretežno idealistične in pretežno nemške filozofije.

Nikakor pa nista antiuniverzalizem in antiracionalizem postmoderni iznajdbi. Nasprotovanje pravkar omenjenemu tipu filozofije je del iste evropske tradicije; kritične,

<sup>6</sup> Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*. Essais, Paris, 1985.

<sup>7</sup> Prepričljivo utemeljitev, da ima 'modernizem', ki se ga često postavlja v čas med ca. 1890 in ca. 1960, svoje korenine sredi osemnajstega stoletja, je najti v Hans Robert Jauss, 'Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno', v R. Herzog in R. Koselleck, ur. *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München, 1987, str. 243–268.

<sup>8</sup> Na splošno o tej usmeritvi gl. R. Strohm, 'Collapsing the dialectic. The enlightenment tradition in music and its critics', v Tim Carter, ur. *IMS 16<sup>th</sup> International Congress Report London/Oxford/Cambridge 1997, Round Table «Historiography»* (predsedujoči Manuel Carlos de Brito) (Oxford 2000; v tisku).

<sup>9</sup> To analogijo je (z drugačnim zaključki) obravnaval Peter Von Moos, 'Gefahren des Mittelalterbegriffs. Diagnostische und präventive Aspekte', v Joachim Heinze, ur. *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt/M., 1994, str. 33–63.

<sup>10</sup> J.-F. Lyotard, 'Answering the question: What is Postmodernism?' (op. 2), zlasti odstavka 9 in 10.



a tudi nostalgичne podobe zahodne modernosti že vsaj od Rousseauja in razsvetljenstva osemnajstega stoletja dalje zaznamuje naše intelektualne tradicije. Situacijo je diagnosticiral Max Weber, ki je videl bistvo modernosti v konceptu »racionalizacije« in definicijo ideologije v uzakonitvi moči. Ta kritičen pogled modernosti kot celote – ki racionalizira, ki je ideološki – je torej značilen za Adorna, Habermasa in za postmoderne pisce, ki so širše zastavili vprašanje uzakonitve legitimnosti. Nasprotje med razumom in ideologijo ali med civilizacijo in mitom obdeluje knjiga *Dialektik der Aufklärung* Theodorja W. Adorna in Maxa Horkheimerja, delo, ki odseva obup štiridesetih let in ki so ga desno usmerjeni kritiki kaj kmalu razlagali kot priznanje poraza s strani modernistov samih.<sup>11</sup> Gre za izkušnjo jalovosti napredka in polomijo prespektivne, univerzalno pomembne »meta-pripovedi«, ki je spremljala celotno »modernistično ero«, pa naj jo že kakorkoli definiramo, in ki je prešla v svojo radikalno komponento – v postmodernizem. Dva izmed vodilnih razpravljalcev sedemdesetih let, Jürgen Habermas in Jean-François Lyotard, sta iskala nove načine ločevanja resničnih trditev od napačnih ter legitimiranja družbene ureditve. Habermas se je osredotočil na konsenz in avtoriteto,<sup>12</sup> Lyotard pa na jezik in jezikovne igre; slednji je predlagal, da se zgodovina uporabi kot kontraprimer modernistični meta-pripovedi o rasti znanja in kulture. Zato predlagam, da se ponovno vrnemo na zgodovinsko točko, na kateri je bila nekoč utemeljena ta meta-pripoved, in da vidimo, ali nas more voditi do alternativnih interpretacij. Z drugimi besedami: ponovno moramo obiskati preteklost, da bi odkrili alternative, ki so bile zavrnjene pri oblikovanju modernistične pripovedi. Modernizem in njegovo legendo napredka bi morali premagati zgodovinski dokazi izven njegove jurisdikcije. Torej: zgodovinski trenutek, ki je utemeljil legendo napredka, je bil evropsko razsvetljenje; zgodovina izven njegove jurisdikcije pa je *ancien régime* ali, z Jacques Le Goffovim izrazom, »dolgi srednji vek«.

#### 4. Alternativno igrišče: baročna in zgodnja glasba

Mnogi antimodernisti bi zgodovino, ki je zunaj moderne jurisdikcije, označili s pojmom »barok«, ključno besedo za kulturo, v kateri še ni bilo modernega racionalizma oziroma se je začel pojavljati. Michel Foucault je bil eden izmed tistih zgodovinarjev, ki so smatrali, da določen konceptualni okvir združuje sedemnajsto in osemnajsto stoletje in ju ločuje od modernosti, kot se to na primer kaže v odnosih med resničnostjo in domišljijo, med razumom in norostjo.<sup>13</sup> Postmoderne oživitve baročne estetike v umetnosti ugovarjajo modernemu racionalizmu in suženjstvu napredka; oživljanje baročne pastorale, ki naj bi bila osvobodena nasilja in institucij, pa vsebuje kritične poteze. Pri tem gre tudi za zemljepisno diferenciacijo: mediteranska in južnoameriška umetnost in literatura že dolgo časa obnavljata baročno estetiko in se s tem jasno odmikata od germanske in severnjaške prakse in ideologije.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> T. W. Adorno in M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (1947), prev. J. Cumming, London, 1979.

<sup>12</sup> J. Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt/M., 1973.

<sup>13</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966; *Historie de la folie à l'âge classique*, Paris, 1967.

<sup>14</sup> Arabella Pauly, *Neobarocco*, New York – Berlin, 1993; Gertraud Strohm-Katzer, 'José de Sigüenza in Carlos Fuentes. Die Erfindung des Escorial und seine poetische Transformation', v M. Bosse in A. Stoll, ur. *Theatrum Mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika*, Bielefeld, 1997, str. 43-72; Volker Roloff, 'Labyrinth der Lektüre. Figuren der Intermedialität bei Borges, Cortázar und Carpentier', *ibid.*, str. 253-274.

Baročna umetnost, glasba in gledališče so postala nebesa za disidente modernosti, igrišče za zlorabljene otroke preveč razumsko usmerjenih in tehniziranih civilizacij. Te pripombe vodijo seveda k mnogim možnim nasprotjem. Vzemimo na primer Walterja Benjamina ponovno ovrednotenje baročne tragedije in njene značilne, postmoderne tragičnosti;<sup>15</sup> ali, Rolanda Barthesa očaranost nad ceremonialnostjo baročne drame, ali Benjaminovo ali Foucaultovo zavračanje aristotelovske mimeze v prid simboličnosti in alegoriji. Seveda pa imajo vsa ta prevrednotenja tudi svojo dialektično modernistično predzgodovino: tako se je na primer zanimanje za simbole in alegorijo ali za predklasično tragedijo začelo že z romantiki.

Paradigma »zgodnje glasbe« ima prav tu svoje mesto, pa čeprav vsebuje v sebi tudi lastno nasprotje. Vsi jo poznamo kot glasbeno igrišče odpadništva od komercializirane in tehnizirane popularne glasbe. Zavračanje take drže kot bega je bila neizogibna reakcija vodilnih modernistov kot Theodorja W. Adorna, ki je očital gibanju za »zgodnjo glasbo« estetsko nazadovanje in politični agnosticizem; zelo podobno se je izražal tudi o »jazzu«. <sup>16</sup> Adorno se takrat pač ni zavedal postmodernega diskurza; ko je ta diskurz dosegel »zgodnjo glasbo«, je bila slednja »razkrinkana« kot modernistična tendencioznost, kot deviantna obsedenost s togo zvočnostjo in regresivno tehnizacijo. <sup>17</sup> Zanimivo, da imamo opraviti z vzporedjem postopkov v »zgodnji glasbi« in v modernističnem avantgardnem komponiranju, ki se kažejo v vse večji pozornosti kakovosti zvoka in zvočnosti, pri čemer ne gre le za zasedbo in uporabo instrumentov, ampak za tehnično oblikovanje določenih zvočnih spektrov. Zdi se komaj presenetljivo, da je možno povezovati estetiko »zgodnje glasbe« z glavnim tokom modernizma; vendar pa ta primer priča, da jurisdikcija modernizma sega veliko dlje, kot se ponavadi misli.

Toda, mar ni res, da se posebna ljubezen do »zgodnje glasbe« ukvarja zlasti z vprašanji »obnove«, »izvedbe« in »neavtorske umetnosti«, in da se ta tri vprašanja križajo s postmodernimi interesi? Preporod stare glasbe iz časov pred razsvetljenim obdobjem, njeno ponovno ovrednotenje ali revizitacija (da uporabimo Ecoov izraz), je lahko nostalgična ali tudi ironična, vendar prav gotovo teži po kulturi izven modernih tokov napredka. Poleg sorodnosti med produkcijo »zgodnje glasbe« in avntgardnim komponiranjem je tudi res, da prizadevanja v zvezi z »zgodnjo glasbo« merijo na bolj vseobsežno revivifikacijo, na človeške izkušnje znotraj revitaliziranega okolja. Takšni cilji pa še kako spominjajo na napore humanistov, da bi ne le odkrili starodavne tekste, ampak da bi z njihovimi nauki preoblikovali sodobno življenje. V istem smislu, kot sem humanistično zgodovinopisje (z razcepljeno retrospekcijo) primerjal s postmoderno historično teorijo, lahko sedaj trdim, da obstajajo paralele med nostalgijo za »zgodnjo glasbo« in nostalgijo humanizma. Vprašanje izvedbe je zelo pomembno za glasbenike našega časa, zlasti kot nasprotje s »konceptom opusa« in avtorstva. Potencialno postmoderne zvrsti glasbe, pa naj gre za »popularno«, »zgodnjo« ali morda »svetovno« glasbo,

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), prev. kot *Origin of German Tragic Drama*, London, 1977.

<sup>16</sup> Glede Adornovega eseja 'Bach gegen seine Liebhaber verteidigt' (v T. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M., 1955), gl. Laurence Dreyfus, 'Early Music defended against its devotees: a Theory of historical performance in the twentieth century', *Musical Quarterly*, 69 (1983), str. 297–322. Glede Adorna o jazzu in popularni glasbi gl. Max Paddison, *Adorno, Modernism and Mass Culture. Essays on Critical Theory and Culture*, London, 1996, str. 81–105.

<sup>17</sup> Richard Taruskin, 'The Pastness of the Present and the Presence of the Past', v Nicholas Kenyon, ur., *Authenticity and Early Music. A Symposium*, Oxford, 1988, str. 137–207.

so izrazito izvedbeno usmerjene v nasprotju s klasično-romantičnim repertoarjem, ki ga hierarhično obvladujeta avtor in tekst. Velika inovacija dvajsetega stoletja, ki zadeva mehansko reprodukcijo glasbe ter materializacijo izvedbenih vidikov glasbenih produktov, je vsekakor prispevala k vzponu izvedbenih teorij in filozofije izvajanja oziroma nastopanja v našem času. Kaže, da ima slednje kompenzacijsko in zdravilno funkcijo: ko izkušamo posnetek oglušujoče žive izvedbe in njeno komercializacijo s strani industrije zabave, odkrivamo njen pomen z vsemi spremljajočimi značilnostmi spontanosti in interakcije. Vendar: čimbolj povečujemo izvedbeno spontanost, tembolj jo zabrisujemo z raznimi oblikami »mehanske reprodukcije«, ki se kaže kot tipično kontradiktorna, postmoderna okoliščina našega življenja.

## 5. Primer opere serie

Tako so si prenova »zgodnje glasbe« in različne antimodernistične tendence blizu tudi v postmodernističnih diskurzih, in to navkljub dokazom o nasprotnem, ki jih je zbral Taruskin. Vzrok za to dvojno povezavo je iskati v dejstvu, da so moderni in postmoderne diskurzi vsaj v glasbi itak tesno povezani. Primer repertoarja italijanske opere serie in njene historiografije kaže, kako malo se je od dvajsetih let dalje spremenila recepcija predklasične glasbe.

Kot je bilo že omenjeno, so bili že zgodnji pisci dvajsetega stoletja zaskrbljeni glede uspešnosti »meta-pripovedi« o univerzalnosti sprememb. Zdelo se je, da gre za darilo iz nebes, ko se je odkril alternativni prostor na področju opere, še zlasti italijanske opere, katere razvoj naj bi nasprotoval ali celo rušil napredne in racionalne tendence modernosti. Ta zgodovinski pogled na opero je imel še dodatno prednost v tem, da je bil razvpito zmožen razložiti samoprenovo žanra, ko je že bil proglašen za pokojnega. Seveda: vstajenja opere so se že zgodila pod pogojem, da je njene konservativne in antiracionalne podtalne tokove kaznovala vsiljena utemeljitev novih racionalizacij, to je t. i. opernih reform, na katerih, kot se zdi, sloni zgodovina tega žanra.

Kar ločuje moderno in postmoderno operno zgodovinospisje, ni diagnoza teh podtalnih tokov, ampak njihovo vrednotenje. Modernizem zavrača opero in ji verjame, samo v kolikor se reformira; postmodernizem pa tira opero v iracionalni kot in jo povečuje zavoljo njene nezmožnosti, da bi se reformirala. Navedeni nasprotujoči se predsodki so še posebej očitni v recepciji italijanske opere serie v devetnajstem in dvajsetem stoletju, in sicer zato, ker je bil ta žanr sam preizkusni kamen začetnega modernizma srede osemnajstega stoletja, ko so kritiki zaznali odpiranje kulturne vrzeli med racionalnostjo in naravo. Takšen odnos do opere serie osemnajstega stoletja in njenih naslednikov je simptomatičen za krizo modernosti. Od devetnajstega stoletja dalje zgodovinarji ločijo naslednji operni tradiciji: dvorno, mednarodno in mediteransko ter srednjeevropsko, meščansko in nacionalno. Že v osemnajstem stoletju je bila opera seria razdeljena: Hasse in Metastasio sta predstavnika prvih teženj, Gluck in Mozart pa drugih. Ob tem je wagnerjanska pripoved *Oper und Drama* (1851) o folklornih koreninah opernih form, zlasti arije, in o zlorabi in propoadu te dediščine poglobila dialektiko med južnjaško/čutno operno avreolo in severnjaško/protestantsko racionalnostjo in učinkovitostjo. Romantiki so radi gojili ideje o pobotanju teh tradicij v klasicizmu (ali 'za wagnerjance' v glasbeni drami).

Gluckov trden položaj med romantiki sloni na njegovem domnevnem odkritju sublimnega in tragičnega v operi, tako da se njegova reforma kaže skoraj kot nekakšna antiracionalistična iniciativa. Še Carl Dahlhaus je postavljaj klasicizem proti razsvetljenstvu v glasbi osemnajstega stoletja, in torej Glucka proti Hasseju, etos proti patosu, pa čeprav v okviru določene razvojne sinteze.<sup>18</sup> Vprašanje realizma se postavlja pri interpretaciji Mozarta: zopet je romantični diskurz tisti, ki postavlja domnevo o estetski enodimensionalnosti opere serie na eni in polnokrvni človeški naravnosti Mozarta in njegovih privržencev na drugi strani.

Na nekatere druge vidike opere serie so postali pozorni v zgodnjem modernizmu dvajsetega stoletja. Vključevali so tudi domnevno mehansko tipologijo, pravila igre, ki se jih še niso dotaknile individualne dramske psihologije. Zagovarjala se je torej drugačnost postmoderne tradicije, pa čeprav se je ohranjala zgodovinska potreba po njenem zlitju v klasično sintezo. To je bistvo operne kritike Hermanna Aberta in Rudolfa Gerberja ter göttingenskih obnovitev Händlove opere serie v dvajsetih letih.<sup>19</sup> Racionalizirajo se delitve glasbene kulture, pri čemer se uporabljajo dialektični ali antitetični strukturalni modeli. Abert in Gerbert večkrat govorita o stereotipnosti da cappo arije, a obenem poudarjata, kako so se največji skladatelji opere serie (Händel, Hasse, Jommeli, Mozart) prizadevali preseči ta preprosti obrazec. Podobni orisi veljajo tudi za vprašanja stilnih izvedb in dramaturgije. Tradicionalna opera seria, in z njo večji del baročne opere, je sprejeta do te mere, da je lahko preseгла svoje najbolj svojske značilnosti.

Če nadaljujemo s tem avtokontradiktornim, strukturalističnim orisom zgodnje opere, kaže omeniti nekaj bolj raznovrstnih in eklektičnih interpretacij, ki so se med tem pojavile. V šestdesetih letih, ko je kriza konceptov dela in avtorstva dosegla glasbeno zgodovinopisje, so začenjali ponovno odkrivati zgodnjo opero, ki je bila nedolžno stran od teh konceptov, v stanju umetnosti pred njenim padcem v nemilost. Ta tolmačenja baročne opere so vplivala na raziskovalne usmeritve. Na primer: namesto biografij skladateljev in analize pomembnih del najdemo obsežne študije libretov ter rezultate raziskovanja posameznih pevcev, gledaliških postopkov in poklicev, in kulturnih konotacij. Na področjih izvedbene prakse in preporeda so se zavzemali za domnevno predklasično estetiko statičnega enobarvnega ali epskega gledališča. Kljub temu so bile vse te težnje na področju raziskovanja in prenovitvene prakse še vedno zasidrane v modernistični tradiciji. Zanimivo, da smo priča določene ambivalentnosti glede konceptov avtorstva in dela: taka znanstvenika, kot sta Dahlhaus in za njim Lorenzo Bianconi, poudarjata zlasti izvenopusne vidike opere pred devetnajstim stoletjem, relativno pomožni status zapisane partiture ter intertekstualnost opernih verzij. Na drugi strani bi lahko dejali, da te značilnosti veljajo za opero nasploh, vsaj za njeno »mediteransko« tradicijo; tega vprašanja se je pred kratkim lotil znanstvenik Harold S. Powers, ki je okaral glasbene zgodovinarje, da so raziskovanja opere »germanizirali«

<sup>18</sup> C. Dahlhaus, 'Ethos und Pathos in Glucks ›Iphigenie auf Tauris‹', *Die Musikforschung*, 27, 1974, str. 289–300.

<sup>19</sup> H. Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, Leipzig, 1926; R. Gerber, *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Leipzig, 1925, glede zgodnje Händlove 'renesance' gl. U. Etschelt, *Händels ›Rodelinda‹. Libretto, Komposition, Rezeption*, Kassel (itd.), 1998, str. 239–306.

s progresističnimi in analitičnimi meta-pripovedmi.<sup>20</sup> Vendar je to postmoderno spoštovanje do drugačnosti opere, ki je v nenavadnem nasprotju z izvedbeno prakso ironičnih in eklektičnih uprizoritev, v svojem bistvu še vedno prepričano o veliki zgodovinski napetosti med predklasično, predreformsko in klasično, reformirano opero, med njenim južnim in severnim tipom. Ti in taki samozvani postmoderni pristopi baročni operi predstavljajo nadaljevanje modernističnih meta-pripovedi.

## 6. Koncept avtorstva in dela

Koncept avtorstva in dela sta najbolj kritično obravnavani »ideologiji« današnjega zgodovinopisja. Mnenja o zgodovini koncepta dela, ki segajo nazaj v nemško muzikologijo Walterja Wiore, Hansa-Heinricha Eggebrechta in Carla Dahlhausa, so se že večkrat ponavljala; močno pa jih je razširila Lydia Goehr s svojo trditvijo, da se je koncept glasbenega dela kot regulativna ideja pojavil šele okoli leta 1800 in da je predstavljal prevladujočo in celo »imperialistično« ideologijo romantičnih ter zgodnjih modernih glasbenikov. Kot zdravilo proti taki ozkosti je značilen njen alternativni predlog »zgodnje glasbe« z njenim neavtorskim in predopušnim statusom.<sup>21</sup> Vendar pa so bile polemike proti središčnosti koncepta glasbenega dela in njegovega avtorstva v klasično-romantičnem repertoarju in zgodovinopisju močno razgibane že v glasbeni avantgardi petdesetih in šestdesetih let. Šlo pa je za grmenje iz preteklosti, saj je literarna avantgarda, vsaj kar zadeva njeno področje, v tem času že popolnoma izpodkopala ugled avtonomnosti umetniškega dela.<sup>22</sup> Literarne teorije o pomenu recepcije in načina branja so potlej pridobile na vplivu. Razgrajevalci so izpodbijali tudi estetske principe, ki so sloneli na enovitosti in internacionalnosti glasbenih misli: možna je postala destrukcija klasičnih kompozicij, s tem da se je odkrivalo, v kolikšni meri sta njihovo sporočilo in smisel lastna sprejemnikovem. Možno je bilo razpravljati o disfunkcionalnosti glasbe, in to v času, ko je idealistična tradicija poslušanja smatrala, da deluje na pomensko višji ravni, tako na primer na ravni meta-pripovedi, ki povezuje vse klasično-romantične simfonije. Takšne izzive je sprožila modernistična generacija skladateljev, kot so bili Cage, Stockhausen, Berio, Kagel itd., izzive, o katerih so kritično že razglabljali Adorno in drugi modernisti.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> H. S. Powers, 'La solita forma' and 'The uses of convention', v *Nuove prospettive della ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del 'Rigoletto' in edizione critica*, 1983, Dunaj – Milano, 1987, str. 75–109 na str. 76.

<sup>21</sup> L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, 1992. Glede koncepta dela v preteklosti in sedanjosti gl. Michael Talbot, ur. *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool University Press, 2000; v tisku; v istem zvezku je moj odgovor Goehrovi: R. S., 'Looking back at ourselves: the problem with the musical work-concept'.

<sup>22</sup> Carl Dahlhaus in drugi so zaznali njegov upad v šestdesetih letih; gl. C. Dahlhaus, 'Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik', *Neue Zeitschrift für Musik*, 130/1, 1969, ponatis v C. Dahlhaus, *Schönberg und andere*, Mainz, 1978, str. 270–279; C. Dahlhaus, 'Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs', *Beiträge 1970/71 der Österreichischen Gesellschaft für Musik*, Kassel (itd.), 1971, ponatis, *ibid.*, str. 279–290; Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, 1962, prev. kot *Ontology of the Work of Art*, Ohio University press, 1989, uvod (napisan verjetno leta 1957).

<sup>23</sup> Pregled avantgardnih izpodbijanj koncepta glasbenega dela je najti v L. Goehr, *The Imaginary Museum* (op. 21 zgoraj), str. 257–284.

Kaj jim lahko postmoderna teorija pridoda, je kljub temu jasno. Mislim, da so glasbeni zgodovinarji vključno z generacijo Dahlhausa in Meyerja dobrodošlo sprejeli vprašljivost tradicije avtorstva zato, ker je bila še vedno osredotočena na zahodni glasbeni kánon, na repertoar »sui generis« (Walter Wiora), ki je tudi v svojem razgrajenem stanju kazal znamenja drugačnosti vis-à-vis ostalemu svetu. Adornova jedka obravnava gibanja za »zgodnjo glasbo« in za jazz je že točno opredelila postmoderno grožnjo: izšla je iz nejasne, neavtorske umetnosti, predstavitvene umetnosti v najbolj skromnem smislu besede, iz »nega baroka«, ki bi se celo mogel zvariti v Moggovem synthesizerju Walterja ali Wendy Carlos, Concierto Barocco ali v nepozabnih »delih« P. D. Q. Bacha, kakor jih je »revaloriziral« Peter Schickele. Naj je šlo za zgodnje različice v smislu tradicije sui generis ali za kasnejše, kot sta Tranquillitude in Organum (zvariki psevdosrednjeveške glasbe na CD), je bistvo postmoderne alternative predstavljala komercializirana, ironična, spretna »izvedbena« glasba, ki je obiskovala in plagirala preteklost. Križišče te sfere »delanja« glasbe z glasbenim zgodovinopisjem bi lahko poimenovali »katastrofalno«: ko so moji študenti glasbene zgodovine temu in takemu enkrat slušno izpostavljeni, sem prepričan, da repertoarji srednjega veka, renesanse in baroka niso nikoli več isti.

To je morda prav tisti učinek, ki so ga modernisti predvidevali: medtem ko so dialektično izpodbijali meta-pripovedi konceptov glasbenega dela, avtorstva, značaja teksta in intencionalnosti, je ta usodna zadeva enostavno izhajala s stališča dvoma.

## 7. »Razvodje« in »morska sprememba« kot meta-pripovedi

Tako je moje zadnje vprašanje: ali smo sedaj priča novi dobi zahodne glasbene zgodovine in ali vidimo obrise pretekle dobe tako dobro, kakor so renesančni humanisti mislili, da vidijo obrise srednjega veka, oziroma, kakšno je resnično zgodovinsko stanje našega časa in kakšna je njegova zgodovinska retrospekcija?

V svojem referatu, ki ga je pred kratkim imel na posvetovanju o konceptu glasbenega dela,<sup>24</sup> je Michael Talbot povzel historiografsko tradicijo zadnjih petdesetih let, v katerih se, kot kaže, kopicijo najbolj relevantne spremembe v glasbenem življenju Zahoda v nekaj desetletjih okoli leta 1800. To obdobje je videti kot nekakšno »razvodje« v razvoju glasbe; druge pomembne zgodovinske spremembe v kulturi Zahoda, ki vplivajo na glasbo, kaže, da pokrivajo s tem mnenjem. Najbolj prepričljivo podporo tej hipotezi je najti v knjigi, v kateri Lydia Goehr piše o konceptu glasbenega dela: »... upošteva določene spremembe v poznem osemnajstem stoletju, so posamezniki ... prvič mogli doumeti in obravnavati celotno aktivnost v zvezi z ustvarjanjem glasbe predvsem v smislu skladanja in izvajanja del. Koncept dela je na tej točki našel svojo regulativno vlogo.«<sup>25</sup> Michael Talbot pa prav okoli leta 1800 zaznava »prvi pojav oblikovanja univerzalnega glasbenega 'kánona'«,<sup>26</sup> Kredibilnost trditve, kakršne so »prvič«, »na tej točki« ali »prvi pojav«, bi po mojem morala sloneti na nazornem dokazu, da se vse to

<sup>24</sup> M. Talbot, 'The Work-Concept and Composer-Centredness', v M. Talbot, ur., *The Musical Work-Concept* (op. 21 zgoraj).

<sup>25</sup> L. Goehr, *The Imaginary Museum* (op. 21 zgoraj), str. 113.

<sup>26</sup> M. Talbot, 'The Work-Concept' (op. 21 zgoraj).

poprej še nikoli ni zgodilo, kar pa je očitno neizvedljivo; to seveda nujno ne devalvira same trditve, ki pa le ostaja na ravni nekakšne besedne igre.

Toda: zakaj je sodobnikom toliko do postavljanja vedno višjih pregrad med segmenti preteklosti in zakaj moramo torej verjeti, da je srednji vek klasično-romantično-modernega koncepta dela (itd.) »šele pred kratkim« minil, da so bili doseženi kritični preboji in da je prišlo do »morskih sprememb« v zgodovini in kulturi?

Kaže, da gre za upravičeno postmoderno skrb glede tega, da stare meta-pripovedi o napredku, racionalizaciji, konceptu dela, središčnosti skladatelja (itd.) zaznavno obvladujejo naša življenja. Da bi se ta bojazen artikulirala, sta se oblikovali novi meta-pripovedi o »razvodju« in »morski spremembi«. Verjetno ni slučaj, da je v obeh primerih uporabljena samovšečna metafora vode: zgodovina naj bi se tako kot vodni tok spreminjala »naravno«, neškodljivo in brez napora. Implicira se misel, da se je modernistična doba zadnjih dveh stoletij, ta vir naših bojazni, naravno zaključila. Pred to dobo, je bilo bolje, in sedaj, po njej – bo zopet bolje.

Mislím, da sem pokazal, da je meta-pripoved postmoderne usmeritve taka, kakršna je bila modernistična. Gre za progresivno pripoved, po kateri nam je sedaj, ko smo od modernizma prešli k postmodernizmu, bolje. Tako ni nastop postmodernizma v resnici spremenil te najbolj vplivne meta-pripovedi, ki implicira naravnost, s katero se ne morejo identificirati postmoderni odnosi do zgodovine, kakor so jih razglašali Foucault, Eco ali Lyotard. Če je, kot pravijo omenjeni pisci, dosežek postmodernizma v dvomu v meta-pripovedi, potem niso v položaju, v katerem bi lahko trdili, da smo spremenili svet. Raje bi se bilo vprašati, kaj se je v resnici spremenilo, in ugotoviti, ali se je spremenilo na boljše ali na slabše. In nemara, še vedno lahko kaj postorimo, da svet izboljšamo.

## *Postmodern Problems in European Musical Historiography*

### *Summary*

*This essay addresses the question what music historiography may learn from the postmodern discourse as it is developing around us. The general historiographic implications of the concept 'postmodernism', as an improvement of and progress over 'modernism', seem to contradict its own message of incredulity towards progressist meta-narratives. A comparison is made between a negative attitude to the medieval past found in Renaissance humanism ('divided retrospection'), and postmodern discourses which apply the same optics to the last 200–250 years in Western culture. Some postmodern narratives concerning music are considered: anti-modernism, the Baroque and Early Music movement, the reception of early opera, and the debates about work-concept, autonomy and authorship. The paper points out a danger that Lyotard's definition of postmodernism as 'incredulity towards meta-narratives' is being sacrificed to a new meta-narrative which applies a divided retrospection, separating a rejected modernist past from an 'only recently' achieved breakthrough or 'sea change' in cultural studies.*





UDK 782.91 Puliti:821.131.1-1

Gianmario Merizzi

Mestni glasbenobibliografski muzej, Bologna  
Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna

## Le fonti poetiche delle mascherate di Gabriello Puliti\*

### Sommario

Rimasta fino ad ora ampiamente lacunosa, la ricerca delle fonti poetiche della *Ghirlanda odorifera* di Gabriello Puliti (1612), si rivela invece particolarmente fruttuosa dal momento che la quasi totalità dei testi risulta appartenere ad una produzione d'autore, le *Mascherate* del poeta popolare bolognese Giulio Cesare Croce (1603), oppure preesistere nelle fonti a stampa di musica vocale profana pubblicate a Venezia nei primi anni del secolo XVII.

Abbiamo così da un lato la possibilità di illustrare un caso, davvero raro per il repertorio musicale minore (non madrigalistico), di utilizzo intensivo di una raccolta poetica d'autore; dall'altro possiamo identificare musicisti e fonti musicali che funsero da modello per Puliti al momento della scelta dei testi da intonare, scoprendo per esempio, accanto ai nomi già noti di Orazio Vecchi e Adriano Banchieri, quello di Filippo Nicoletti con le sue *Villanelle* del 1604. L'articolo indaga il lavoro di selezione e di intervento sui testi operato, si presume, dal musicista stesso, e rileva accanto agli emendamenti intenzionali anche errori o fraintendimenti nella trascrizione dei testi originali.

Infine le date di edizione delle fonti inducono a ipotizzare una datazione della composizione della *Ghirlanda* più vicina all'inizio del secolo mentre l'evidenza della non originalità dei testi poetici e della loro provenienza da autori e fonti padane (perlo più emiliane) esclude la

---

\* È necessario che denunci e giustifichi preventivamente i limiti di questo articolo. La ricerca che mi vede attualmente impegnato riguarda i rapporti di Giulio Cesare Croce con la musica. Nel corso di quell'indagine è emerso il dato, di indubbio interesse sia per chi si occupi del poeta sia per chi si occupi del compositore, riguardante le intonazioni dei testi di alcune mascherate del bolognese da parte di Gabriello Puliti. Avrei comunicato tale scoperta nell'ambito dello studio sul Croce, di cui conto di pubblicare prossimamente i risultati, se, nel corso di un incontro del tutto fortuito, la dottoressa Metoda Kokole del Muzikološki Inštitut di Ljubljana non mi avesse messo al corrente del progetto di edizione delle opere di Puliti, chiedendomi di comunicare tempestivamente le informazioni in mio possesso e prodigandomi per ottenere lo spazio di questa pubblicazione. Il poco tempo a disposizione non ha consentito che io approfondissi le mie conoscenze su Puliti né che mi occupassi degli aspetti più strettamente musicali dell'argomento, che qui si troveranno deliberatamente tralasciati. Ho invece preferito cercare di completare la panoramica delle fonti letterarie utilizzate da Puliti scoprendo alcuni legami interessanti che andranno approfonditi anche dal punto di vista musicale. Mi auguro che, nonostante tali limiti, questo contributo possa risultare utile ai curatori dell'edizione delle opere di Puliti e alla conoscenza di questo interessante compositore. Ringrazio infine la dottoressa Kokole per l'occasione offertami e per il prezioso aiuto fornito.

possibilità di leggere questa raccolta di mascherate come testimone, seppur indiretto, di espressioni culturali istriane.

L'articolo si occupa in modo pressoché esclusivo della componente letteraria tralasciando l'indagine dei rapporti tra i modelli e le realizzazioni musicali di Puliti. In appendice l'edizione dei testi di Giulio Cesare Croce intonati da Puliti.

Nei primi anni del Seicento il bolognese Giulio Cesare Croce dà alle stampe una raccolta poetica di ventisette mascherate «dalle quali – così recita il frontespizio, – pigliandosi l'inventioni si possono fare concerti dilettevoli, et gratiosi, per passa tempo il Carnevale». Quasi un decennio più tardi Gabriello Puliti darà prova di avere accolto tale invito pubblicando l'intonazione musicale di otto di quei testi nella sua *Ghirlanda odorifera di varij fior tessuta, cioè mascherate a tre voci, libro primo*, Venezia, Giacomo Vincenti 1612 e dedicandola a Tranquillo Negri da Venezia il 10 gennaio, agli esordi del periodo carnevalesco.

Per quanto riguarda il repertorio vocale profano minore (non madrigalistico) il fatto riveste carattere di eccezionalità sia per l'utilizzo così intensivo di un repertorio letterario d'autore (sia pure autore popolaresco), sia perché ci offre la rara opportunità di documentare, con sufficiente probabilità, il passaggio dei testi poetici dalla stampa letteraria all'edizione musicale.<sup>1</sup> Nemmeno nell'ambito poetico e musicale più aulico e raffinato del madrigale, in cui il ricorso a componimenti poetici d'autore è assai più consueto, Puliti mostrò mai di prediligere un poeta in maniera tanto consistente.<sup>2</sup> L'attenzione e l'abilità del musicista nella selezione di testi poetici 'a tema' erano già emerse in occasione del suo secondo libro di madrigali (*Baci ardenti*, Venezia 1609) per il quale Puliti non selezionò più di 5 testi dalla prima parte delle *Rime* di Giovan Battista Marino (1602), assieme a Guarini il poeta in assoluto più utilizzato dai madrigalisti in quegli anni.<sup>3</sup> Una piccola rivincita per l'umile cantastorie bolognese cui l'autore dell'*Adone* aveva voluto indirizzare alcuni versi invero poco lusinghieri.<sup>4</sup>

Gli studi finora dedicati alla *Ghirlanda*<sup>5</sup> non si sono in effetti preoccupati di ricercare sistematicamente le fonti dei testi poetici intonati, finendo più o meno implicitamente

<sup>1</sup> Si veda a riguardo Concetta Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, Libreria musicale italiana 1997, pp. 103–104, 129 e in generale il capitolo relativo al repertorio poetico che affronta varie tematiche coinvolte nel presente articolo.

<sup>2</sup> Come è noto la nostra conoscenza della produzione di Puliti è lacunosa: manca all'appello almeno il primo libro di madrigali a 5 voci, riportato dal catalogo del libraio fiorentino Giunta, edito nel 1604, che li qualifica come madrigali «pastorali» (vedi O. Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki 1984, p. 121.) I. Cavallini (*Fortuna del madrigale in Istria*, lo cito dalla riedizione in Id., *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze, Olschki 1990, pp. 75–93) ne inferisce una scelta di testi di Guarini o Sannazzaro (p. 91). Un esemplare dell'opera è attestato nell'inventario dei beni musicali dell'arciduca Siegmund Franz di Innsbruck redatto nel 1665 (cfr. Franz Waldner, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe*, «Studien zur Musikwissenschaft» IV (1916), pp. 128–147 : 143. È verosimile che parte della raccolta ducale provenisse da Ferrara e abbia in seguito preso la via di Vienna.

<sup>3</sup> Sempre nei *Baci ardenti* si individuano inoltre due poesie di Francesco Contarini, due di Pietro Petracchi, una di Valerio Buratini, e una di Matteo Piacentini; negli *Armonici accenti* (1621) una poesia di Angelico Michelangelo, una di Ottavio Rinuccini, una di un poeta sotto pseudonimo di Esone Accademico Trasformato, e i due madrigali attribuiti nella stampa a Ottonello del Bello e Giambattista Brati. Per l'attribuzione dei testi ho potuto consultare il costituendo *Repertorio della poesia italiana musicata dal 1500 al 1700* curato da Angelo Pompilio e Antonio Vassalli. Il repertorio non riporta tuttavia le *Mascherate* di Giulio Cesare Croce.

<sup>4</sup> Si legga il sonetto LXII della *Murtoleide*.

<sup>5</sup> Mi riferisco a: Ennio Stipčević, *Maskerate Gabriella Pulitija*, «Sveta Cecilija» LIII (1983), pp. 60–62, 83–85; LIV (1984), pp. 9–10; Ivano Cavallini, *Feste e spettacoli in Istria tra Cinque e Seicento e le mascherate a tre voci di Gabriello Puliti*, «Il flauto dolce» XIV/XV (1986), pp. 3–15, poi rivisto e ripubblicato in «Arti Musices» XXI (1990), pp. 99–125 e in Id., *Musica, cultura e spettacolo ...*, cit., pp. 165–195. Le citazioni che seguono fanno riferimento a quest'ultima edizione.

per investire il compositore di responsabilità anche nella confezione dei testi poetici. Certo, la paternità crocesca dei testi non avrebbe potuto emergere che da uno studio sul versante delle fonti poetiche; ma per quasi tutte le altre rime della raccolta l'utilizzo dei repertori musicali correnti<sup>6</sup> è sufficiente a rivelarne almeno la preesistenza nel repertorio della musica vocale, consentendo di tracciarne la provenienza da alcune specifiche edizioni e di valutare gli interventi che (probabilmente) il musicista stesso operò per adattare i versi alle proprie esigenze.

Il seguente schema, che verrà di seguito illustrato, sintetizza la situazione complessiva che è stato possibile accertare:

**Tab. 1**

**G. PULTI, *Ghirlanda*, 1612 (dalla tavola) Fonti letterarie**

1 Vedove sconsolate	G.C. CROCE, n. 1
2 Donne mal maritate	G.C. CROCE, n. 5
3 Cantori sventurati	?
4 Spose contente	G.C. CROCE, n. 7
5 Villani ch'hanno legata la creanza	G.C. CROCE, n. 8
6 Dottor Gratian da Francolin	? (G.C. Croce, n. 18: <i>Graziani</i> . Non musicata)
7 Amanti	NICOLETTI 1604, n. 13
8 Spazza Camin	BANCHIERI 1599 (G.C. Croce n. 20: <i>Spazzacamini</i> . Non musicata)
9 Pantaloni innamorai	G.C. CROCE, n. 12
10 Gobbi	NICOLETTI, 1604, n. 22
11 Ortolani	VECCHI, 1601 (G.C. Croce n. 2: <i>Ortolane che portano insalata</i> . Non mus.)
12 Cavaliere assaltato d'Amore	VECCHI, 1580–1602 (già in Villanova 1568 e Franzosino 1570)
13 Poeti Bischizzanti	VECCHI, 1580–1602
14 Soldati svalegiati	G.C. CROCE, n. 10
15 Amor di cortegiana incostante	Bonardo 1588, Caietain 1578, Costa 1584
16 Todeschi	G.C. CROCE, n. 4
17 Astrologi	VECCHI 1601
18 Orbi, e Ciechi affatto	G.C. CROCE, n. 13
19 Falliti Non musicata)	NICOLETTI 1604, n. 15 (G.C. Croce n. 24: <i>Artigiani falliti</i> .)
20 Humoristi	NICOLETTI 1604, n. 18
21 Matti	?

Partiremo dall'esame dei testi di 'tradizione musicale' lasciando per ultimo l'esame della fonte letteraria crocesca.

Tre soli testi restano privi di tradizione attestabile. Per uno di essi, la 'trasmutazione' di *Ancor che col partire*, madrigale di Alfonso d'Avalos reso celeberrimo dall'intonazione di

<sup>6</sup> Si sono consultati: E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia–Genève, Staderini-Minkoff 1977; H. B. Lincoln, *The Italian madrigal and related repertoires. Index to printed collections, 1500–1600*, New Haven–London, Yale University Press 1988; *Il repertorio vocale profano nelle raccolte a stampa del secolo XVII*, a cura di M. Mangani, Roma, Torre d'Orfeo 1997.

Cipriano de Rore, è in realtà possibile indicare un ventaglio di modelli sia come genere letterario (in cui tra l'altro Giulio Cesare Croce non mancò di cimentarsi generosamente), sia nella sua trasposizione musicale inaugurata da Orazio Vecchi nell'*Amfiparnaso* proprio con questo testo (e con la musica di Rore) e poi applicata da Banchieri a questo e ad altri celebri madrigali nelle sue 'commedie armoniche' a tre voci.<sup>7</sup> Ma *Ancor che col partire*, forse per l'esemplarità conferitagli dall'invenzione di Vecchi, resta il testo più utilizzato per le 'trasmutazioni' musicali; e se i precedenti di Vecchi e Banchieri risultano di particolare importanza per il ruolo privilegiato che questi musicisti occupano nell'orizzonte ispirativo di Puliti, non va scordato il contributo di Andrea Gabrieli,<sup>8</sup> principale titolare di una delle più importanti sillogi di mascherate musicali<sup>9</sup> che Puliti, come si dirà, quasi certamente conosceva.

Di Banchieri, Puliti riprende l'*Intermedio di Spazzacamini*, nella versione leggermente modificata dalla seconda e di gran lunga più diffusa edizione della *Pazzia senile* che si continuava a ristampare in quegli anni.<sup>10</sup> Puliti modifica il verso finale in modo da ottenere una ripresa (anche musicale) del distico iniziale, inesistente nel modello.

**Puliti**, p. 8

Spazza camin  
Olà bella brigada  
Hù hù spazza camì(n)  
Nù sem dalla vallada  
Dov nasc'i bon facchi  
Nù sgararem e fregarèm  
Coù smozzigù i vos canù\*  
E farem prest Però con quest  
sia parrechia formai e pa  
e tutto quest farem per un Carli  
Olà bella brigada  
Hù hù spazza camì.

\*CII: *camì*

**Banchieri** (1599, n. 13)

*Intermedio terzo di spazzacamini*  
O la bella brigada,  
Hù hù spazza camì.  
Nu sem dalla vallada  
Dov nass i bon fachì.  
Nu sgararem, e fregarèm  
Coi smozegù\* i vos canù  
E farem prest però con quest  
Sia parechià furmai e pà.  
E tutto quest farem per un carli.  
Bella brigada hù, hù spazzacami\*\*.

\* 1598: *fureghu*

\*\* 1598: *Bella brigada, sem spazzacami*.

Ivano Cavallini ha alacremenente illustrato i molteplici legami della produzione di Puliti con l'opera musicale banchieriana. Nel caso della *Ghirlanda*, tuttavia, il fatto che il prolifico musicista bolognese sia, accanto a Puliti, uno degli ultimi musicisti a coltivare non

<sup>7</sup> Il rilievo è già in E. Stipčević, *Maskerate ...*, cit. pp. 84–85. Le trasmutazioni di Banchieri si trovano nello *Studio dilettevolee* nel *Metamorfofi musicale*, entrambi riscritte a 3 voci dell'*Amfiparnaso* di Vecchi, e nella *Pazzia senile* da cui proviene uno dei testi intonati da Puliti nella *Ghirlanda*.

<sup>8</sup> Si tratta della giustiniana *Ancor che col partire me sento sgagioltre*, in *Greghesche et Iustiniane a 3 voci, libro I*, Venezia 1571.

<sup>9</sup> *Mascherate di Andrea Gabrieli et altri autori eccellentissimi a 3, 4, 5, 6 e 8 voci*, Venezia 1601. Ne resta un solo esemplare, purtroppo incompleto.

<sup>10</sup> La prima edizione dell'opera è del 1598; la seconda è del 1599; si conoscono ristampe nel 1601, 1604, 1607, 1611, 1617, 1621.

occasionalmente il genere della mascherata polifonica,<sup>11</sup> fa sì che, a prescindere da un effettivo legame diretto, non sia difficile trovare affinità tra la produzione dei due autori nell'ambito di un genere che affonda le radici in un diffuso sostrato culturale, rituale, letterario e teatrale. La mascherata dei *Soldati svalegiati* ne è un esempio: Cavallini<sup>12</sup> coglie nel segno nel segnalare il legame con *I poveri soldati venuti d'Ungheria* che chiude la *Barca di Venezia per Padova* di Banchieri (1605), ma in questo caso il legame è probabilmente indiretto poiché entrambi i musicisti ricavano il testo o il 'soggetto' (nel caso di Banchieri, che scrisse buona parte dei testi delle sue composizioni) dalla poesia di Giulio Cesare Croce che a sua volta lo attinse dalla tradizione (e forse in parte dalla realtà della strada). Ciò non toglie che il precedente di Banchieri possa avere incoraggiato Puliti ad utilizzare quel testo o addirittura l'intera raccolta delle mascherate poetiche del Croce.

Ancor più di Banchieri, Orazio Vecchi deve aver costituito un importante riferimento per Puliti al momento della scelta dei testi da intonare. Nella già citata raccolta miscelanea di mascherate intestata ad Andrea Gabrieli (1601)<sup>13</sup> Orazio Vecchi è quantitativamente il secondo autore presente, con 5 composizioni che non si ritrovano in altre fonti conosciute.<sup>14</sup> Tra queste Puliti riprende il testo della *Mascherata d'hortolani* (n. 11 della *Ghirlanda*) e quello della *Mascherata d'astrologi* (n. 17). Mentre il primo resta identico all'originale, fatte salve le consuete varianti ortografiche, il secondo presenta delle omissioni. Manca interamente la seconda strofa, contenente un riferimento alla città di Correggio dove Vecchi fu attivo dal 1586 al 1593. Esiste però un'ulteriore spiegazione, più interessante, per questa omissione: qui (come, con più evidenza, nel brano n. 15, *Amor di cortegiana incostante*) Puliti opta per una intonazione di carattere madrigalistico dove la musica ricerca un rapporto espressivo (anche visivo, notazionale) univoco col testo e non si presta dunque ad intonare più strofe.<sup>15</sup> Forse involontaria è invece l'omissione del sesto verso della prima strofa, omissione che crea una lacuna nella sintassi del periodo conclusivo e una conseguente incertezza semantica. Non possediamo tutti i libri parte della stampa del 1601 per verificare appieno questa ipotesi, ma è possibile che Puliti trascrisse il testo dalla parte del Basso ove quel verso, intonato dalle altre voci, viene in effetti a mancare.

<sup>11</sup> Se concepiamo la mascherata partendo dalla sua componente rituale e rappresentativa che è per tradizione una manifestazione collettiva essa appare per vocazione un genere polifonico il cui declino è segnato dall'affermazione della monodia accompagnata. «Noi siamo» è il predicato tipico di esordio delle mascherate, cui si aggiunge spesso, prima dell'indicazione della categoria sociale, il numero (tre, quattro, cinque) dei mascherati che ha naturalmente un rapporto diretto col numero della voci della composizione polifonica.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 191.

<sup>13</sup> Vedi nota 9.

<sup>14</sup> Sono presenti inoltre Geminiano Capilupi con due composizioni e Ippolito Camaterò con una.

<sup>15</sup> Si veda quanto osserva I. Cavallini, op. cit., pp. 187–188, proprio per questi due brani in relazione all'uso di artifici mensurali.

**Puliti**, p. 17

*Astrologi*

Astrologi noi siam donne amoroſe  
Che col noſtro ſapere  
apriam le porte più remote e aſcoſe  
delle ceſti ſfere  
E dell'humane coſe

Che toſto che miriamo  
Il voſtro aſpetto e la voſtra natura  
Dir vi ſaprem ò buona ò ria ventura.

**O. Vecchi** (1601)

*Mascherata d'Astrologhi à 6*

Astrologhi noi siam Donne amoroſe  
Che co'l noſtro ſapere  
Apriam le parte (porte) più remote e aſcoſe  
De le ceſti Sfere  
E de l'humane coſe  
Voi vedrete in effetto

Che toſto che miriamo il voſtr'aſpetto  
e la voſtra natura  
Dir vi ſaprem'ò buona ò ria ventura.

Noi vi farem toccar proprio con mano  
Le materie più ſode,  
Qual ſia COR Regio, e qual ſia cor villano ...

Due altri teſti della *Ghirlanda* provengono con probabilità da opere Orazio Vecchi. Il teſto della mascherata n. 12, *Cavaliero aſſaltato d'Amore* («Amor con ogni imperio e gran poſſanza») lo ſi rintraccia già in due edizioni della fine degli anni Sellaanta del Cinquecento: *Delle napolitane di G. B. Villanova libro ſecondo a 3 voci* (Milano, 1568) e *Primo libro della raccolta di napolitane a 3 voci di diverſi eccellentiſſimi muſici* (Venezia, 1570) per la meſſa in muſica di Bernardino Franzoſino. Nella fonte più antica il teſto conſta di ſette ſtrofe (terzine). Le ſole prime 4 hanno un *refrain* nel terzo verſo («A ſuon di trombe e di tamburi et armi») e queſto è forſe il motivo per cui le tre rimanenti non ſi ritrovano nelle edizioni ſucceſſive.<sup>16</sup> Non poſſiamo eſcludere che Puliti conoſceſſe una di queſte due edizioni ma è di gran lunga più probabile che conoſceſſe la terza fonte a noi nota di quel teſto, cioè il *Secondo libro delle canzonette a 4 voci* di Orazio Vecchi, ſtampato la prima volta nel 1580 e riſtampato nel 1582, 1585, 1595 e ancora nel 1602. La noſtra ſuppoſizione è avvalorata dal fatto che la medeſima raccolta di canzonette contiene anche il teſto della mascherata ſucceſſiva nella ſequence della *Ghirlanda* (n. 13, *Poeti biſchizzanti*: «O donna ch'al mio danno i ciel ti denno») che non ritroviamo invece in alcuna altra fonte muſicale o letteraria nota. Le verſioni del *Cavaliero aſſaltato d'Amore* in Vecchi-Puliti ſono ſoſtanzialmente identiche e preſentano ſignificative varianti riſpetto alle due edizioni più antiche:

<sup>16</sup> Il teſto ſi ritrova però anche nel manſcritto I-MOe C311, *Arie e canzoni in muſica* di Coſimo Bottegari (1574), c. 51v. Vengono utilizzate le prime tre e la quinta ſtrofa nell'edizione di Villanova. Manca quindi la quarta ſtrofa, preſente nella *Ghirlanda*.

VILLANOVA

...  
Già scorr'il campo con **bell'**ordinanza  
...  
Sopr' un corsier, **e** porta scudo e lanza  
...  
Et d'ogni libertà **vita e** speranza  
Privarmi e **fuoco e fiamma** al cor gettarmi

FRANZOSINO

...  
Già scorre il campo con **grand'**ordinanza  
...  
Sopra un corsier **et** porta scudo et lanza  
...  
E d'ogni libertà **vita et** speranza  
Privarmi e **fiamme e foco** al cor gettarmi

VECCHI – PULITI (tra parentesi le varianti ortografiche)

...  
Già scorre il campo con **grand'**ordinanza  
...  
Sopra un corsiero porta scudo e(t) lanza  
...  
E d'ogni libertà **d'ogni** speranza  
Privarmi e(t) **fiamme e(t) fuoco** al cor gittarmi (gettarmi).

Il testo dei *Poeti bischizzanti* presenta varianti di rilievo nelle due terzine finali:

**Puliti**, p. 13

Lo spirito e [= è?] sperto e sparto e a ogni suo cenno  
Vola veloce ove tua voglia el tira  
D'amor amaro oime ch'io moro mira.

Se'l tuo decoro o caro e [= è?] cura al core  
N'ha, perch'hor non deve dire ardore  
Mira ch'io moro oime d'amaro amore.

**Vecchi**

Lo spirito **esperto** è sparto, e a ogni **tuo** cenno  
Vola veloce ove tua voglia il tira  
D'Amor [amaro ohime ch'io moro mira].

Se'l tuo decoro hò caro, et cura **il** core  
**N'ha, perche ardire hor dir non deve ardore**  
Mira ch'io moro ohime d'amaro Amore.

La versione utilizzata da Puliti è evidentemente corrotta: le varianti introducono errori lessicali (*sperto*, che potrebbe però essere forma toscana per *esperto*), logici (*tuo* invece che *suo*), grammaticali (viene a mancare il soggetto del verbo *ha*), metrici (il penultimo verso è ipometro). Di fronte a tali varianti, prima di rinunciare all'ipotesi che la stampa del Vecchi sia stata la fonte di Puliti, date le scorse considerazioni, possiamo supporre che l'astrusità di questi versi possa aver indotto errori di trascrizione, forse imputabili al musicista, forse allo stampatore.

Se Vecchi e Banchieri sono riferimenti collaudati dell'opera di Puliti, una novità interessante è invece costituita da Filippo Nicoletti con le sue *Villanelle a 3 voci* (Venezia,

1604) da cui Puliti ricavò 4 dei testi intonati nella *Ghirlanda* (nn. 7, 10, 19, 20). Dopo avere studiato a Bologna con Giuliano Cartari, Nicoletti fu attivo a Rovigo e quindi a Ferrara, sua città natale, ove rimase fino all'anno di edizione delle villanelle, assumendo poi l'incarico di maestro di cappella in S. Lorenzo in Damaso.<sup>17</sup> I quattro testi in questione, che non ci risultano attestati da altre fonti, restano sostanzialmente identici nella versione di Puliti, fatta eccezione per il verso iniziale del primo di essi che nell'edizione del 1604 recita: «Non favorite Amanti, quest'ingrate». Nella *Ghirlanda* esso è modificato in: «Non favorite queste donne ingrate». La variante è da attribuire alla rifunzionalizzazione della villanella in *Mascherata d'amanti*, secondo la didascalia della *Ghirlanda*: gli *Amanti* non sono più dunque i destinatari del messaggio cantato ma i suoi mittenti, i protagonisti della mascherata; da qui la necessità di modificare il verso d'esordio.<sup>18</sup> I testi delle mascherate n. 10 e n. 19 richiamano il genere della *quotation villotta*, secondo la definizione di Alfred Einstein, includendo, almeno apparentemente, la citazione di una canzone o di un ritornello popolare, nel primo caso il *Chiu chiu* e *Saldo Gobbetto*, nel secondo la *Fallilella*. Richiami, motti, canzonature a danno dei gobbi sono noti e sono sopravvissuti fino ai giorni nostri. Si ricorda la celebre *Canzone del Gobbo nan*, citata nell'incatenatura del Bianchino<sup>19</sup> e ripresa anche in una operetta in rima attribuita a Giulio Cesare Croce,<sup>20</sup> il cui ritornello «quan, quan» è funzionalmente e foneticamente analogo al «chiù, chiù» della nostra villanella. In ogni caso se citazione c'è questa non si riflette in modo evidente nella trascrizione musicale di Puliti che reinventa il motivi melodici nei due brani conservando piuttosto qualcosa dell'andamento ritmico di Nicoletti: *chiù chiù*, quale imitazione del verso del cuculo, presenta la medesima struttura ritmica nelle due versioni, ma Puliti preferisce l'intervallo di quarta a quello di terza usato da Nicoletti; i motivi che intonano *Saldo gobbetto* sono ritmicamente identici nei due autori, ma solo nell'ultima ripetizione l'intonazione di Puliti utilizza il tetracordo discendente (per sua natura poco identificante) che è alla base dell'episodio in Nicoletti;<sup>21</sup> infine le intonazioni della *Fallilella* non condividono più di un generico procedere melismatico per quartine di semicrome.<sup>22</sup>

L'ultimo brano identificato, il n. 15 della *Ghirlanda*, intitolato *Amor di cortigiana incostante* («Amor è fatto a punto come il mare») è attestato dai repertori in tre edizioni degli anni ottanta del Cinquecento.<sup>23</sup> Non abbiamo elementi per tentare di identificare un'edizione in particolare quale fonte di Puliti, inoltre la distanza cronologica aumenta la probabilità di esistenza di una fonte più recente e sconosciuta.<sup>24</sup> Ma il dato importante ci

<sup>17</sup> Nicoletti fu anche poeta. Sul frontespizio della raccolta delle sue *Rime spirituali sovra la solennità del Natale*, Roma 1604, egli esibisce già la qualifica di maestro di cappella nella basilica romana.

<sup>18</sup> Altre varianti di qualche rilievo: nella medesima quartina «ch'io vi so dire» diviene «che vi so dire»; nel verso finale «Ch'havete poi da lor» diviene «Ch'havete poi da tor»; n. 13, secondo verso, «no'l canterete più» diviene «non canterete più»; n. 20, quinto verso, «Mi fa pensoso il core» diviene «Mi fa penoso il core».

<sup>19</sup> Camillo Cieco detto il Bianchino, *Opera nuova nella quali si contiene una incatenatura di villanelle*, Verona 1629: «questa bizzarria / ... / Che si canta per Milan / ... / Quan, quan / Astu visto lo gobbo Nan?»

<sup>20</sup> *Le tremende bravate fatte dal Gobbo nan contra coloro che vanno gridando per Milano: Quan, quan hastu visto lo gobbo nan?*, Bologna, Eredi di Bartolomeo Cochi 1621.

<sup>21</sup> Si veda la trascrizione in I. Cavallini, p. 190.

<sup>22</sup> Come già detto, lascio comunque ad altra sede il compito di un confronto musicale approfondito.

<sup>23</sup> Fabrice Marin Caietain, *Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines et espagnoles mis en musique à quatre parties*, Paris, 1578; Gasparo Costa, *Il secondo libro di canzonette a tre voci*, Venezia, 1584; Iseppo Bonardo, *Il primo libro delle napolitane a 3 voci*, Venezia 1588.

<sup>24</sup> L'edizione del Bonardo è tuttavia ancora registrata nel catalogo del libraio fiorentino Giunta del 1604, già citato.



sembra un altro: delle quattro terzine del testo originale (così come lo attestano le tre edizioni citate) Puliti conserva solamente la prima. Il caso è analogo a quello già visto della *Mascherata di astrologi*, ma qui la scelta di una intonazione madrigalistica, quindi non strofica, è sottolineata dalla modificazione del terzo verso che nelle edizioni cinquecentesche recita uniformemente: «In un medesimo stato non stà mai» mentre nella versione di Puliti il sostantivo *stato* si tramuta in *tempo*, offrendo al compositore pretesto per gli espedienti notazionali descritti da Cavallini.<sup>25</sup>

Le stampe musicali, lo abbiamo testé toccato con mano, costituiscono il canale consueto dell'approvvigionamento poetico dei compositori nei generi minori; al contrario l'utilizzo di una fonte letteraria d'autore, come già sottolineato, sembra costituire un fatto eccezionale o almeno raramente documentabile. Per questo dedicheremo particolare attenzione all'esame degli otto testi che Puliti trasse dalle rime del Croce.

Giulio Cesare Croce (San Giovanni in Persiceto 1550 – Bologna 1609), universalmente noto come poeta, scrittore e cantastorie, popolare e dialettale, autore del *Bertoldo* e del *Bertoldino*, non è ignoto agli studi musicologici. Curiosamente questa notorietà non gli deriva dalla sua effettiva attività di musicista, di cantore di piazza e (non di rado) di palazzo, solito intonare le proprie rime su un repertorio fisso di arie accompagnandosi con l'inseparabile 'lira' (una viola secondo le testimonianze iconografiche). La documentazione di questa attività è in effetti indiretta e generica, e più fruttuoso è parso finora attingere alle testimonianze musicali presenti nella foltissima e disparata produzione letteraria del Croce<sup>26</sup> oppure investigare i rapporti con musicisti famosi e segnatamente con Adriano Banchieri e Orazio Vecchi<sup>27</sup>.

Tra le numerose testimonianze musicali offerte dal Croce, di particolare interesse risulta qui un passo dalla *Veglia carnevalesca nella quale s'introducono un bellissimo drappello di cavallieri e di dame e danzare e si sentono varij linguaggi e canzoni et in ultimo una bella mascherata d'ortolane che vendono del latte*.<sup>28</sup> La mascherata in questione è una delle tre che, in un'edizione postuma, venne aggiunta alla silloge utilizzata da Puliti (vedi oltre). I mascherati, che vagano per la città, di festino in festino, sopraggiungono al termine della veglia, organizzata in una casa privata, quando ormai aggiorna. La descrizione dell'esibizione è, purtroppo, condizionata dal mezzo poetico:

«Signora Madre!», «Che dice Laurina?»,  
 «Maschare, mascare, mirate, mirate,  
 O come le son belle e ben ornate!»  
 «Venite pur inante, Ortolane galante,  
 Ch'altro che voi per hora non ci resta  
 Per compimento de la nostra festa.»

<sup>25</sup> Op. cit., p. 187.

<sup>26</sup> Si veda per esempio l'esemplare saggio di W. Kirkendale, *Franceschina, Girometta, and their companions in a madrigal «a diversi linguaggi» by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, «Acta musicologica», XLIV (1972), pp. 181–235, poi aggiornato e ripubblicato in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, Il Mulino 1988, pp. 249–331.

<sup>27</sup> Croce fu anche in contatto personale con Girolamo Giacobbi, come dimostra la dedica de *Il mondo alla roversa*, Bologna, Eredi di G. Rossi 1605.

<sup>28</sup> La prima edizione nota è stampata a Bologna da Bartolomeo Cochi 1620. La mia citazione è da una ristampa successiva: Bologna, Erede del Cochi, s.a. La punteggiatura è stata modernizzata per migliorare la comprensibilità del testo.

«Largo, largo Signori che bisogna,  
 Far luoco à queste mascare:  
 In la le banche e di gratia slargate  
 Il campo se volete, Che cantar udirete  
 Questi Musici rari et eccellenti  
 Qualche bel Madrigal, se state atenti.»

*Chi vuol del Latte, ò Donne,  
 Ecol candido, fresco, bel e sodo  
 Che non fa sero, o si converte in brodo  
 Ed è polito, è netto,  
 E di pecora schietto;  
 Gustatel col cochiaro over col dito  
 Che sentirete quanto è saporito.  
 Questo rinfresca dentro  
 E fa buon nutrimento,  
 Fa bella carne ingrassa e allegra il core  
 E de la sete estingue il grave ardore.  
 Poi a un'altra virtù, se nol sapete,  
 Che voi voi felici se [n]e prenderete.  
 Però se ne volete  
 Fatevi sotto con le pignatelle  
 Che vi sgocciolarem ben le scodelle.*

«Signori à voi rendiam gratie infinite,  
 Del favor grande che fatto ci havete,  
 E con ver dir potiamo che voi sete  
 Unichi à questa etate, Che fra le mascherate  
 Che viste habbiamo in questa parte e in quella,  
 Il vanto à questa d'esser la più bella.»  
 «Horsù l'hora è già tarda, udite i Galli,  
 Che cantano» ...

È singolare, ed affascinante, come la raccolta di mascherate di Puliti con la sua peculiare scelta di testi venga a rinnovare i legami tra Croce e i due musicisti emiliani sù ricordati. Nonostante fossero concittadini non ci sono prove esplicite di un contatto personale tra Croce e Banchieri, ma numerosi sono i debiti del Banchieri letterato con l'opera del Croce e le citazioni che egli dedica al cantastorie.<sup>29</sup> Consistenti invece le testimonianze di contatti personali tra Croce e Vecchi, tanto da alimentare l'ipotesi di un intervento del Croce nella redazione del testo dell'*Amfiparnaso*,<sup>30</sup> che costituirebbe un importante

<sup>29</sup> Il caso più noto è la continuazione di Banchieri della saga bertoldesca cui aggiunge *Le aventure di Cacasenno* ma cui si ispirano in effetti altri suoi libri di novelle. L'elenco più completo, sebbene non esaustivo, è in A. Wernli, *Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris*, Bern und Stuttgart, Haupt 1981; in particolare pp. 44–46, 69–72.

<sup>30</sup> Il primo a sollevare l'ipotesi è Edward J. Dent, *Notes on the «Amfiparnaso» of Orazio Vecchi*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft» XII (1911), pp. 330 sgg.

precedente nell'attività di Croce quale autore di testi per musica. Sebbene tale ipotesi non abbia mai ricevuto una verifica definitiva, essa gode non solo del conforto degli indizi biografici ma anche del giudizio stilistico del più grande, e rimpianto, studioso del Croce, Piero Camporesi:

«a noi sembra che ... la presenza crocesca sia particolarmente forte nell'Amfiparnaso, ... dove almeno tutta la scena terza dell'atto terzo riteniamo si possa senza alcuna titubanza attribuire alla mano del Croce, esperto anche nel captare e riprodurre la voci e le parlate ebraico-emiliane e nel far rivivere scene di ghetto».<sup>31</sup>

La redazione di una bibliografia delle opere del Croce è una «fatica improba» che da decenni mette a dura prova la caparbità degli studiosi.<sup>32</sup> La causa sta nell'estrema prolificità dell'autore (il catalogo, provvisorio, conta 560 opere)<sup>33</sup>, nella straordinaria fortuna della sua opera, valutabile in una serie esplosiva di edizioni, ristampe e false attribuzioni,<sup>34</sup> nella peculiare politica editoriale, funzionale ad un commercio minuto basato su piccoli opuscoli monografici (quando non su ventarole) piuttosto che su raccolte, nella dispersione delle fonti a stampa<sup>35</sup>, alcune delle quali già introvabili al tempo del Croce. Anche le *Mascherate* conobbero numerose edizioni la cui bibliografia contribuisce bene ad illustrare la cifra complessiva del problema.<sup>36</sup> La prima edizione nota (fidandoci del dato cronologico desunto dalla dedica) è stampata a Venezia:

Le ventisette / MASCHERATE / piacevolissime / DEL CROCE / Dallequali [sic] pigliandosi l'inventioni / si possono fare Concerti dilet- / tevoli, & gratiosi, per passa / tempo il Carnevale. / *Novamente data in luce.* / CON PRIVILEGIO. / [xil.] / *In Venetia Appresso Nicolò Polo.*

fascicolo di 48 p. in 12°, con dedica a Berenice Gozadina Gozadini, nobile bolognese, sottoscritta dall'autore in data 20 dicembre 1603.<sup>37</sup> A distanza di qualche giorno (sempre sulla base della datazione delle dediche) l'opera appare anche a Bologna:

<sup>31</sup> P. Camporesi, *Il palazzo e il cantimbanco, Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti 1994, p. 38.

<sup>32</sup> Per gli aspetti complessivi del problema si rimanda alle indicazioni bibliografiche fornite da Rosaria Campioni, *Una 'fatica improba': la bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, in *Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell'Istituto di Biblioteconomia e Paleografia Università degli Studi di Parma, Firenze, Olschki 1997, vol. II, pp. 399-420.

<sup>33</sup> M. Rouch, *Bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, «Strada maestra» 17 (1984), pp. 229-272.

<sup>34</sup> Così lo ricorda Banchieri nel *Discorso della lingua bolognese* (cito dall'edizione di Bologna 1629): «... Iuli Cesar Cros, alias dalla Lira, ... al n'hà cumpost più volum ch'an n'havè pil in barba, e tant fù gustos, chi Stampadur al fan cumponr quisi mort cmod l'è» (G. C. Croce, detto dalla Lira, ne ha scritti più volumi di quanti peli avesse nella barba e fu tanto apprezzato che gli stampatori lo fanno scrivere anche da morto).

<sup>35</sup> Diversi autografi conserva la Biblioteca Universitaria di Bologna.

<sup>36</sup> Un elenco non esaustivo è in *Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G. C. Croce. Fame fatica e mascherate nell'500, opere poetiche in italiano con introduzione e note* a cura di Monique Rouch, Bologna, CLUEB 1982, pp. 111-112. Nello stesso volume troviamo una breve presentazione dell'opera (pp. 130-132) e l'edizione di otto testi sulla base dell'edizione di Bologna 1604 (pp. 199-214). Due soli appartengono alla scelta intonata da Puliti.

<sup>37</sup> Ho consultato l'esemplare conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

MASCHERATE / PIACEVOLISSIME / DI GIULIO CESARE / DALLA CROCE, / *Dalle quali pigliandosi l'Inventioni, si pos- / sono fare concerti dilettevoli, e gra- / tiosi, per passa tempo il / Carnevale.* / [xil.] / In Bologna, presso gli Heredi di Giovanni Rossi. / M.DC.III. / *Con licenza de' Superiori.*

con la medesima dedica, datata però 5 gennaio 1604.<sup>38</sup> Il contenuto delle due edizioni e l'ordine di presentazione delle 27 mascherate è il medesimo ma, al di là delle consuete discrepanze ortografiche, compaiono talune differenze di rilievo nel dettato di alcuni versi e nei titoli. Si coglie complessivamente una maggiore correttezza nella stampa bolognese, come se fra le due edizioni fosse intercorso un certo lavoro di revisione più che un semplice miglioramento nella cura tipografica. Una terza edizione nota rientra nei termini cronologici della *Ghirlanda*:

CINQUE / MASCHERATE / DEL CROCE, / Con [2] Ottave alla Siciliana, da reci- / tarsi nel tempo di Car- / nevale. / *Date in luce da me Zan Scarpetta.* / [xil.] / In Modona, per lo Cassiani, 1609 / *Con licenza dei Superiori*<sup>39</sup>

Tuttavia essa non solo pubblica una scelta delle mascherate ma ne selezionā le strofe, omettendo per i due componimenti utilizzati da Puliti e qui inclusi (*Todeschi* e *Donne mal maritate*) strofe che ritroviamo invece nell'edizione musicale.

La fortuna editoriale delle mascherate del Croce si protrae ben oltre il 1612, anno di pubblicazione dell'opera di Puliti. Per quello che ci è dato di conoscere (ed è certamente una frazione di quanto dovette passare sotto i torchi), l'anno seguente, 1613, Bartolomeo Cochi stampa due ventarole (ma è assai verosimile che non fossero le uniche) riportanti ciascuna il testo di una singola mascherata (*Vedove che vanno piangendo i loro mariti* e *Pantalonni innamorati*) corredato da una xilografia raffigurante i personaggi in questione. Lo stesso Cochi ristampa la raccolta completa nel 1616, mentre nel 1621 essa è ripubblicata a Venezia presso Ghirardo Omberti. In quegli stessi anni vede la luce a Bologna una nuova edizione intitolata *Le trenta mascherate piacevolissime ...* data alle stampe prima dagli Eredi di Bartolomeo Cochi<sup>40</sup> quindi da Antonio Pisarri.<sup>41</sup> Come si desume dal frontespizio, si aggiungono tre nuovi testi sulla cui effettiva attribuzione crocesca non è qui il caso di dilungarsi.<sup>42</sup> Un'edizione tardiva di tre soli testi, di cui uno nuovo e spurio, appare ancora nel 1661 a Spoleto presso Gregorio Arnazzini col titolo *Mascherate bellissime da cantare il Carnevale*.

È possibile che proprio la diffusione di una versione musicata abbia contribuito a promuovere la fortuna editoriale di questi testi, secondo un fenomeno già noto al repertorio

<sup>38</sup> Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio. Ecco l'unico passo della dedica in questa sede degno di qualche interesse: «[...] per le molte cortesie, e favori, da lei ricevuti, fuora d'ogni mio merito, le vengo hora appresentare queste mie giocose Mascherate, per picciol segno di gratitudine, dalle quali spero, ch'ella sia per cavarne gustevole trattenimento, se non nella sufficienza del verso, almeno per le piacevoli, e varie inventioni di esse. [...]»

<sup>39</sup> Se ne conosce una ristampa (Trevigi, Angelo Righettini 1624) da un manoscritto che la ricopia conservato presso l'Archiginnasio di Bologna.

<sup>40</sup> È nota una edizione non datata e una ristampa del 1628.

<sup>41</sup> Senza data. In tutti gli esemplari a me noti un listello con dicitura «Girolamo Cochi» è applicato sopra il nome dello stampatore originale.

<sup>42</sup> Uno corrisponde comunque alla *Mascherata di ortolane* dalla *Veglia carnevalesca*, sopra trascritta.

canzonettistico. Vale la pena di osservare che, con l'eccezione di quelle modenesi, tutte le edizioni citate continuano a riportare l'invito all'utilizzo canoro dei testi nell'ambito del carnevale. Di più, le edizioni delle *Trenta mascherate* recano sul frontespizio due diverse xilografie (figg. 1–2) che ritraggono tre personaggi mascherati di cui quello centrale suona uno strumento musicale. Le illustrazioni delle citate ventarole non mostrano strumenti musicali ma le 'vedove' e i 'Pantoloni' raffigurati sono ugualmente in numero di tre, e l'idea che in ciò si possa leggere il riferimento ad un'esecuzione, e quindi a una composizione musicale, a tre voci appare suggestiva, per quanto ipotetica.

A fronte di una provata dinamicità della tradizione, l'importanza di identificare con sicurezza la specifica fonte letteraria utilizzata da Puliti, al fine di valutare motivazioni e criteri di selezione, estensione e dettagli degli interventi sul testo poetico, appare evidente. La precedente lista bibliografica non esaurisce ovviamente le fonti delle mascherate del Croce cui Puliti potrebbe avere avuto accesso: un'ulteriore edizione non nota, una copia manoscritta o anche una fonte musicale, come per gli altri testi della *Ghirlanda*. Tuttavia, allo stato attuale delle conoscenze, appare verosimile che Puliti abbia utilizzato l'edizione veneziana del 1603.

Rispetto all'edizione bolognese del 1604, l'edizione veneziana aveva naturalmente maggiori probabilità di giungere tra le mani di un lettore attivo tra Trieste, Muggia, Capodistria e Pola. La considerazione, di per sé certo non sufficiente, trova conforto nel confronto tra le due redazioni (d'ora in poi *Venezia 1603* e *Bologna 1604*) e i testi riportati nell'edizione musicale (*Puliti 1612*). Le citate discrepanze a livello ortografico tra le due edizioni poetiche (punteggiatura, accenti, elisioni, troncamenti, apostrofi, uso delle maiuscole e, in minor misura, varianti lessicali) non consentono di stabilire la paternità di *Puliti 1612* dal momento che anche nella redazione di quest'ultima sono intervenuti, a questo livello linguistico, analoghi meccanismi di alterazione più o meno casuale. Si veda quale esempio la seguente strofa dalla *Creanza legata dai villani* (mascherata n. 5, terza strofa in *Puliti 1612*) dove, a fronte di una coerenza, in questo caso sicura, nell'uso delle maiuscole nelle due edizioni poetiche, l'edizione musicale offre una lezione promiscua:

**Puliti 1612**

Ch'io non fui si tosto entrata  
Frà le mandre, e frà gli ovili,  
Che da lor fui assaltata,  
Con Zappon, Vanghe, e Badili,  
Et altri ordegni  
Vili, et indegni,  
Come fan fede i Villaneschi  
sdegni.

**Venezia 1603**

Ch'io non fui si tosto entrata  
Frà le Mandre, e frà gli Ovili,  
Che da lor fui assaltata,  
Con Zappon, Vanghe, e Badili,  
Et altri ordegni  
Vili, et indegni,  
Come fan fede i Villaneschi  
sdegni.

**Bologna 1604**

Ch'io non fui sì tosto entrata  
Frà le mandre, e frà gli ovili,  
Che da lor fui assaltata  
Con zappon, vanghe, e badili,  
Et altri ordegni  
Vili, et indegni,  
Come fan fede i villaneschi  
sdegni.

Fortunatamente 3 mascherate mostrano nel dettato di alcuni versi discrepanze più rilevanti che lasciano pochi dubbi sulla discendenza di *Puliti 1612* da *Venezia 1603* piuttosto che da *Bologna 1604*. Così nella mascherata delle *Malmaritate* (n. 2 in *Puliti 1612*, strofa 5, versi 1–2 e strofa finale):

**Puliti 1612**

Ei se'n van co i loro amici  
A **cavar tutti** i capricci, ...

Mà perche potrian trovarci  
Quì per strada a lamentarci  
**Ci vogliamo andar** con Dio  
Siam vostre a Dio.

**Venezia 1603**

Ei se'n van co i lor amici  
A **cavar tutti i** capricci, ...

Mà perche potrian trovarci  
Quì per strada, à lamentarci  
**Ci volgiamo andar** con dio,  
Siam vostre, à Dio.

**Bologna 1604**

Ei sen van co i loro amici  
A **cavarsi i lor** capricci ...

Ma perche potrian trovarci  
Quì per strada, a lamentarci,  
**Sarà ben ci andiam** con Dio  
Siam vostre, a Dio.

Il caso della mascherata delle *Spose contente* (n. 4 in *Puliti 1612*, penultima strofa) sembrerebbe a prima vista deporre a favore di *Bologna 1604*, ma così non è:

**Puliti 1612**

Però cantando andiamo  
In questa, e in quella parte,  
Ch'il buon tempo **c'habbiamo**,

Tal gioia ne comparte ...

**Venezia 1603**

Però cantando andiamo  
In questa, e in quella parte,  
Ch'il buon tempo **habbiamo**,

Tal gioia ne comparte, ...

**Bologna 1604**

Però cantando andiamo  
In questa, e in quella parte,  
Che'l buon tempo,  
**c'habbiamo**,

Tal gioia ne comparte; ...

Il palese errore nel terzo verso in *Venezia 1603* (che determina tra l'altro un'ipometria) venne evidentemente corretto sia in *Bologna 1604* che in *Puliti 1612*; ma per qualche motivo la lezione originale errata venne mantenuta nella parte del Basso che recita: «Ch'il bon tempo habbiamo». Caso del tutto analogo nella *Creanza legata dai villani* (n. 5 in *Puliti 1612*, strofa 4):

**Puliti 1612**

Dopò havermi **per** villaggi  
Strascinata, e per le vie, ...

**Venezia 1603**

Dopò havermi **per i** villaggi  
Strascinata, e per le vie ...

**Bologna 1604**

Dopò havermi **pe'** villaggi  
Strascinata, e per le vie, ...

dove la parte del Basso mantiene l'ipermetria di *Venezia 1603*.

Se ammettiamo che Puliti avesse a disposizione le 27 mascherate di *Venezia 1603* piuttosto che una loro selezione (per esempio una raccolta di ventarole), è necessario individuare motivi e criteri che guidarono la selezione degli 8 testi. Ecco l'elenco delle mascherate nell'edizione del Croce dall'indice di *Venezia 1603* (pp. 5–6), in grassetto quelle musicate da Puliti:

**Tab. 2**

1. **Divove che vanno piangendo i loro mariti morti** (*Puliti* n. 1; 4/4)
2. Hortolane che portano insalatte, frutti, fiori et c.
3. Balie che vanno cercando bambini da lattare
4. **Todeschi fugiti de loro paesi per sospetto della guerra** (*Puliti* n. 16; 7/7)
5. **Donne mal maritate** (*Puliti* n. 2; 8/13: 1–5, 9, 12–13)
6. Fanci[u]lli che menano Amor legato per la città
7. **Spose contente che narrano la bontà de lor mariti** (*Puliti* n. 4; 6/9: 1–3, 6, 8–9)
8. **La Creanza legata da i Villani** (*Puliti* n. 5; 6/10: 1, 3–4, 6, 8, 10)
9. Imitatrici da fiori di seta artificiosi

**10. Soldati svaleggiati che vengon di Ungaria** (*Puliti* n. 14; 7/16: 1–2, 4, 6, 14–16)

11. Le Virtù che vanno cercando la Cortesia

**12. Pantaloni innamorati** (*Puliti* n. 9; 6/14: 1, 3–5, 7, 13/14)

**13. Ciechi guidati d'Amore** (*Puliti* n. 18; 4/4)

14. Facchini di Val brombana

15. Steccalegni che cercano zocchi da stellare

16. Scardassini da lana

17. Ministre di Venere che vanno cercando Amore

18. Gratiani

19. Cuciniere

20. Spazzacamini

21. Donne che vanno cercando da far bugate

22. I corrieri d'Amore

23. Formaggieri

24. Artigiani falliti

25. Ministre d'Amore

26. Pentolari

27. Contadini innamorati.

La concentrazione dei testi utilizzati da Puliti nella prima metà della raccolta sembrerebbe in effetti avvallare l'ipotesi che il compositore abbia avuto tra le mani una fonte parziale (es.: *Le tredici mascherate piacevolissime...*). A rafforzare tale impressione, 3 delle 4 mascherate che vertono su soggetti presenti nella *Ghirlanda* (Graziani, spazzacamini, ortolani, falliti) ma i cui testi Puliti trasse da altre fonti (vedi tab. 1), sono localizzate nella seconda metà della raccolta.

L'analisi dei testi croceschi rende però plausibile una diversa conclusione. Esiste un'effettiva bipartizione della raccolta determinata dalla differente struttura dei testi poetici. Le mascherate dalla n. 14 alla n. 27 sono infatti monostrofiche: le numero 24 e 27 sono sonetti; negli altri casi si tratta di canzonette con una lunghezza che va dai 10 ai 21 versi e una struttura analoga a quella della *Mascherata di ortolane che vendono latte* dalla *Veglia carnevalesca* sopra riportata, dove la successione di endecasillabi e settenari e la struttura delle rime, pur con prevalenza della rima baciata, presentano irregolarità tali da impedire l'articolazione in strofe simmetriche, salvo un deciso intervento poetico di rimaneggiamento.<sup>43</sup> Nel repertorio musicale della canzonetta i testi monostrofici non sono certo rari ma l'80% di essi non supera i 6 versi e non si danno casi in cui superino i 16.<sup>44</sup> Sembrerebbe dunque che per i testi raggruppati nella seconda parte della raccolta in Croce l'ambizione poetica abbia prevalso sulla funzionalità musicale, ovvero che il poeta auspicasse un tipo di intonazione più raffinato, come suggerisce il fatto che nel citato passo della *Veglia carnevalesca* egli non usi il termine 'canzonette' bensì 'madrigali'. Puliti mostrò comunque di non gradire questi testi, prediligendo le forme polistrofiche della prima parte. Lo conferma lo scarto della *Mascherata di ortolane* (n. 2) la cui struttura rimica funge da incatenatura tra le terzine di cui è composta, rendendo anche qui impossibile un'articolazione in strofe che avrebbe dovuto essere necessariamente

<sup>43</sup> La prassi è attestata in casi di trasformazione di madrigali in canzonette. Si veda C. Assenza, *op. cit.*, pp. 110 e sgg.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 143.

selettiva vista la lunghezza del testo consistente per buona parte in una enumerazione di ortaggi.

Un altro tipo di forma poetica che non dovette incontrare il pieno gradimento del musicista è quella, obsoleta, della barzelletta di ottonari che accomuna le mascherate n. 3, 6 e 11, tutte scartate. Le mascherate n. 4 e n. 10, pure 'in barzelletta', furono invece mantenute probabilmente in virtù della particolare *verve* linguistica (n. 4) e della singolarità del soggetto (n. 10) già apprezzato da Banchieri.<sup>45</sup>

Certamente più difficile risulta individuare criteri legati al contenuto dei testi. Uno di essi potrebbe essere identificato nel carattere locale, bolognese, che si riscontra in almeno tre mascherate escluse: la n. 3 (*Balie di montagna*,<sup>46</sup> che dichiarano di provenire «sin dal Alpi Pistoiesi»), la n. 24 (*Artigiani falliti con i loro cappelli verdi in capo all'uso di Bologna*), e la n. 9 (*Donne imitatrici di fiori di seta*, attività fiorentine nella città emiliana). Quest'ultima mascherata non sarebbe infatti stata scartata per motivi formali, presentando struttura identica o affine alle mascherate n. 1, 7 e 13 che vennero invece intonate. A prescindere dalla sua struttura formale, la mascherata n. 14 sarebbe comunque stata scartata per un motivo ancora differente. È questo l'unico testo in cui Croce indica il numero dei personaggi:

*Fachini di Valbrambana*

Cinque Fachì nu sem

Vegnùt chi lò Segnur,

Per si dol bel Pais de Valbrambana ...

Dal momento che tale numero deve corrispondere a quello delle voci musicali e che la metrica non consente la sostituzione di 'cinque' con 'tre', il testo sarebbe risultato inutilizzabile. Anche qui il riferimento alle cinque voci conferma l'impressione che il Croce auspicasse per i versi della seconda parte (introdotta proprio dal presente testo) un destino più gratificante di una modesta intonazione canzonettistica a tre voci.

Un secondo livello di selezione del materiale poetico riguarda le strofe delle singole mascherate (cfr. tab. 2)<sup>47</sup>. Nel caso dei testi più corti, n. 1, 4 e 13, l'edizione della *Ghirlanda* conserva tutte le strofe, ma nei restanti cinque testi, che contano da 9 a 16 strofe, la selezione era inevitabile. Che non si trattasse tuttavia di un semplice problema di spazio disponibile sulla pagina stampata lo rivela il fatto che per le mascherate n. 2, 4, 5 resterebbe posto per un'ulteriore strofa, mentre ciò non accade per la mascherata n. 14 che, come già osservato, dovette riscuotere un particolare gradimento presso il compositore. La selezione appare tutt'altro che meccanica anche se mantiene in ogni caso la prima e l'ultima strofa (contenenti presentazione e congedo), e predilige spesso le strofe ad esse attigue. Una parziale eccezione si riscontra nella mascherata dei *Pantaloni innamorati* che in Puliti ricava la strofa conclusiva cucendo quartina iniziale e distico finale dalla penultima ed ultima strofa del Croce.

<sup>45</sup> Vedi quanto più sotto osservato circa la selezione delle strofe per questi due testi.

<sup>46</sup> Riporto in questo caso le intitolazioni, più estese, che precedono ogni testo.

<sup>47</sup> Vi si indica sotto forma di frazione il numero delle strofe intonate rispetto a quelle originali e la posizione delle prime nella fonte poetica.



**Puliti, n. 9**

Donca fie care, e belle  
De la sentenza vù,  
S'in questo le hà tort'elle  
O veramente nù;

Tornarem sel ve par  
Aldirve a sententiar.

**Croce, n. 12**

Donca fie care, e belle  
Dè la sentenza vù,  
S'in questo le hà tort'elle,  
O veramente nù;  
Elle à starne à soiar,  
E nù à volerle amar.

Penseghe un poco sora  
Vù c'havè'l cervel san,  
E spende una mezhora  
Per nù, perche doman  
Tornarem sel ve par  
A udirne sententiar.

Complessivamente il trattamento dei testi selezionati appare straordinariamente conservativo se consideriamo che su 48 strofe poco più di una decina sono le discrepanze testuali di qualche rilievo, alcune delle quali probabilmente involontarie, come nella *Mascherata di Pantalon* dove il verso tronco «Certi visetti d'oro» è reso piano («oro») a scapito però della rima con «amor» e dove il verso «**Quai** semo quà arivai» diviene un goffo «**Qui** semo quà arrivai». Accanto ad opportuni interventi correttivi del testo poetico originale (oltre ai casi già illustrati: «Ne cosa desiamo / da lor ch'in un momento **noi** l'habbiamo» (*Spose contente*) diviene, più sensatamente «Ne cosa desiamo / da lor ch'in un momento **non** l'habbiamo»;<sup>48</sup> «vaine» nella mascherata dei *Tedeschi* è correttamente riscritto «vaine» (da 'Wein' = 'vino'); i versi ipermetri «Noi **siamo** spose contente» (dalla mascherata omonima) e «Che **ritrovarsi** di lume in tutto privo» (*Ciechi*) sono regolarizzati in «Noi **siam** spose contente» e «Che **trovarsi** di luce in tutto privo»; etc.) non mancano interventi meno limpidi («Vi chied[i]am **per pietade** / un pò di caritade» (*Ciechi*) mutato in «Vi chiediam **perdone** / un pò di caritade») e casi di palese equivoco come quello della voce straniera «Edelman» (gentiluomo) dalla mascherata dei *Tedeschi* che, non compresa, è trascritta come una proposizione, «E del man», priva di senso.<sup>49</sup>

Una tale fedele rispondenza della trascrizione della *Ghirlanda* all'originale poetico ribadisce da un lato l'atteggiamento singolarmente compiacente del compositore nei confronti dell'opera poetica del Croce, dall'altro costituisce un'ulteriore autorevole conferma della probabile dipendenza di *Puliti 1612* da *Venezia 1603*.

Quanto esposto relativamente all'aspetto testuale offre la possibilità di alcune considerazioni generali e conclusive sulla raccolta della *Ghirlanda*. La datazione delle fonti elencate, che videro la luce attorno agli anni 1601–1605, se pone un sicuro termine *post quem* induce anche a sospettare che Puliti possa avere quantomeno iniziato la composizione delle sue mascherate già attorno al 1605. È d'altra parte lo stesso compositore

<sup>48</sup> In questo caso *Venezia 1603* e *Bologna 1604* coincidono e, di nuovo, la parte del Basso in *Puliti 1612* riporta la versione originale della fonte poetica.

<sup>49</sup> Il medesimo fraintendimento è nella citata edizione di M. Rouch.

nell'esordio della dedicatoria a riferire: «Questa Ghirlanda che di varij fior quest'anni passati da scherzo tessei solo per mia ricreatione e diletto ...», ma il passo non è stato messo nel debito risalto da Ivano Cavallini<sup>50</sup> per un errore di trascrizione che ha ridotto il riferimento cronologico ad un singolo «anno passato».

Va invece sicuramente confermato il giudizio espresso da questo studioso<sup>51</sup> circa l'ispirazione padana (potremmo precisare emiliana) della raccolta, resa evidente dall'utilizzo dei testi poetici del Croce e di quelli già intonati da Banchieri, Vecchi, Nicoletti, e la conseguente assenza di elementi specificamente istriani auspicati dal citato studio di Ennio Stipčević. Il riconosciuto carattere di «esercizio intellettualistico»<sup>52</sup> della raccolta, è espressione di un distacco dalla fonte rituale popolare e di un ripiegamento su un repertorio artistico preesistente che Puliti portò con sé dalla sua «terra d'origine». È ancora la dedica a rivelare come la raccolta fosse nata per un uso domestico, solipsistico e quasi snaturante nella sua destinazione strumentale («sonandola tal volta nel Liuto, nella Cetra, et in altri strumenti»)<sup>53</sup>. Non a caso la *Ghirlanda* appare lontana da una funzionalità rappresentativa. Molti dei testi messi in musica non erano, originariamente, mascherate bensì villanelle rifunzionalizzate solo 'nominalmente' con la semplice apposizione del titolo, e un brano come, per esempio, *Amor di cortigiana incostante* conserva evidente il suo carattere 'lirico' piuttosto che 'rappresentativo'. Inoltre l'edizione non possiede nulla dell'apparato di indicazioni sceniche che correda le mascherate di Gabrieli (1601) o che introduce molte opere di Banchieri. Infine alcune caratteristiche dei testi musicali segnalate da Cavallini, quali il ricambio del trio vocale in almeno sette organici diversi, o il ricorso alla *Augenmusik*,<sup>54</sup> inibiscono evidentemente l'ipotesi di una precisa ricerca di funzionalità rappresentativa. Vien fatto di pensare piuttosto, per richiamare in causa un modello caro a Puliti, all'astratto e colto 'teatro dell'udito' coniato da Orazio Vecchi.

---

<sup>50</sup> P. 184.

<sup>51</sup> Op. cit., p. 177.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Contrariamente a quanto ancora recentemente ha sostenuto Ennio Stipčević, *Gabriello Puliti. Ranobarokni skladatelj u Istri*, Zagreb, Sveta Glazba 1996, p. 12, nessun passo della dedicatoria è interpretabile come testimonianza di una esecuzione delle mascherate presso la dimora del dedicatario.

<sup>54</sup> Op. cit., pp. 184, 186–187.

# LE TRENTA MASCHERATE PIACEVOLISSIME

Di Giulio Cesare Croce,

*Dalle quali pigliando l'Inuentioni,  
si possono fare concerti diletteuoli,  
nel tempo di Carnouale.*



In Bologna per Girolamo Cocchi.  
Con licenza de' Superiori.

Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

## Appendice

### *Edizione delle rime di Giulio Cesare Croce messe in musica da Gabriello Puliti secondo Venezia 1603*

L'ordine delle mascherate è quello di *Puliti 1612*. Criteri di trascrizione: si è distinta la *u* dalla *v* secondo l'uso moderno; è stata unificata la grafia della *s*; & è stata trascritta *et*.

1.

Mascherata prima

*Vedove che vanno piangendo i loro mariti  
morti*

Vedove sconsolate in bruna veste  
Tutte dolenti, e meste

Sospirando d'intorno

Andiam la notte, e 'l giorno

Pe' nostri fidelissimi mariti

Quai sono (ahi lasse noi) di vita usciti.

Perche essendo da loro abbandonate  
In assai fresca etate,

Hora proviam ch'importe  
 Restar senza Consorte  
 Ne creduto havrian mai che patir tanto  
 Dovesse chi non hà Marito à canto.

Però voi, che dal Ciel vi vien concesso  
 D'haver marito appresso  
 Donne fatene conto  
 E con animo pronto  
 Siategli obedienti à tutte l'hore  
 Che perder il Marito è gran dolore.

Fede ne fanno i nostri pianti amari,  
 Che i nostri à noi sî cari  
 Misere, persi habbiamo.  
 Ond'oltre che patiamo  
 Mille disagi, più ci preme, e duole  
 Dormir la notte in letto fredde, e sole.

**2.**

Mascherata quinta  
*Donne mal maritate, che vanno narrando le  
 straniezze usatele da lor mariti*

O che pena, ò che dolore,  
 O ch'affanno habbiamo al core  
 Noi meschine sventurate  
 Mal maritate.

Habbiam dato in certi humori,  
 Bettolieri, e Giucatori,  
 Che i di intier ci fanno stare  
 Senza mangiare.

Ci han giocato le Collane,  
 E le vesti, e le Sottane,  
 I Pendenti, con l'Anelle  
 Ahi meschinelle.

Mà di più le Doti anchora  
 Son andate a la mal hora;  
 Deh mirate per pietade,  
 Che crudeltade.

Ei se'n van co i lor amici  
 A cavar tutti i capricci,  
 E se noi pur guardiam fuori,  
 O che rumori.

[3 strofe omesse]

Tutto il mobil è finito,  
 E siam gionte à tal partito,  
 Che'l star vive habbiamo a nausea,  
 Per tal causa.

[2 strofe omesse]

Donne voi, che buon' gli havete  
 Date gratie al Ciel, che sete  
 Più di noi aventurate,  
 E furtunate.

Mà perche potrian trovarci  
 Quì per strada, à lamentarci  
 Ci volgiamo andar con dio,  
 Siam vostre, à Dio.

**4.**

Mascherata settima  
*Le spose contente, che vanno narrando le bontà  
 de lor Mariti*

Noi siamo spose contente,  
 Donne come vedete,  
 Ch'andiam vezzosamente,  
 Cantando, allegre, e liete,  
 Poiche la buona sorte  
 N'hà dato à tutte quante un buon consorte.

La miglior compagnia,  
 Che donna possa havere  
 Habbiamo, e tuttavia  
 Ci dan spasso, e piacere,  
 Nè cosa desiamo  
 Da lor, ch'in un momento noi l'habbiamo.

I nostri buon Mariti  
 Mai non ci dan tormento,  
 Mà son pronti, et uniti  
 A darci ogni contento,  
 E quel ch'aggrada, e piace  
 A noi, ad essi ancor giova, e compiace.

[2 strofe omesse]

Se volessimo in fatto  
 Trar via la roba tutta,  
 Ogni cosa è ben fatto,  
 Ne alcun mai ci ributta,  
 Mirate che bontade,

Donne gentil, dentro i lor petti cade?

[1 strofa omessa]

Però cantando andiamo  
In questa, e in quella parte,  
Ch'il buon tempo habbiamo,  
Tal gioia ne comparte,  
E la nostra allegrezza,  
Procede solo, e vien da morbidezza.

Hor ci voglian partire  
Da i vostri aspetti grati,  
E tornar a gioire  
Co i nostri sposi amati,  
Dove fin ch'al Ciel piace  
Vivremo insieme con amore, et pace.

5.

Mascherata ottava

*La Creanza legata da villani et condotta per  
la Cittade va facendo questo lamento*

Oime Dio, chi mi soccorre  
Da quest'empì, e rei villani.  
Chi mi vienne, ahi lassa, à sciorre  
Questi lacci iniqui, e strani,  
Correte ò genti,  
A miei lamenti,  
E prendete pietà de miei tormenti.

[1 strofa omessa]

Ero gita per diporto  
Questi giorni alquanto in villa,  
Non pensando à simil torto,  
Mà per star lieta, e tranquilla,  
Mà son restata,  
Ahime gabbata  
Come vedete, e tutta mal trattata.

Ch'io non fui si tosto entrata  
Frà le Mandre, e frà gli Ovili,  
Che da lor fui assaltata,  
Con Zappon, Vanghe, e Badili,  
Et altri ordegni  
Vili, et indegni,  
Come fan fede i Villaneschi sdegni.

[1 strofa omessa]

Dopò havermi per i villaggi  
Strascinata, e per le vie.  
Et usati mille oltraggi  
Mille stracij, e villanie,  
Così legata  
M'hà quì guidata  
Di rustici instrumenti circondata.

[1 strofa omessa]

E fra voi donne Gentili,  
Vò tener mia nobil stanza,  
Non frà genti inerme, e vili,  
Che non san che sia creanza,  
Ne pur han lume  
D'un buon costume,  
Send'usi fra le greggi, e al succidume.

[1 strofa omessa]

Poiche l'alma mia presenza,  
Dal Villan poco si prezza,  
Perche hà poca conoscenza  
Di virtù, di gentilezza;  
Mà i studij suoi  
Son Capre, e Buoi,  
E s'indiscreti son, miratel voi.

9.

Mascherata duodecima

*Pantaloni innamorati, i quali narrano i loro  
amori alle Gentildonne, facendole Giudicesse  
delle loro differentie*

Vecchietti inamorai  
Nù semo care Fie,  
Quai semo quà arivai  
Da vostre Signorie.  
Per narrarve el brusor,  
C'havemo dento al cuor.

[1 strofa omessa]

Nù amemo caldamente  
Certi visetti d'or,  
E brusemo talmente  
Nel petto per so amor,  
Che semo tutti fuogo,  
E nò trovemo liogo.

Gh'usemo servitue,  
Ghe femo sberretae,  
E le havemo tegnue  
D'ogn'hora appresentae  
E in pe de guiderdon  
Le ne dà de murlon.

E ne dise chilosì,  
Balordi, et insensai,  
E Vecchi catarosì,  
E ne tien strapazzai  
Co se fossimo al fin  
Tanti asini, o fachin.

[1 strofa omessa]

No podemo magnar,  
Varde se havemo strette,  
Chel ne sconven pensar  
Sempre à ste mariolette,  
E farghe drio el corrier,  
Tiò, tiò, che bel piaser.

[5 strofe omesse]

Donca fie care, e belle  
Dè la sentenza vù,  
S'in questo le hà tort'elle,  
O veramente nù;  
*Elle à starne à soiar,*  
*E nù à volerle amar.*

*Penseghe un poco sora*  
*Vù c'havè'l cervel san,*  
*E spende una mezhora*  
*Per nù, perche doman*  
Tornarem sel ve par  
A udirne sententiar.

**14.**

Mascherata decima  
*Soldati svaligiati che vengono d'ungheria, e*  
*domandano sussidio da poter andare ne lor*  
*paesi*

Siam Soldati svalegiati,  
Che veniam de l'Ungheria,  
E siam stati per la via  
Da Nemici assassinati  
Siam Soldati [svalegiati].

Con lo Schioppo, e con la Spada  
Fatto habbiàm molte prodezze,  
E pigliato assai Fortezze  
Di quei Turchi rinegati,  
Siam Soldati [svalegiati].

[1 strofa omessa]

Acquistata habbiàm Strigonia,  
Buda, Pappa, e Ghiavarino,  
E levato un gran bottino,  
D'oro, perle, e di Ducati.  
Siam Soldati [svalegiati].

[1 strofa omessa]

Mà siam stati in certi boschi  
Assaltati da Ladroni,  
Quai con grossi e gran squadroni,  
N'aspettavano à gli aguati.  
Siam Soldati [svalegiati].

[7 strofe omesse]

Horsu dunque almi signori,  
E voi Dame ornate, e belle,  
Allargate le scarselle,  
Che siam mezo desperati,  
Siam Soldati [svalegiati].

E con pronta, e larga mano  
Trate fuor Giulij, Carlini,  
Soccorrendo noi meschini,  
Che siam quì tutti affammati,  
Siam Soldati [svalegiati].

E quel poco che daretè  
Pigliarem per caritade,  
E à la vostra nobiltade  
Restarem sempre obligati,  
Siam Soldati svalegiati.

**16.**

Mascherata quarta  
*Todeschi che sono fuggiti d' loro paesi per*  
*sospetto della guerra*

Got morghen companie,  
Nu venir de nostre terre

Per fuzir quel aspr guerre  
 Che far-là per l'Ungarie,  
 Got morghen [companie].

Quand nu zunzer in Italie  
 E che guster stò bon vin,  
 Nu lassar nostr quattrin,  
 Prim zorn all'hostarie;  
 Got morghen [companie].

Se nu beber col bottaz,  
 Star aliegr not e zorno  
 Trinchi vanie vâ d'intorno  
 Con Tribian, e Malvasie,  
 Got morghen [companie].

Quattr cinqu' boccal d' vanie  
 Mai non basta a empir mie panze,  
 Botte piene n'è à bastanze  
 Da gonfiar budelle mie,  
 Got morghen [companie].

Quand nu pò star aliegr  
 Canter, rider, baller tant,  
 Lassa pur Zorz galant'  
 Per le strade far pazzie  
 Got morghen [companie].

Car Fraù bel, e zentil,  
 Edelman car, e perfet  
 Se vu impir nostr flaschet,  
 Nu tenir per cortesie,  
 Got morghen [companie].

Horsù nu voler pregar,  
 Che vu empir noster flascon,

Che nu star bon Compagnon;  
 E far brindes morghen frie,  
 Got morghen companie.

**18.**

Mascherata decimaterza  
*Ciechi guidati da Amore cantano i sottoscritti  
 versetti*

Poveri ciechi siamo,  
 Che 'l lume perso habbiamo,  
 Sol per voler mirare  
 Troppo le luci chiare,  
 Donne Gentil, de vostri raggi ardenti,  
 Ch'acciecan non che abbagliano le genti.

Ahi che ben troppo arditi  
 Fussimo, mà invaghiti  
 Di quell'alma bellezza,  
 Ch'à Febo di chiarezza  
 Il pregio toglie, fummo tratti à forza  
 Che contra Amor non val humana forza.

Però da lui guidati  
 A i vostri aspetti grati  
 Vi chiedam per pietade  
 Un pò di caritade,  
 Che miseria maggior non hà l'huom vivo,  
 Che ritrovarsi di lume in tutto privo.

Moneta non vogliamo  
 Ne men pan vi chiediamo,  
 Mà sol udirvi dire,  
 Che del nostro martire,  
 Qualche dolor sentiate, che ciò grato  
 Ristor, fia al nostro miserabil stato.

LE TRENTA  
**MASCHERATE**  
PIACEVOLISSIME

DI GIVLIO CESARE CROCE,

Dalle quali pigliando l'Inuentioni, si possono fare concerti diletteuoli, e gratiosi, nel tempo di Carnouale.



In Bologna, presso gli Eredi del Cochi. 1628.  
al Pozzo rosso da S. Damiano.

Con licenza de' Superiori.



Bologna, Biblioteca Universitaria

## Poetski izvori mascherat Gabriella Pulitija

### Povzetek

Doslej zelo nepopolno iskanje literarnih virov zbirke Ghirlanda odorifera (*Dišeči venec*; 1612) Gabriella Pulitija je obrodilo sadove šele v trenutku, ko je bilo mogoče ugotoviti, da skoraj vsa besedila izhajajo iz zbirke *Mascherate* (*Maškarade*; 1603) priljubljenega bolonjskega pesnika Giulia Cesara Croceja; ostala pa so znana iz že obstoječih zgodnejših tiskanih virov posvetne vokalne glasbe, tiskane v prvih letih 17. stoletja v Benetkah.

Razprava torej obravnava primer skladateljeve pogoste rabe poetskih besedil drugega avtorja, kar je sicer v nemadrigalistični glasbeni literaturi redek primer. Po drugi strani lahko ugotovimo tudi to, kateri so glasbeniki in glasbeni viri, po katerih se je Puliti zgledoval pri sami izbiri besedil; poleg najbolj znanih imen, kot na primer Orazio Vecchi in Adriano Banchieri, omenimo še Filippa Nicolettija z zbirko Villanelle iz leta 1604. Podan je upogled v Pulitijevo izbiro besedil in verjetnih skladateljevih posegih vanje ter ob spremembah, ki so bile namerne, pisec opozarja tudi na napake oz. nepravilna tolmačenja pri prepisovanju izvornih besedil. Na podlagi datacije izvornih izdaj lahko ne nazadnje domnevamo, da je Puliti zbirko Ghirlanda odorifera skladal na samem začetku stoletja, medtem ko jasna neizvirnost samih besedil padovanskih (v glavnem emilijanskih) avtorjev in virov, nedvomno izključuje možnost, da bi v tej zbirki lahko videli izraz, pa četudi posreden, istrske kulture.

Prispevek malodane izključno obravnava literarno komponento Pulitijevih mascherat in se ne ukvarja z odnosi med možnimi glasbenimi zgledi in skladateljevo glasbeno realizacijo. V prilogi so navedena vsa besedila Giulia Cesara Croceja, ki jih je Puliti uglasbil.



UDK 78.01:78 Bach

Jurij Snoj

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

# Johann Sebastian Bach: Ubesedljiva določnost glasboslovne sodbe in neubesedljiva veličina glasbe

Povzetek

Kot je razvidno iz Scheibejevega pisanja, so bile osebnostne lastnosti Bachove glasbe prepoznane že v njegovem času, kljub temu pa se je Bachova glasba začela pojmovati kot delo izrednega skladatelja šele stoletje po njegovi smrti. Ob tem se je v zgodovinskem procesu, ki je privedel do splošnega priznanja Bachove umetnosti, ta začela razumevati in obravnavati s koncepti, ki so bili tuji njenemu zgodovinskemu okolju. Kot posledica tega je prišlo do razkoraka med resničnim, zgodovinskim Bachom in njegovo kanonizirano podobo. V strokovni literaturi o Bachu je mnogo različnih opažanj in namigov v zvezi z veličino njegove glasbe. Natančnejša, deduktivno osnovana analiza takih mest kaže, da sicer lahko napeljujejo na misli o izrednosti Bachove glasbe, katere estetskega jedra pa vendarle ne morejo natančno izraziti. Na Bachovem življenju ni nič posebnega in njegova glasba, ki je nastajala predvsem za dejanske priložnosti, ne more biti razumljena kot osebna izpoved človeka z izredno življenjsko usodo. Glasbenozgodovinski pristop k njegovemu delu z izjemo subjektivne kritiške presoje nima metodoloških sredstev, s katerimi bi ga vrednostno primerjal bodisi z deli njegovih predhodnikov ali sodobnikov. Domnevna religioznost Bachove glasbe zbledi, če jo primerjamo s standardi običajnega cerkvenoglasbenega delovanja njegove dobe. Religioznost kot kvaliteta njegove glasbe postane vpadljiva pravzaprav šele tedaj, ko se Bachova glasba gleda s stališča sodobnih sekulariziranih družb. Skrivna sporočila Bachovih glasbenih simbolov ne vplivajo na estetsko jedro njegove glasbe; čeprav kažejo na skladateljev odnos do samega sebe, poslušalcu ne povejo ničesar. Kar zadeva glasbenoanalitični pogled, je bila Schenkerjeva analitična metoda tista, ki je obljubljala prodrnje v globine mojstrove umetnosti; a opirajoč se na Scrutonovo kritiko je Schenkerjevo analizo mogoče razumeti zlasti kot analizo umetniške izkušnje Bachove glasbe, ne pa kot objektivno odkritje njene vsebine. Izhajajoč iz tega je Bachovo glasbo mogoče dojemati, razumevati in vrednotiti le znotraj glasbenega izkustva samega.

Vse od ponovne oživitve v prvi pol. 19. stol. dalje velja glasba J. S. Bacha za nekaj najpomembnejšega in največjega, kar je bilo glasbenega kdaj koli ustvarjeno.<sup>1</sup> O tem

<sup>1</sup> Geiringer, K., *Johann Sebastian Bach*, München 1971, str. 350–351.

priča predvsem glasbeno življenje samo, ki si ga brez prisotnosti Bachove glasbe ni mogoče zamišljati; o tem pričajo številne izjave prominentnih skladateljev, ki so v Bachovi glasbi – čeprav nastali neredko iz povsem drugačnih izhodišč kot njihova lastna – videli kompozicijski svet, vzbujajoč občudovanje in priznavanje; ne nazadnje priča o pomenu in prisotnosti zavesti o Bachovi glasbi tudi obseg raznovrstnega pisanja o njej: monografskega, glasbenoteoretskega, obravnavajočega izrecno kompozicijska vprašanja, glasbenozgodovinskega, kulturnozgodovinskega, teološkega in priložnostnega.

Ponovna oživitev Bachove glasbe v 19. stol. ni bila le odkritje nečesa, kar bi bilo glasbenemu svetu predhodnih obdobj povsem neznano, saj so imeli tudi že nekateri Bachovi sodobniki in neposredni nasledniki o njem kot skladatelju zelo visoko mnenje. Odkritje Bachove umetnosti in vzpostavitev kulta Bachove glasbe je bila gotovo povezana z novim pojmovanjem umetnosti in umetnika: s pojmovanjem, ki je temeljilo na prepričanju o absolutni veljavi genialnega posameznika, ki kot umetnik nastopa nasproti družbi in se pojavlja na obzorju narodnostne, kulturne, umetniške ali glasbene javnosti. Prav zaradi tega ponovna oživitev Bachove glasbe ne zadeva le nje same, pač pa je neodtujljiv in celo bistven del glasbene zgodovine 19. stol.

V strokovni literaturi so vrednostne sodbe o posamičnih Bachovih delih in o njegovem opusu kot celoti številne in raznovrstne. Ob njih se lahko vprašamo: V čem vidijo poznavalci in razpravljalci veličino mojstrovega dela, izražajoč jo bodisi z izrecnimi besedami ali pa molče predpostavljajoč jo? Ali je Bachova glasba velika zato, ker je sinteza nemškega, italijanskega in francoskega in v tem smislu učinkovit spoj in združitev vsega tistega, kar je obstajalo v glasbi prve pol. 18. stol.<sup>2</sup> Ali pa je njena veličina v tem, da predstavlja kulminacijo dolgega predhodnega obdobja, katerega korenine segajo vsaj v začetek 17. stol., torej kulminacijo obdobja, ki ga tradicionalna umetnostnozgodovinska sistematika pojmuje kot barok<sup>3</sup> Ali je velika zato, ker je čist in iskren odraz nemškega protestantizma 17. in 18. stol., se pravi čist odraz religiozne države v kulturni zgodovini Evrope nespregledljivega nemškega severa, ali pa morda zato, ker je izpoved globoko religioznega človeka, ki mu je prav njegova religioznost omogočala nenavadna, drugim nedostopna glasbena doživetja in videnja? Ali je veličina Bachove glasbe v tem, da izkazuje dosleden kompozicijski red, neizprosno glasbeno logiko, katere razumevanje je sicer dostopno zgolj glasbenemu intelektu, ki pa zaradi tega ni manj prepričljiva; z drugimi besedami: ali je Bachova glasba velika zaradi nespornega, neverjetnega kompozicijskega mojstrstva? Ali pa je njena veličina v tem, da na idealen način združuje dvojost, ki jo je tradicionalna estetika pojmovala kot dvojost oblike in vsebine: da idealno združuje obliko in vsebino v tem smislu, da v Bachovi glasbi oblika – način izpeljave kompozicije iz danega motivičnega ali tematskega gradiva – nikoli ne moti glasbene pripovedi, tako da jo poslušalec vedno razume kot logično in samoumevno, kot si tudi glasbena pripoved sama vedno izbira najprikladnejšo glasbenooblikovno izpeljavo?

<sup>2</sup> Tako gledanje nakazuje naslov poglavja o Bachu v klasičnem muzikološkem tekstu o glasbi v obdobju baroka: Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era*, London 1948, str. 260 (»Fusion of National Styles: Bach«).

<sup>3</sup> Prim. podnaslov originalne angleške izdaje Geiringerjeve monografije: Geiringer, K., *Johann Sebastian Bach. The Culmination of an Era*, New York 1966.

Vse pravkar povzeto in še kaj se bolj ali manj izrecno navaja kot utemeljitev Bachove veličine; in vse to so – poleg drugega – toposi razmišljanja in razpravljanja o Bachovi umetnosti.

Vsaka od utemeljitev Bachove izjemnosti in veličine je možna kot plod lastnovrstnih, v sebi utemeljenih gledanj, razmišljanj in iskanj; zato je ta zapis bolj kot iskanje odgovorov na vprašanje, v čem je svojskost Bachove umetnosti, razmišljanje, esejistični sprehod po temah razpravljanja o Bachu in njegovi glasbi, ki jih v obrisih nakazujejo tudi argumentiranja o tem, v čem je veličina njegove umetnosti. Literatura o Bachu je tako nepregledno obsežna in raznovrstna, da bi izčrpejši sistematični pogled nanjo, razumljivo, bil možen samo v zelo obsežni študiji, znatno presegajoči okvire tega zapisa. Ta ima namen pomuditi se le pri nekaterih vprašanjih, tipih razmišljanj in razpravljanj o Bachu in njegovi glasbi ali pa pri posamičnih sodbah o njej, jih predstaviti, komentirati, mestoma pa jih nadaljevati z lastnimi izpeljavami.

### Vprašanja Bachovega življenjepisa

Arhivsko gradivo iz Bachovega časa in okolja je danes poznano do tolikšne mere, da v zvezi z Bachovim življenjem ni pričakovati odkritja novih, še nepoznanih dokumentov. To pomeni, da se partikularnemu vedenju o Bachovem življenju najbrž ne bo moglo dodati nič novega. Ali je s tem ta del ukvarjanja z Bachom zaključen in njegovo življenje poznano do meja možnega? Zdi se, da je tako; vendar pa to ne pomeni, da so arhivalije, ki so se v zvezi z Bachovim življenjem ohranile, tudi nedvoumno razumljive; zlasti pa ne pomeni, da njegova življenjska pot ne bi mogla biti videna na drugačen in nov način: Bachovega življenja oz. virov neposredno v zvezi z njim ni mogoče obravnavati neodvisno od njegovega okolja; pogled na tisto, kar neposredno govori o Bachu, je tako vedno odvisen od takega ali drugačnega videnja nemškega protestantskega severa, bodisi v gospodarskem, kulturnem, religioznem ali glasbenem smislu. Ker pa se pogled na nemško protestantstvo spreminja, so v določenem smislu spremenljive tudi podobe, ki si jih je mogoče ustvariti o življenjskih poteh posameznih ljudi.

Kot omenjeno, dopuščajo nekateri dokumenti v zvezi z Bachovim življenjem različne razlage in sklepe tudi glede tiste plasti Bachove biografije, ki jo je treba razumeti na ravni gole dejstvenosti. Na to je treba opozoriti zato, ker so nejasnosti v zvezi s tem, kaj ohranjeni dokumenti dejansko govorijo, v biografijah in monografijah pogosto zamolčane; bele lise Bachovega življenjepisa so tako marsikje zapolnjene z razpravljalčevo lastno razlago, ne da bi bil bralec na to opozorjen. Če smo natančni, moramo ugotoviti, da se npr. o Bachovem bivanju v Lübecku leta 1705 ne ve veliko.<sup>4</sup> Poleg kasnejših pričevanj, med katerimi je zlasti po Bachovi smrti sestavljeni nekrolog,<sup>5</sup> je pravzaprav glavni vir, ki govori o tem, skop. Ko se je Bach vrnil iz Lübecka na svoje delovno mesto v Arnstadt, je bil poklican pred svoje predstojnike, pred cerkveni konzistorij, in sicer zato, ker se je predolgo mudil v Lübecku.

<sup>4</sup> Dokumenti v zvezi z Bachovim življenjem so objavljeni v *Bach-Dokumente*, I–III, izd. W. Neumann in H.-J. Schulze, Kassel itd., Leipzig 1963, 1969, 1972. Tu so povzeti predvsem po delu *Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen*, izd. W. Reich, Zürich 1957.

<sup>5</sup> V slovenskem prevodu: »Bachov nekrolog«, prev. M. Dušinc, *Cerkveni glasbenik*, 93, št. 1–3, str. 3.

Bachovi odgovori, zabeleženi v protokolu zaslišanja, so kratki: bil je v Lübecku, da bi se izpopolnil v svojem poklicu; njegova odsotnost ni povzročila škode, saj je imel v tem času namestnika.<sup>6</sup> Navedbe o tem, da je šel v Lübeck peš, da se je tam udeleževal »večerne glasbe« (Abendmusiken), ki jo je v adventu leta 1705 Buxtehude resnično prirejal,<sup>7</sup> so kasnejše domneve, ki izhajajo zlasti iz Bachovega nekrologa, čeprav je treba dodati, da je Bach poznal Buxtehudejeva dela, od katerih so se nekatera ohranila le prek Bachovih prepisov.<sup>8</sup> Na istem zaslišanju, ki je potekalo na gradu Neideck, se je poleg drugega Bachu očitalo tudi to, da njegova orgelska spremljava kongregacijskega petja ni primerna in da povzroča zmedo.<sup>9</sup> Kako je mogoče razumeti ta očitke? Opazka Bachovih predstojnikov pove tako malo, da jo je mogoče razlagati na različne načine; lahko bi se nanašala tudi zgolj na priložnostno odstopanje od ustaljenega, običajnega, ki bi si ga mladi organist dovolil brez posebnega razloga, morda iz mladostniške lahkomiselnosti, še zlasti zato, ker ni znano, da bi bil Bach kot praktični spremljevalec kongregacijskega petja protestantskih koralov začetnik česa novega. Vendar pa nekatere monografije o Bachu ne upoštevajo nejasnosti obtožbe. Tako je Spitta videl v obtožbi znak Bachove genialnosti: mladi organist naj bi se prepustil glasbi ne oziraje se na praktični značaj in namen svoje spremljave.<sup>10</sup>

Na podoben način iz ohranjenih dokumentov ni razvidno, zakaj je Bach v Weimarju leta 1717 prenehal komponirati sakralne kantate: kot je znano, se ni ohranila iz tega leta nobena Bachova kantata in malo verjetno je, da bi bile vse izgubljene. Ker je 1. decembra 1716 umrl vodja weimarske dvorne kapele J. S. Drese, je verjetno, čeprav z viri nedokazano, da je Bach upal, da bo njegov naslednik. A zelo verjetno je enako upanje gojil tudi sin umrlega, ki je bil po rangi v kapeli namestnik vodje. Vendar pa weimarski knez s svojim soorgentom – in morda prav zaradi stalnih sporov z njim – v zvezi s tem ni sprejel nobene odločitve in v letu 1717 weimarski dvor ni imel vodje kapele, saj je bil Dresejev sin imenovan za vodjo šele po Bachovem odhodu v Köthen.<sup>11</sup> Zdi se, kot da bi Bach iz protesta, ker ni bil imenovan za kapelnikovega naslednika, prenehal komponirati religiozna dela. Vendar pa ta sicer pogosta razlaga<sup>12</sup> ni povsem gotova. Od leta 1714 dalje, ko je Bach v Weimarju napredoval v koncertnega mojstra (z drugačnim delokrogom kot ga vključuje današnji pomen izraza), je imel pogodbo, po kateri naj bi vsake štiri tedne skomponiral novo kantato. Bachova zadnja weimarska kantata je bila izvedena na četrto adventno nedeljo 1716.<sup>13</sup> Čeprav za sledečo domnevo ni dokazil in čeprav se leta 1717 Bachu ni zmanjšala plača, je vendarle možno, da mu je bilo delo, za katero je bil zadolžen s pogodbo iz leta 1714, z letom 1717 odvezeto.<sup>14</sup> Vprašanje, zakaj je Bach s tem letom prenehal pisati kantate, se ob dejstvu, da jih preprosto ni, sicer zdi manj pomembno, a takšna ali drugačna razlaga njihovega umanjkljaja je lahko tehten argument ob

<sup>6</sup> Besedilo protokola zaslišanja z dne 21. 2. 1706: Reich, W., nav. delo, str. 25.

<sup>7</sup> Snyder, K. J., »Abendmusik«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 1, Kassel itd. 1994, stolpca 13–14; Breig, W., »Bach, Johann Sebastian«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, 1, Kassel itd. 1999, stolpec 1400.

<sup>8</sup> Breig, W., nav. delo, stolpec 1400.

<sup>9</sup> Reich, W., nav. delo, str. 25–26.

<sup>10</sup> Spitta, Ph., *J. S. Bach*, I, Leipzig 1930, str. 309–310. Pomenljivo je, da Schweitzer, četudi je bil sam organist, tega očitka Bachu ni komentiral: Schweitzer, A., *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1977, str. 95.

<sup>11</sup> Breig, W., nav. delo, stolpec 1403.

<sup>12</sup> Eggebrecht, H. H., *Bach – wer ist das?*, München 1992, str. 75–76.

<sup>13</sup> BWV 147a.

<sup>14</sup> Breig, W., nav. delo, stolpec 1403.

pretehtavanju drugih vprašanj: Tako vidi Eggebrecht v Bachovi domnevno protestni prekinitev komponiranja sakralnih kantat kazalec, da je Bach komponiral religiozna dela predvsem po službeni dolžnosti.<sup>15</sup> Čeprav o Bachovi religioznosti ne more biti dvoma, je bilo prenehanje komponiranja religiozних del z Bachove strani – povzeto prosto po Eggebrechtu – zgolj enostranska prekinitev službenih obveznosti.

Pritožba zaradi spremljanja kongregacijskega petja in izpad kantat za leto 1717 sta le dva slučajno izbrana drobca za ponazoritev nejasnosti in dvoumnosti glede Bachove življenjepisne faktografije, dvoumnosti, ki jih marsikateri prikaz mojstrovega življenja že zaradi obsega ne more podrobneje prikazovati in reševati. Vendar pa je iz prikazanih dveh primerov razvidno, da privede podrobno branje primarnih virov v zvezi z Bachovim življenjem pogosto do različnih in celo nasprotujočih si dejstev, ki sestavljajo njegovo biografijo, kot dopušča tudi iskanje in celo ugibanje različnih razlogov zanje. Če gledamo pobliže, je Bachova biografija, se pravi razpravljanje o Bachovem življenju, razmeroma zapleteno, saj je iz razpoložljivih preostalin, čeprav so številne, težko sestaviti tako dokončno faktografsko celoto, da ne bi dopuščala dvomov. Vendar pa to ni posebnost življenjepisa J. S. Bacha. Rekonstruiranje katere koli življenjske poti, tudi življenjske poti najneznatnejšega nemškega kantorja, bi privedlo do dilem, kot jih je mogoče videti ob natančnejšem pogledu v Bachovo življenje.

Dejstvo, da so razprave o Bachovem življenju tako številne in da je bilo s področja Bachove biografije napisano toliko, da je že samo Bachovo življenje lahko tema dolgoletnega študija, dolguje svoj obstoj Bachovi slavi, vsesplošnemu prepričanju, da je bil Bach izredna osebnost; a Bachov življenjepis sam po sebi ne kaže posebnosti, ki bi bile same zase kot zgodovinske partikularnosti v svoji enkratnosti vredne zgodovinskega spominjanja. Bachovo življenje je gledano s tega stališča le primer življenja glasbenika v nemškem protestantskem okolju prve pol. 18. stol.<sup>16</sup>

## Osebnoizpovedno in osebno

Ob tem, da Bachovo življenje v svoji partikularnosti ni bilo nič posebnega, pa se nujno zastavlja vprašanje, kakšno zvezo ima to z njegovo glasbo, prepoznano kot posebno in kot nenadkriljiv dosežek prve pol. 18. stol. Zunanja zveza je očitna že na prvi pogled: Kot kaže Bachov življenjepis, so mnoge njegove kompozicije nastale bodisi po službeni dolžnosti, bodisi po naročilu, ali pa zato, ker je vedel, da bo skladbo, ki jo je nameraval izdelati, kot službujoči glasbenik prej ali slej tudi uporabil, se pravi izvedel. V njegovem opusu so sicer tudi dela, katerih nastanek ni pojasnjen, kot tudi dela, za katera se zdi, da jih je pisal zgolj kot skladatelj, se pravi brez kakega razvidnega namena;<sup>17</sup> vendar je za slednja mogoče predpostaviti, da bi mu objavljena mogla prinesiti reputacijo v najširšem smislu, česar bi se lahko zavedal tudi sam. Bachov opus se kaže tako kot odraz njegove življenjske poti oz. kot glasba, ki je bila trdno zasidrana v stvarnih potrebah njegovega okolja, kar lahko razumemo tudi tako, da so bili vzgibi za nastanek njegovih skladb zunanji oz. da so nastajale iz pobud zunaj njega samega.

<sup>15</sup> Eggebrecht, H. H., *Bach – wer ist das?*, str. 158.

<sup>16</sup> Tako gledanje na Bachovo življenje je splošno prisotno in ga lahko najdemo v priročniški glasbenozgodovinski literaturi: Grout, D. J., Palisca, C. V., *A History of Western Music*, London 1988 (4. izdaja), str. 497.

<sup>17</sup> Med taka sodi morda Maša v h, BWV 232; zdi se, da se v kasnejših leipziških letih Bach ni več oziral na neposredne potrebe svojega okolja. Breig, W., nav. delo, stolpec 1422.

Ob tem spoznanju, razvidnem iz skladateljevega življenjepisa, si je spekulativno mogoče zamišljati, da bi bil Bachov skladateljski opus v drugačnih življenjskih razmerah drugačen: če Bach ne bi bil sprejet na mesto leipziškega kantorja, in sicer potem, ko eden od kandidatov zanj, Chr. Graupner, ni dobil odpustnice svojega delodajalca, drugi, skladatelj z razvpito slavo G. Ph. Telemann, pa ponujenega mesta ni hotel prevzeti, ker je v tem času dobil, morda celo izsilil večjo plačo pri svojih predstojnikih,<sup>18</sup> potem Bach leta 1727 najbrž ne bi izvajal svojega Pasijona po Mateju,<sup>19</sup> brez katerega si njegove glasbene fiziognomije ni mogoče zamišljati. V drugačnih življenjskih okoliščinah bi bil torej Bachov glasbeni opus po obsegu, naslovih, tipih skladb in še čem drugačen. Seveda si je ob teh s stališča objektivnega zgodovinopisja sicer nedopustnih spekulacijah mogoče misliti, da bi bil mojstrov v drugačnih razmerah nastali opus drugačen le na zunaj in da bi njegovo umetniško bistvo ostalo enako. A tudi če pristanemo na tako gledanje, se v zvezi z Bachovim opusom odpira vprašanje razmerja med umetnikom, ustvarjajočim v čisto določenem času svoje življenjske usode, in novonastajajočim delom, se pravi vprašanje, ali so Bachova dela povezana z njim na tak način, da bi bila izpoved njega samega v vsakokratnem življenjskem položaju.

Dejstvo, da so mnoge Bachove kompozicije nastale kot njegovo službeno delo, kaže, da take povezave ni. Bachovih del, kot jih je pisal v različnih obdobjih svojega življenja, srečnejših in manj srečnih, ni mogoče povezovati s tem, kaj je ob njihovem snovanju kot posameznik doživljal in čutil, saj jih je pisal po zunanjih vzpodbudah in te so narekovele tudi njihov glasbeni značaj. Svetli, briljantno radostni značaj kantate *Jauchzet Gott in allen Landen*,<sup>20</sup> ki preveva zlasti njena krajna stavka, nima zveze z Bachovim notranjim življenjem septembra 1730, ko je delo domnevno nastalo, in sicer kot kantata za 15. nedeljo po prazniku Svete Trojice.<sup>21</sup> Podobno je mogoče razmišljati tudi ob drugih Bachovih delih, ki jih tako ni mogoče jemati kot osebne izpovedi, ki bi bile primerljive z izpovedmi literarnega lirskega subjekta. Vprašanje, kaj je osebnoizpovedno, je preneseno na področje glasbe sicer težje rešljivo kot na področju vsebinsko določljivejše literature, zlasti lirskega pesništva, ki v prvoosebnosti premore specializirano sredstvo za izražanje in oprijemljivo kazanje osebnoizpovednosti, vendar je o osebnoizpovednosti mogoče stvarno razpravljati tudi v glasbi: ker so Bachove kompozicije nastajale kot naročena dela in ker je tudi velika večina nenaročenih nastala z ozirom na bolj ali manj stvarne možnosti izvedbe, se pravi z ozirom na okoliščine zunaj njega samega, je zanje mogoče reči, da niso osebnoizpovedna, da se njihov avtor v njih ne kaže kot lirski subjekt, ki »govori v času, ki se sklada s časom govorjenega dogajanja«.<sup>22</sup> Pretresljivi Pasijon po Mateju torej ni osebnoizpoveden v tem smislu, da bi bil izpoved določenega človeka v določenem življenjskem položaju, da bi njegov avtor v njem izpovedoval svojo osebnost v njeni neponovljivi enkratnosti in trenutnosti. Nasprotno: je pripoved, ki bi jo lahko izpovedal vsakdo, ki je obsojen na življenje. Tako gledanje se povsem sklada s splošnim, tudi v

<sup>18</sup> Gl. zapisnik sej leipziškega mestnega sveta z dne 9. in 22. 4. 1723: Reich, W., nav. delo, str. 57–58; Breig, W., nav. delo, stolpec 1409.

<sup>19</sup> BWV 244.

<sup>20</sup> BWV 51.

<sup>21</sup> *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, izd. A. Dürr in Y. Kobayashi, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1998, str. 55.

<sup>22</sup> Kos, J., *Očrt literarne teorije*, Ljubljana 1996, str. 95.

priročniški literaturi razširjenim spoznanjem, po katerem je glasba 17. in prve pol. 18. stol. predvsem prikaz afektov.<sup>23</sup>

Vendar pa je že ob površnem srečanju z Bachovo glasbo očitno, da je zelo izrazita in dobro razpoznavna; kompozicija, kakršna je npr. uvodni koralni zbor v Pasijon po Mateju, je s svojo vzvišeno trpkostjo, veličino, povezano s kompozicijskotehnično zapletenostjo, in dramatičnostjo tako izrazita in značilna za svojega avtorja, da je nikakor ne bi bilo mogoče pripisati komu drugemu. Podobno je tudi v večino drugih mojstrovih del, čeprav ne z vsemi, saj so mnjenja o avtorstvu nekaterih njemu pripisanih kompozicij deljena. Ni dvoma, da je Bachova glasba razločno razpoznavna in v tem smislu tudi zelo osebna. Ali je to spoznanje v nasprotju s sodbo, da ni osebnoizpovedna? Na prvi pogled bi se lahko zdelo, da je tako; vendar je treba poudariti, da značilnost osebnega, individualnega ni mogoče enačiti z osebnoizpovednostjo: Osebnost, individualnost Bachove glasbe, čeprav zelo izrazita, je neodvisna od tiste doživljajske trenutnosti, s stališča katere edino govori osebnoizpovedni subjekt.

### J. S. Bach v očeh svojih sodobnikov: Scheibe in Birnbaum

Ob razmišljanju o osebnosti, individualnosti Bachove glasbe je zanimivo in pomenljivo, da so se je zavedali že njegovi sodobniki, čeprav so jo različno ocenjevali. To je razvidno tako iz priložnostnega Matthesonovega zapisa o Bachu kot tudi iz znane polemike o kompozicijah leipziškega kantorja, ki sta jo vodila J. A. Scheibe in J. A. Birnbaum. V prvi pol. 18. stol. je imela odsotnost glasbene javnosti, se pravi splošnega in javnega zanimanja za glasbo samo po sebi, med drugim za posledico tudi to, da so bila javna izrekanja sodb o glasbi razmeroma redka. Da je bil Bach še za življenja deležen kritiške obravnave, je treba med drugim pripisati tudi dejstvu, da je bil razmeroma poznan zaradi svojega položaja kantorja na enem od najvidnejših mest; hkrati pa je mogoče njegovo opaženost videti kot kazalec njegove razpoznavnosti.

Prva javno izrečena in ohranjena izjava o Bachu je zapis J. Matthesona iz leta 1717, v katerem pravi, da je videl nekatera dela weimarskega organista Bacha, tako cerkvena kot orgelska, ki so narejena tako, da je treba moža visoko ceniti.<sup>24</sup> Matthesonova izjava je kratka in priložnostna, zato je izbranim besedam težko točno določiti pomen, še zlasti, če upoštevamo Matthesonovo znano gostobesednost. A uporabljeni izraz »beschaffen« je mogoče razumeti v širšem pomenskem obsegu kot zgolj »biti narejen« ali »biti ustvarjen«: razlagati ga je mogoče tako, da meri na glasbena dela v njihovi celokupni umetniški podobi. Zdi se, da Mattheson leta 1717 v Bachovih delih ni videl le vzorno izdelanih skladb, pač pa da je v njih razpoznal tudi izrazit glasbeni svet in izrazite osebnostne poteze.

Brez dvoma pa je Bachove osebnostne poteze videl njegov kritik Scheibe, ki bi mu težko pripisali, da ni dojel Bachove umetnosti, čeprav jo je zavrnil. Če ob branju Scheibejevega spisa, ki ga je objavil v svoji publikaciji *Critischer Musicus* leta 1737,<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Grout, J. A., Palisca, C. V., nav. delo, str. 351.

<sup>24</sup> Mattheson, J., *Das beschützte Orchestre*, Hamburg 1717: »...die gewiß so beschaffen sind, daß man den Mann hoch estimieren muß.« Povzeto po: Reich, W., nav. delo, str. 39.

<sup>25</sup> Besedilo je med drugim objavljeno v delu: Reich, W., nav. delo, str. 135–136.

odmislimo vrednostne oznake oz. negativne pomenske odtenke uporabljenih izrazov in spregledamo ironični zaključek, da Bachov obilni trud ni obrodil nikakršnega sadu, dobimo verno podobo Bachove umetnosti. Scheibe je v svojem napadu imenoval prav tisto, kar je za Bachovo umetnost tako značilno.<sup>26</sup> Bachova glasba naj bi bila po Scheibeju v svojem bistvu težka in prekomerno, nejasno in brez potrebe zapletena in celo zmedena; s tem naj bi ji bilo odvzeto glasbeno naravno, glasbena lepota pa prekrita z vse preveliko umetelnostjo.<sup>27</sup> Scheibejev opis bi se prav lahko nanašal na basovsko arijo *Mache dich, mein Herze, rein* iz Pasijona po Mateju,<sup>28</sup> ali pa na obe sicer zelo različni ariji iz kantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*,<sup>29</sup> ariji, kjer je solistični glas, čeprav nosilec besedila, tematsko enakovreden del zapletenega kontrapunktskega sklopa. A tudi uvodni koralni zbor Pasijona po Mateju, če se še enkrat povrnemo k njemu, lahko prav dobro označimo s parafrazo Scheibejevih besed: njegova kompozicijska zapletenost, preobloženost se zdi povezana z njegovim morda celo nekoliko grozljivo temnim značajem, ki je močno oddaljen od težnje po vsečnosti in dopadljivosti. Imenovane Bachove skladbe, kot tudi mnoge druge, so bile v očeh Scheibeja, katerega kritika se v estetski literaturi razumeva kot pogled s stališča idealov razsvetljenstva in t.i. galantnega sloga,<sup>30</sup> nekaj čisto drugega kot sočasna modna italijanska glasba, kot jo lahko vidimo tudi v delih njenega najvidnejšega propagatorja G. Fr. Händla, pri katerem so zapletene kontrapunktske konstrukcije vedno tako plastično oblikovane, da poslušalec ni v dvomu glede hierarhičnega odnosa med hkrati potekajočimi glasovi. Scheibe v nadaljevanju Bachu očita, da kot spreten organist sodi po svojih igralnih zmožnostih tudi druge, zaradi česar so njegove kompozicije zelo težke; od izvajalcev, tudi pevcev, zahteva, da delajo isto, kar dela na instrumentu s tipkami sam. Tudi s tem je Scheibe dobro opisal eno od razpoznavnih lastnosti Bachove umetnosti: doslednost, s katero sledi sleherna Bachova skladba neizprosni zakonitosti, logiki glasbenega razvoja, ne oziraje se na to, ali je pisana za tipke, solista z ansamblom, zbor, ali pa je izvajalsko nedoločena.

Kot je znano, je leta 1738 Scheibeju odgovoril J. A. Birnbaum, takrat docent retorike na leipziški univerzi in Bachov prijatelj.<sup>31</sup> Iz njegovega obširnega spisa, objavljenega v leipziški periodični publikaciji *Musikalische Bibliothek*,<sup>32</sup> je razvidno, da je tudi on prepoznal značilne črte umetnosti svojega someščana. Birnbaumov glavni argument, s katerim zavrača Scheibejevo kritiko, je, da je Bachova glasba urejena, brez napak, kar pomeni, da ji ni mogoče ničesar očitati. Scheibejevi očitki, da je nejasno zapletena, bi bili torej upravičeni, če bi lahko dokazal, da je neurejena in da izkazuje napake. A teh ni, in zato Bachova glasba tudi ne more biti nenaravna. Pojma napake v Birnbaumovem spisu seveda ne smemo razumeti v šolskem, učbeniškem smislu; odsotnost napak v Bachovem

<sup>26</sup> Krummacher, F., »Bach in Leipzig«, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5, Laaber 1994, str. 125.

<sup>27</sup> V Scheibejevem stavku je subjekt Bach: »...wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte.« Navedeno po: Reich, W., nav. delo, str. 135.

<sup>28</sup> BWV 244/65.

<sup>29</sup> BWV 56/1, 3.

<sup>30</sup> Fubini, E., *L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Torino 1964, str. 46–48. Nemški prevod: *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart, Weimar 1997, str. 181–184.

<sup>31</sup> O njem gl. Geiringer, K., nav. delo, str. 100.

<sup>32</sup> Besedilo je med drugim objavljeno v delu: Reich, W., nav. delo, str. 136–141.



kompozicijskem stavku je pri Birnbaumu sopomenka za logičnost glasbenega poteka, za nujnost takšnih in ne drugačnih kompozicijskih rešitev in izpeljav. Birnbaumovo pisanje velja za dobronameren, vendar Bachovemu geniju nedorasel poskus obrambe pred Scheibejevim napadom, še zlasti zato, ker je izrazil prepričanje, da zasluži Bach enako slavo kot njegov sodobnik Graun.<sup>33</sup> Vendar pa pozorno branje Birnbaumovega teksta kaže, da je tudi on prepoznaval svojskost leipziškega kantorja. To je med drugim razvidno iz njegovega opisa Bachovega kontrapunkta, ki prepričljivo kaže mojstrovo glasbeno fiziognomijo: glasovi se na občudovanja vreden način prepletajo, vendar brez najmanjše zmedenosti; zdaj se gibljejo vzporedno, zdaj drug proti drugemu, ko je potrebno, pa oboje hkrati; drug od drugega se oddaljujejo in se ob pravem času zopet ujamejo; drug pred drugim bežijo in drug drugega lovijo; vse to pa se po Birnbaumovem mnenju dogaja brez najmanjše nepravilnosti.<sup>34</sup>

### Zgodovinski in kanonizirani Bach

Misel, da so bili Bachovi sodobniki s premalo izraženim priznanjem krivični do njegovega genija, je prenos kasnejših gledanj in vrednotenj na Bachovo dobo. Bachovo okolje je vedelo za svojskost njegove glasbe; a kot je bilo že nakazano, je bil v prvi pol. 18. stol. ob odsotnosti glasbene javnosti sam ustroj glasbenega življenja tak, da ni dopuščal in omogočal pojava genialnega posameznika. Ponovno oživljanje Bachove glasbe kot proces, v katerem je iz zgodovinskega Bacha v zavesti glasbene javnosti 19. stol. začela nastajati podoba nenadkriljivega leipziškega glasbenega genija, je prineslo s seboj tudi posege v Bachovo življenjepisno podobo in posege v njegov glasbeni opus.

Tak poseg je bila pravzaprav že ureditev njegove zapuščine. Kot je znano, je Bach v kasnejših leipziških letih težil k ureditvi svojega opusa; zdi se, kot da bi mu želel dati končno podobo in ga določiti. To je razvidno med drugim iz zasnavljanja kompozicij v okviru zbirk: Umetnost fuge, Glasbeno darilo itd., pa tudi v tem, da je že obstoječe kompozicije družil v zbirke, o čemer pričajo zlasti ciklusi kantat in izdaje klavirskih del – klavirskih v pomenu, kot ga je izraz imel v njegovem času – pod naslovom Klavierübung. Vendar je bil Bach, če upoštevamo njegovo življenje v celoti, predvsem praktični glasbenik, ki glasbe ni le pisal, pač pa jo je bil dolžan tudi izvajati. Smisel njegovega kompozicijskega dela je bil torej predvideni glasbeni dogodek, v katerem je bil glavni aktant največkrat on sam. Prav zaradi tega njegov opus ob koncu njegovega življenja ni bil urejena, zaključena in določena vrsta kompozicij. Kot je razvidno iz prebiranja nove izdaje seznama Bachovih del,<sup>35</sup> se je v desetletjih v njegovi skladateljski delavnici nabralo marsikaj: poleg zaključenih opusov, kakršen je bil npr. Dobro temperirani klavir I, suite, partite itd. tudi priredbe lastnih del, zlasti tistih, za katere je presodil, da jih v obliki, v kakršni so obstajala, ne bo mogel več izvajati;<sup>36</sup> različne verzije istih kompozicij oz. predelave starejših skladb; priredbe tujih del; nedokončane kompozicije; dela tujih skladateljev oz. skladbe z nepojasnenim avtorstvom. Poleg tega so se mnoge Bachove

<sup>33</sup> Krummacher, F., nav. delo, str. 127; Fubini, E., nav. delo, str. 48.

<sup>34</sup> Povzeti odlomek je objavljen v delu: Reich, W., nav. delo, str. 138–139.

<sup>35</sup> Gl. op. 21.

<sup>36</sup> Krummacher, F., nav. delo, str. 127.

skladbe ohranile le v prepisih njegovih sodobnikov ali neposrednih naslednikov. Da bi bil njegov opus dostopen in izvedljiv, ga je bilo potrebno urediti, določiti, dati prednost eni od različnih verzij, dela poimenovati in na določeni način razvrstiti. A urejevalno delo je nujno poseglo tudi v samo glasbo: posamične kompozicije je podredilo določenemu razumevanju in pojmovanju, včasih takemu, kakršnemu so bile prvotno tuje.

Kot primer lahko navedemo tako imenovani drugi del zbirke Dobro temperirani klavir. Kot je znano, je Bach leta 1742 dokončal čistopis zbirke, ki je bila zasnovana tako kot njegova dvajset let mlajša zbirka z naslovom Dobro temperirani klavir (*Das Wohltemperierte Klavier*); sam ji ni dal nobenega imena.<sup>37</sup> A zbirka je vsesplošno poznana kot Dobro temperirani klavir II. Gotovo je, da je bilo že iz praktičnih razlogov mlajšo vrsto preludijev in fug potrebno poimenovati in izbrano poimenovanje se je zbirki dobro prilegalo, saj je enako zasnovana kot dvajset let starejša. Toda če smo zgodovinsko natančni, se pravi, če skušamo videti stvari takšne, kot so v svojem okolju dejansko bile, moramo priznati, da je izbrano ime zbirki dodano; v določenem smislu ji je celo vsiljeno, saj napeljuje na misel, da je Bach zbirko zasnoval kot nadaljevanje svojega Dobro temperiranega klavirja. Zbirko je sicer mogoče obravnavati kot nadaljevanje one iz leta 1722 in mogoče jo je primerjati z njo; a legitimnost take primerjave je utemeljena v svobodi glasboslovnega raziskovanja, ne pa v dejstvu, da bi Bach sam zasnoval mlajšo zbirko kot nadaljevanje starejše. Hipotetično si je možno predstavljati, da je dvajset let mlajša zbirka dobila svojo podobo iz drugačnih nagibov kot starejša, kar bi pomenilo, da bi jo bilo treba gledati in obravnavati iz drugačnih izhodišč.

Tudi v primeru drugih Bachovih nenaslovljenih del je njihovo naslavljanje ali zvrstno določanje naknadni poseg v mojstrov opus. Bachove kantate kot tudi kantate drugih protestantskih mojstrov 17. in 18. stol. so nekaj čisto drugega kot kompozicije, ki so se v 18. stol. dejansko imenovali kantata, in celo pri tistih Bachovih kantatah, ki so nastale po besedilih E. Neumeistra, je tako imenovanje upravičeno le zaradi Neumeistrove uporabe izraza.<sup>38</sup> Problematičnost razumevanja ustreznih Bachovih kompozicij v okviru pojma kantata je zlasti v tem, da je nekatere kompozicije tako poimenoval sam,<sup>39</sup> nekatere so tako poimenovali njegovi neposredni nasledniki,<sup>40</sup> medtem ko so mnoge ustrezne kompozicije ostale z Bachove strani zvrstno neopredeljene ali pa iz popisa Bachovih del, bodisi novega bodisi starega, ni razvidno, ali jih je tako poimenoval sam ali ne.<sup>41</sup> Razlika med tistimi skladbami, ki jih je Bach sam gotovo pojmoval kot kantate in onimi, ki jih ni tako poimenoval, je s tem zabrisana. Gledano s strokovnega stališča je razumevanje tistih Bachovih del, ki so se v njegovem času največkrat imenovala kar *Kirchenstück*,<sup>42</sup> v

<sup>37</sup> Geiringer, K., nav. delo, str. 298.

<sup>38</sup> Gl. faksimile naslovnice izdaje besedil E. Neumeistra z uporabo izraza kantata: *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, Leipzig 1974, str. 292.

<sup>39</sup> BWV 212: »Cantate burlesque« (Kmečka kantata).

<sup>40</sup> BWV 211, gl. Schmieder, W., *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1976, str. 284.

<sup>41</sup> Naključno izbrano delo je BWV 144, *Nimm, was dein ist, und gehe hin*, ki je v starejšem Schmiederjevem popisu (gl. op. 40) označeno kot »Kantate (Concerto) am Sonntag Septuagesimae«, v novem, Dürrovem pa le kot »Kantate zum Sonntag Septuagesimae«. Iz popisov ni razvidno, kaj je napisano na avtografu, če sploh nosi kak naslov, in zakaj je v starejšem popisu delo označeno kot »concerto«.

<sup>42</sup> Breig, W., nav. delo, stolpec 1476.

okviru pojma kantata vprašljivo in zdi se, da sodobni strokovni svet le nerad sprejema na znanje dejstvo, da ustaljenega poimenovanja ne bo več mogoče spremeniti. Podoben primer kot kantate so Bachovi oratoriji, ki po svoji funkciji niso mogli biti oratoriji, čeprav so bile tri tovrstne kompozicije poimenovane tako z Bachove strani.<sup>43</sup>

Podobna problematika se kaže pri poimenovanju posamičnih orgelskih kompozicij tipa preludij / fantazija / toccata in fuga. Iz popisa Bachovih del ni razvidno, ali so ustaljena, redoma navajana in uporabljena imena Bachova, ali so prisotna zgolj v zgodnjih prepisih, ali pa so bila ustreznim delom dodana šele ob ureditvi Bachovega opusa.<sup>44</sup> Znamenita »dorska« toccata in fuga je v starejšem popisu Bachovih del označena kot »Präludium (Toccate) und Fuge (Dorisch)«,<sup>45</sup> v novem pa kot »Toccata und Fuge in d«. <sup>46</sup> Delo je ohranjeno le v prepisih, a niti iz mlajšega niti iz starejšega popisa ni jasno, kako je kompozicija v samih prepisih pravzaprav naslovljena. Soroden primer je slovita Toccata in fuga v d,<sup>47</sup> ki je v starejšem seznamu označena kot »Toccata d-moll«, <sup>48</sup> v novem kot »Toccata in d«, <sup>49</sup> v Die Musik in Geschichte und Gegenwart pa kot »Toccata und Fuge d-moll«. <sup>50</sup> V primeru te Bachove skladbe bi lahko razmišljali, da ima v tretji varianti naslova izraz toccata drug pomen kot v prvih dveh: prvič bi lahko meril na tip kompozicije, pri katerem se improvizacijski deli izmenjujejo s fugami, drugič pa na toccatni značaj improvizacijskih delov kompozicije.<sup>51</sup>

Primer razumevanja Bachove glasbe v smislu pozneje nastalih pojmov je mogoče videti tudi v poimenovanju posamičnih kompozicij z oznakami njihovih tonalitet. Tako imajo npr. orgelske kompozicije tipa preludij in fuga ob sebi kot del naslova običajno tudi navedbo ustrezne tonalitete. Vendar Bach svojih kompozicij, kolikor je mogoče soditi iz obeh seznamov Bachovih del, starejšega in mlajšega, ni označeval s tonalitetami, zlasti pa jih ni poimenoval z izrazi dur ali mol, ki jih verjetno ni uporabljal. Slednje je razvidno iz njegovega uvoda v Dobro temperirani klavir I, kjer izrecno pravi, da so preludiji in fuge komponirani na vseh »tonih«, in sicer tako, da imajo ti nad seboj bodisi ut, re, mi, se pravi zaporedje dveh velikih sekund, ali pa re, mi, fa, to je zaporedje velike in male sekunde.<sup>52</sup> Bachu so tonalitete torej »toni«, postavitve na posamične tone, ki se poleg tega razlikujejo tako, da imajo nad izhodiščnim tonom bodisi veliko ali pa malo sekundo. To gledanje in ta terminologija sta blizu razumevanju, kot ga lahko vidimo pri J. Matthesonu, J. Waltherju,<sup>53</sup>

<sup>43</sup> Breig, W., nav. delo, stolpec 1490.

<sup>44</sup> BWV 548, Preludij in fuga v e, ima npr. dva ločena naslova, ne pa enega skupnega: »Praeludium pedaliter pro Organo« in na ustreznem mestu »Fuga«. Faksimile: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, IX/2, Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung, izd. Y. Kobayashi, Bärenreiter 1989, str. 128–129.

<sup>45</sup> BWV 538. Schmieder, W., nav. delo, str. 416.

<sup>46</sup> *Bach Werke Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, str. 316.

<sup>47</sup> BWV 565.

<sup>48</sup> Schmieder, W., nav. delo, str. 428.

<sup>49</sup> *Bach Werke Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, str. 324.

<sup>50</sup> Breig, W., nav. delo, stolpec 1456.

<sup>51</sup> Pri severnonemških mojstrih poznega 17. stol. pomeni toccata skoraj isto kot preludij in fuga: Caldwell, J., »Toccata«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 19, London 1980, str. 19. – Nejasno je tudi poimenovanje BWV 572: v starejšem popisu je ta orgelska kompozicija z impozantnim srednjim delom označena kot »Fantasie G-dur« (Schmieder, W., nav. delo, str. 430), v mlajšem pa kot »Pièce d'Orgue in G« (*Bach Werke Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, str. 326). Od kje razumevanje te, le v prepisih ohranjene kompozicije kot fantazije?

<sup>52</sup> Faksimile: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, IX/2, str. 87.

<sup>53</sup> Mattheson, J., *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, I, 9, str. 60–68; faksimile: Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, V, izd. M. Reimann, Bärenreiter 1995; Walther, J., *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, str. 408–418; faksimile: Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, III, izd. R. Schaal, Bärenreiter 1953.

zlasti pa sta blizu Rameaujevim tehtnim in globoko utemeljenim izpeljavam.<sup>54</sup> Kazalec, da se tonalnost Bachove glasbe največkrat brez ustreznih opozoril razumeva s poznejšimi pojmovanji, je tudi dejstvo, da se običajne monografije o Bachu ne ukvarjajo z vprašanjem, kakšen je bil teoretski pogled na glasbo v Bachovem okolju; to tudi pomeni, da se ne sprašujejo, s katerimi pojmi in termini je Bach sam razumeval glasbo svojega časa, vključno s svojo lastno. Ustaljeno tonalno oz. tonalitetno razumevanje Bachove glasbe temelji torej na pojmovanjih, ki so nastala šele kako stoletje po Bachovem času. Vendar je treba ob tem poudariti, da se novi seznam Bachovih del odpoveduje oznakam dur in mol, kar kaže na zavest o njihovi zgodovinski omejenosti kot tudi zgodovinski omejenosti z njima združenih pojmov.

V zvezi s tem je zanimiv primer že omenjene »dorske« Toccate in fuge v d.<sup>55</sup> Starejši popis Bachovih del imenuje to delo »dorsko«, mlajši pa jo označuje le z izhodiščnim tonom d.<sup>56</sup> Razlog za oznako »dorska« je v dejstvu, da ohranjeni zapisi te kompozicije nimajo začetnega predznaka b. »Dorskih« kompozicij v tem smislu je v Bachovem opusu več: tak je npr. prvi stavek kantate *Wer nur den lieben Gott läßt walten*,<sup>57</sup> katerega tonalno središče je postavljeno na c, skladba pa ima le dva, ne tri nižaje; taka je večina stavkov v prečudoviti, v širokem razpoloženjskem loku izpeljani kantati *Ich hatte viel Bekümmernis*,<sup>58</sup> ki imajo en nižaj manj, kot bi glede na tonalno središče pričakovali (stavki v c in Es imajo dva nižaja, stavki v f tri). Vendar pa nastopata tona b in h v »dorski« Toccati in fugi v d skladno s tonalnim razvojem kompozicije in tako je, zdi se, tudi drugod, kjer je število nižajev manjše od pričakovanega. V čem je torej dorskost imenovane, le v prepisih ohranjene kompozicije; čigav je izraz dorski; je izraz zanjo primeren, je zgolj priložnostni razlikovalni vzdevek brez globljega pomena ali pa oznaka, ki meri na sicer malo verjetni drugačni tonalni ustroj kompozicije? Po novem seznamu Bachovih del je izraz dorski v primeru te kompozicije zavajajoč.<sup>59</sup>

Kot je bilo omenjeno, je v Bachovem opusu tudi mnogo variant in priredb lastnih kompozicij, pravzaprav avtoparodij. Med mnogimi tako nastalimi skladbami lahko omenimo kantato *Erhöhtes Fleisch und Blut*, nastalo kot predelava posvetne kantate *Durchlaucht'ster Leopold*.<sup>60</sup> Koncerti za čembalo in godala oz. orkester s kontinuumom<sup>61</sup> so leipziške predelave lastnih koncertov, narejene večinoma za Collegium musicum in njegove sredine oz. petkove glasbene popoldneve oz. večere v Zimmermannovi kavarni in drugje.<sup>62</sup> Tako je npr. Koncert za čembalo in orkester v F<sup>63</sup> predelava četrtega od Brandenburških koncertov v G.<sup>64</sup> Čeprav se Bachovi koncerti za čembalo in godala oz. orkester zapostavljajo za koncerte, iz katerih so nastali, zgodovinsko gledano ni pravega

<sup>54</sup> Rameau, J. Ph., *Treatise on Harmony*, prev. Ph. Gossett, New York 1971, str. 157–164.

<sup>55</sup> BWV 538.

<sup>56</sup> Gl. predpredhodni odstavek.

<sup>57</sup> BWV 93/1.

<sup>58</sup> BWV 21.

<sup>59</sup> *Bach Werke Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, str. 316.

<sup>60</sup> BWV 173 in BWV 173a.

<sup>61</sup> BWV 1052–1059.

<sup>62</sup> Emery, W., Wolff, Chr., »Bach, Johann Sebastian«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1, London 1980, str. 797–798.

<sup>63</sup> BWV 1057.

<sup>64</sup> BWV 1049.

razloga za njihovo drugačno vrednotenje: oboji so delo istega mojstra, oboji so nastali v določenem času na pobudo določenih potreb in oboji so bili v času svojega nastanka dokončna dela. Tako bi lahko razmišljali tudi v primeru drugih Bachovih priredb, parodij in predelav, celo v primeru tistih, kjer je bolj očitno, da je skladatelj drugo verzijo imel za dokončno, kot na primer pri dvojih verzijah nekaterih njegovih invencij in sinfonij.<sup>65</sup> Pri presojanju in vrednotenju Bachovih predelav se kažejo teorije o istovetnosti glasbenih del N. Goodmanna, čeprav nastale znotraj glasbenofilozofskih razmišljanj in ne zgodovinopisnih, povsem upravičene in aplikabilne.<sup>66</sup>

Iz prikazanega je mogoče povzeti: Bachov opus brez ureditve njegove zapaščne večinoma ne bi bil niti dostopen niti izvedljiv; hkrati za ureditvijo, ki je potekala v določenem zgodovinskem obdobju, pa je Bachovo glasbeno delo dobilo konotacije, ki jih samo zase v svojem okolju ni imelo. Poleg tega je glasbeno življenje 19. in 20. stol., sledeč lastnemu vrednotenjskemu videnju, nekatera Bachova dela povzdignilo, jih postavilo v ospredje, druga pustilo v ozadju. Z vsem tem je nastal razkorak med zgodovinskim Bachom in njegovo oživljeno podobo. Bachova glasba, kot je obstajala v svojem času in okolju, tako ni povsem zamenljiva s tistim glasbenim opusom, ki je izvzet iz razmer svojega časa in identificiran z imenom J. S. Bacha postal glavni temelj evropskega glasbenega kanona.

## Bachova podoba v glasbenem zgodovinopisju

Jedro nepregledno obsežne literature o Bachu predstavljajo velike monografije, ki so jih ustvarili N. Forkel,<sup>67</sup> Ph. Spitta, A. Schweitzer, K. Geiringer, M. Boyd<sup>68</sup> in drugi, dela, ki skušajo čim bolj celovito prikazati Bachovo osebnost in njegovo glasbeno delo. Bachovo življenje in njegov glasbeni opus sta tudi obvezna tema sleherne glasbene zgodovine, bodisi obsežne ali zgoščene, splošne ali specialne. Ob študiju literature o Bachu se pogosto zastavlja vprašanje: Je razpravljanju o Bachu uspelo prikazati njegovo svojskost? Ali je bilo razpravljanje o Bachu tisto, ki je privedlo do jasne zavesti o izrednosti njegovega genija, ali pa je, nasprotno, razpravljanje o Bachu posledica že obstoječega dojetja njegovega veličine? Kompleksnost pojava oživitve Bachove glasbe in vsebinska in stališčna raznolikost literature o njem kažeta, da bi bila odločitev za eno od obeh nakazanih možnosti ob popolni izključitvi druge preveč ostra in s tem enostranska; primerneje je, če se v zvezi z imenovano problematiko vprašamo takole: Kako se v glasbenozgodovinopisni literaturi prikazuje Bachovo delo, v čem se izpostavlja in kako se utemeljuje njegova svojskost?

Za vzorčni primer, ob katerem je mogoče pretresati navedeno vprašanje, lahko izberemo obravnavo Bachovega zvočno sijajnega Magnificat v D<sup>69</sup> v *The New Oxford History of Music*, najobsežnejšem obstoječem glasbenozgodovinopisnem pregledu.<sup>70</sup>

<sup>65</sup> BWV 772–801.

<sup>66</sup> Kratka predstavitev Goodmanovih teorij (Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Oxford 1996) je dostopna v delu Goehr, L., *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992, str. 21–24.

<sup>67</sup> Forkel, N., *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802. (Nova izdaja: Kassel itd. 1982.)

<sup>68</sup> Boyd, M., *Bach*, London 1983; za ostale navedene monografije gl. op. 1 in 10.

<sup>69</sup> BWV 243.

<sup>70</sup> Steinitz, P., »German Church Music«, *The New Oxford History of Music*, V, London 1975, str. 608.

Bachovo delo je obravnavano v sklopu drugih predhodnih in Bachu sočasnih uglasbitev tega latinskega besedila, ki so jih ustvarili nemški skladatelji v 17. in zgodnjem 18. stol. Izhodišče razpravljanja je glasba sama in obravnavanje posameznih uglasbitev v časovnem zaporedju njihovega nastanka obvladuje vsebinski tok poglavja do take mere, da ostaja vprašanje o dejanski funkciji besedila v nemškem protestantskem okolju povsem v ozadju, čeprav bi prav to lahko razložilo, zakaj so uglasbitve Magnificat tako redke in zakaj ima Bach le dve oz. eno, če imamo drugo le za različico prve.<sup>71</sup> O Bachovem delu izvemo, da »skorajda nima šibkega takta«, da imajo skoraj vsi stavki obliko z ritornelom, da so ostali stavki zasnovani kot fuge, da so zadnji takti kompozicije izpeljani iz prvega stavka. Pri tem so omenjena nekatera posebno odlična mesta oz. mojstrska uporaba nekaterih kompozicijskih postopkov, tako na primer način, kako se v stavku *Fecit potentiam* družijo fuga s homofonijo.

Če analiziramo izbrani prikaz, lahko ugotovimo: Obravnava Bachovega dela v sklopu del iste oblike drugih skladateljev, med katerimi je Bachovemu delu odmerjeno komaj kaj več prostora kot drugim, je legitimna, zgodovinsko ustrezna, saj Bachov Magnificat v svojem času, gledano z zgodovinskega stališča, ni izstopal, se pravi, da ni imel kakega posebnega položaja, ki bi ga moralo zgodovinske zaznati in se mu posvetiti. Vendar pa se iz same obravnave Bachovega Magnificat – če odštejemo vrednotenjske pridevnike, dobljene zgolj preko metode kritiškega presojanja, ne vidi, v čem je drugačno od drugih oz. v čem je tako, da je ena od uglasbitev istega besedila J. Ph. Kriegerja v primerjavi z njegovo po avtorjevi sodbi blede, neizrazita.<sup>72</sup>

Do podobnih ugotovitev lahko pridemo tudi pri specialnih zgodovinah, na primer ob branju obsežne Blumejeve zgodovine glasbe nemškega protestantizma.<sup>73</sup> Kot nakazuje že osnovni okvir razprave, razumeva Blume Bachova dela predvsem na ozadju nemškega protestantizma; to še zlasti velja za korale, trdno zasidrane v religioznem življenju Bachove dobe. Kot je nemški protestantizem vključeval po eni strani razodetje oz. branje božje besede, po drugi strani pa njene razlage, tako se to dogaja tudi v nemški orgelski glasbi in še zlasti Bachovi: s koralom, povezanim z besedilom oz. njegovo vsebino, se v glasbi podaja razodetje, lahko tudi njegove razlage; razlage pa so še zlasti prisotne v Bachovih kompozicijskih izpeljavah in s tem, da vsebujejo razlage, so Bachove kompozicije podobne pridigam. Med mnogimi Bachovimi religioznimi temami je prisotna celo unio mystica, ena osrednjih predstav nemške mistike. A Blume se ne ustavlja le pri religioznem ozadju Bachovih orgelskih del; presoja jih tudi v zgodovinskem sosledju. Bachova orgelska glasba je po njegovi sodbi absolutni vrhunec orgelske glasbe sploh, kot so Bachove kantate in pasijoni zanj absolutni vrhunec vsega protestantskega sakralnoglasbenega snovanja.<sup>74</sup> Blumejev pogled na zgodovino, tj. na duhovnozgodovinsko in umetnostnozgodovinsko dogajanje, je izrazit razvojni in organski pogled: žanri, oblike, stvari nastajajo, se razrašajo, dosegajo vrhunce, upadajo, in med tem ko se izgubljajo v nepomembno, nastajajo druge. V tem smislu vidi Blume Bachovo orgelsko glasbo kot vrhunec razvojne

<sup>71</sup> Znano je, da je bilo delo namenjeno večernicam prvega božičnega dne v Bachovem prvem leipziškem letu: verzija v Es BWV 243a je bila prvič izvedena na božič 1723; gl. *Bach Werke Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, str. 247.

<sup>72</sup> Steinitz, P., nav. delo, str. 608.

<sup>73</sup> Blume, F. in drugi, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter 1965 (2. izdaja).

<sup>74</sup> Blume, F., nav. delo, str. 179.

krivulje. Orgelska glasba Bachovih sodobnikov in učencev je po Blumeju veliko preprostejša, tako kompozicijskotehnično kot »duhovno«; tradicija navezovanja na Bachovo orgelsko glasbo je živela še dalje, na primer tudi v srednjenemških deželah, slednjič se je, po Blumeju, iztekla v delovanju malih in nepomembnih mojstrov.<sup>75</sup>

Blume je primer izredno široko razgledanega avtorja, ne le glasbeno, pač pa tudi kulturnozgodovinsko razgledanega, ki je – primerljivo romanopiscem 19. stol. – zmožgal z enim pogledom popisati in premeriti kulturno in glasbeno dogajanje stoletij. Prav ta široki razgled mu je omogočil zaznavanje in opazovanje rastočih in padajočih zgodovinskih krivulj in vrednostne sodbe o njihovih vrhuncih in nižiščih. Argumenti Blumejevih sodb so zasidrani v njegovem poznavanju in videnju stvari: le njegov poznavalski razgled mu omogoča zaznavanje in vrednotenje glasbenorazvojnih krivulj. Z drugimi besedami to pomeni, da temeljijo tudi Blumejeva vrednotenja v svojem bistvu na metodi kritiškega presojanja, le da ne izhajajo zgolj iz poznavanja glasbe, ampak iz širokega pogleda na zgodovino duhovnega življenja sploh. Do podobnih zaključkov bi mogli priti tudi ob analitičnem branju številnih drugih glasbenozgodovinsopisnih besedil.

## Religioznost Bachove glasbe

Vendar pa dejstvo, da je običajni pogled na Bachovo glasbo glasbenozgodovinsopisni, ne izključuje drugačnih pogledov in načinov vrednotenja njene vsebine. Iz marsikaterega pisanja o Bachu izžareva bolj ali manj jasno izraženo prepričanje, da je veličina njegove glasbe v njeni religioznosti; se pravi v tem, da izhaja iz sveta religioznih izkušenj, ki ga razpira tako tudi vsem tistim, ki se ji svobodno prepustijo; prav s tem naj bi se Bachova glasba povzdigovala nad povprečje svoje dobe in prav v tem naj bi bila tudi njena nedosegljiva veličina. Da je Bachova glasba, v prvi vrsti tista, ki je nastala za protestantsko bogoslužje, zasidrana v svetu nemškega protestantizma, je glasbenozgodovinsopisno dejstvo. Tako jo je videl tudi Blume, čeprav iz njegovega pisanja ni razvidno, da bi jo cenil predvsem zaradi tega. Nasprotno pa je religioznost Bachove glasbe kot njeno prvo in bistveno določilo izpostavljena pri nekaterih drugih avtorjih, tako na primer pri A. Schweitzerju.<sup>76</sup>

Za Bachovo izkazovanje religioznosti ni težko najti ponazoril; naslov Orgelske knjižice se konča s posvetilom »najvišjemu Bogu«,<sup>77</sup> posebno zanimiv pa je v tej zvezi odstavek iz Bachovega spisa o generalnem basu, kjer beremo, da je končni smisel tako generalnega basa kot glasbe sploh »božja slava in krepcilo človeškega duha«.<sup>78</sup> Podobnih primerov, kot sta navedena, je še nekaj, čeprav niso posebno številni. Vendar je treba tovrstne Bachove izjave videti v njihovem zgodovinskem okolju, se pravi v okolju, ki mu je bil novodobni pojem sekularizacije tuj. Gledane s stališča sekulariziranega okolja, so

<sup>75</sup> Blume, F., nav. delo, str. 178

<sup>76</sup> Schweitzer, A., nav. delo, str. 152–153; nekatere ekstremne religioznost izpostavljajoče izjave o Bachu so navedene v delu: Eggebrecht, H. H., *Bach – wer ist das?*, str. 156.

<sup>77</sup> Reich, W., nav. delo, str. 40–41; faksimile: Kolneder, W., K.-H. Jürgens, *J. S. Bach. Lebensbilder*, Gustav Lübbe Verlag 1984, str. 87.

<sup>78</sup> »Gottes Ehre und Rekreation des Gemüts«; navedeno po: Reich, W., nav. delo, str. 126; angleški prevod: *J. S. Bach's Precepts and Principles For Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*, prev. Pamela L. Poulin, Early Music Series, 16, Oxford 1994, str. 10–11.

navedene Bachove izjave izjave religioznega človeka; če pa jih razumemo kot izjave leipziškega kantorja iz prve pol. 18. stol. in jih gledamo v sklopu podobnega religioznega izjavljanja v protestantskem okolju, se pokažejo v drugačni luči. Prva od obeh navedenih izjav lahko pomeni zgolj za svoj čas običajno zaključno formulo; prav tako tudi druga izgubi svojo izrecnost, če si zamislimo, da so se v Bachovem okolju, in ne le v njem, mnoge misli javno ubesedovale poudarjajoč povezanost vseh stvari tega sveta z Bogom in njegovo slavo.<sup>79</sup> Če bi iskali tovrstno izrekanje religioznosti, bi ga brez dvoma mogli najti kjer koli, in tovrstne izjave so izrekale tudi osebe, katerih siceršnje zadržanje ne bi kazalo njihove posebne religioznosti.

Kot omenjeno, je med avtorji, ki so videli Bacha predvsem kot razlagalca uglasbljenih ali – v primeru orgelskih koralov – s koralno melodijo asociativno povezanih besedil, tudi A. Schweitzer. Po Schweitzerju je z ozirom na Bacha sama definicija glasbe nerazdružno povezana z religioznostjo.<sup>80</sup> Iz njegove monografije o Bachu, ki izpričuje glasbeniško živ odnos do obravnavanih kompozicij in do vprašanj v zvezi z njimi in je zato ne glede na verjetnost ali sprejemljivost sodb vedno privlačna in zanimiva, veje misel, da je veličina Bachove glasbe prav v tem, da podaja in razlaga vsakokratno religiozno vsebino. Po Schweitzerju so mnoge kompozicijske odločitve, ki se zdijo na prvi pogled nerazumljive, čudne, celo napačne, posledica Bachove težnje po primernem odnosu, primerni uglasbitvi besedila; Bachovih kompozicijskih rešitev, med drugim tistih v njegovih kancionalnih harmonizacijah koralov v kantatah in pasijonih, brez poznavanja besedila in njegovega miselnega okolja tako ni mogoče razumeti.<sup>81</sup>

Najbolj oprijemljivo se Bachov odnos do religioznih besedil kaže na tistih mestih njegovih kompozicij, kjer je dejanske glasbene tvorbe, motive, teme ali kompozicijske postopke mogoče vzporejati s podobami uglasbljenih besedil. Religiozna vsebina besedila naj bi tako na neki način postala glasbena vsebina kompozicije, in ta naj bi pričala o globini religioznega doživljanja njenega avtorja. Primerov takega povezovanja, ki ga je mogoče razumeti v smislu figuralike tipa hypotyposis, je v Bachovem opusu brez števila. Nekateri so v svoji namernosti zelo izraziti, drugi manj. A kaj more opisani odnos do besedila povedati o avtorjevi religioznosti, je mogoče ponazoriti z analizo naključno izbranega primera, teme uvodnega koralnega zbora kantate *Wachet auf*.<sup>82</sup> Ta šestnajsttaktna tema, ki ima v kompoziciji oblikovno funkcijo ritornela, naj bi po nekaterih ustaljenih razlagah slikala prizor iz Matejevega Evangelija,<sup>83</sup> na katerega se nanaša besedilo kantate: trkanje oz. pozvanjanje polnočnih zvonov, vznemirjenje prebujenih deklet in njihovo nestrpnost in čuječnost.<sup>84</sup> Če štejemo tone v motivu prvih štirih taktov, jih je natanko dvanajst: štirje takti v tričetrtinskem taktu dajo dvanajst četrtink, mesto vsake pa je izpolnjeno s punktiranim ritmom; s tem naj bi Bach nakazoval bitje polnočne ure. Naslednji motiv teme naj bi ponazarjal vznemirjenost prebujenih deklet in tretji (od takta 9 dalje) hitenje naproti nebeškemu ženinu. Vse to si je ob poslušanju te Bachove izredno domiselne in

<sup>79</sup> Prim. k temu Schweitzerjevo drugačno gledanje: Schweitzer, A., nav. delo, str. 152.

<sup>80</sup> Schweitzer, A., nav. delo, str. 153.

<sup>81</sup> Schweitzer, A., nav. delo, str. 410–411.

<sup>82</sup> BWV 140.

<sup>83</sup> Mt 25, 1–13.

<sup>84</sup> *Norton Anthology of Western Music*, 1, izd. Palisca, C. V., New York 1996, str. 543.



plastične teme kaj lahko predstavljati in sam glasbeni potek opisanim predstavam ne nasprotuje; vsekakor jih dopušča, morda celo vzpodbuja. Vendar se je ob njih treba zavedati naslednjega: Prvič: Kot pri veliki večini sorodnih sklepanj tudi pri tem ni nikakršnega neposrednega podatka, ki bi potrjeval obstoj programa, ki bi torej potrjeval, da je Bachova inspiracija v resnici izhajala iz tako zamišljenih slik. Bach sam svojih kompozicij ni komentiral, vsaj dokumentirano ne. Na odsotnost zgodovinske dokazanosti resničnega programa kaže tudi dejstvo, da je obravnavani ritornelo pri različnih avtorjih različno interpretiran: Schweitzer komentira le prva dva motiva, ki mu predstavljata ženinov prihod spremljajoče zvonjenje od vseh strani in prestrašeno prebuditev in hitenje prerivajočih se deklet; Geiringer vidi v drugem motivu veseli nemir prebujenih; za Spitto pa je isti motiv izraz skrivne sreče.<sup>85</sup> Drugič: Tema kompozicije, ki jo sestavljajo trije izraziti motivi, je v svojem estetskem učinkovanju enovita: drugi motiv je mogoče navezati na prvega, čeprav je povsem drugačen od njega, tretji motiv pa na drugega. Poslušalec, ki dojema jezik evropske glasbe 18. stol., temi lahko sledi in jo lahko sprejema brez kakršnega koli zunajglasbenega pojasnila, kar pomeni, da je prisotnost ali odsotnost zavesti o z njo povezanih zunajglasbenih podobah za njeno glasbeno dojetje zanemarljiva. Tema sama z ničemer ne nakazuje religioznosti kompozicije – bila bi lahko tudi tema instrumentalnega koncerta. Tretjič: Odsotnost zgodovinskega podatka o obstoju programa za obravnavano skladbo seveda ne pomeni, da Bach pri komponiranju dela ne bi mogel imeti v mislih zunajglasbenih podob, morda prav takih, kot so si jih zamislili razlagalci, saj je bila glasbenoretorična figuralika tipa hypotyposis sestavni del skladateljske poetike Bachovega časa. A tudi če predpostavimo, da je z obravnavano temo Bach dejansko na svoj način slikal sceno iz Matejevega Evangelija, priča to dejstvo izključno le o načinu delovanja njegove glasbene invencije, o njegovi ars inveniendi. Ne more pa dejstvo, da je uporabljal figure hypotyposis, ki jih je izpeljeval iz podob uglasbljanega religioznega besedila, biti argument skladateljeve religioznosti.

Primerov, kakršen je pravkar opisani, je v Bachovem opusu brez števila; v njem so tudi še bolj očitni in nedvomni primeri figuralike hypotyposis, na primer v koralnem preludiju *Durch Adams Fall*.<sup>86</sup> Če že ni prav zanesljiva glasbena podoba zvijajoče se varljive kače, je v tem koralu zagotovo prisotna slika usodnega padca:<sup>87</sup> v pedalu se ves čas vrstijo skoki navzdol, v glavnem septimni, ki so toliko bolj vpadljivi, ker bi bila z ozirom na običajno, učbeniško predpisano vodenje glasov namesto septimnih skokov vedno možna krajša pot za sekundo navzgor. Bach je v tej kompoziciji uporabil septimne skoke kot motiv, ki vseskozi spremlja potek koralne melodije, in s tem motivom je preludij nenavaden, v primerjavi s siceršnjo glasbo zgodnjega 18. stol. – delo je iz Bachove weimarske Orgelske knjižice – celo drzen. A v dovršeni kompoziciji kot celoti imajo Bachovi septimni skoki ne glede na to, kako je Bach prišel do zamisli, da bi jih uporabil, predvsem estetski glasbeni učinek. Ob tem spoznanju pa dejstvo, da je Bach zamisel kompozicije z glasbenimi podobami padajočih septim izpeljal iz glavne misli besedila koralne melodije, ni več pomembno.

<sup>85</sup> Schweitzer, A., nav. delo, str. 603; Geiringer, K., nav. delo, str. 167–168; Spitta, Ph., nav. delo, II, str. 291.  
<sup>86</sup> BWV 637.

<sup>87</sup> *Norton Anthology of Western Music*, 1, str. 499.

Z vprašanjem Bachove religioznosti oz. religioznosti njegove glasbe se je pred časom ukvarjal H. H. Eggebrecht, ki je ob nekatera izrazito religiozna razumevanja Bachove umetnosti postavil trezno zgodovinsko podobo, kot jo je imenoval sam.<sup>88</sup> V tem okviru Eggebrechtova razprava ugotavlja, da je tudi glede religioznosti Bachove umetnosti občuten razkorak med zgodovinskim Bachom in njegovo kasnejšo podobo. Eggebrecht je svoj pogled na religioznost Bachove glasbe podal v obliki štirih dejstev: 1. Iz življenjepisa je razvidno, da Bach ni dajal prednosti službenim mestom, ki bi od njega zahtevala komponiranje religioznih del; za leipziški kantorat se je odločil, ker je s tem prešel na boljše delovno mesto. 2. Iz dejstva, da je Bach uglasbljal religiozna besedila, ni mogoče sklepati na njegovo religioznost, saj uglasbljana besedila niso bila njegova, pač pa so jih za dejanske potrebe protestantskega bogoslužja pisali drugi. 3. Tudi dejstvo, da je Bach religiozna besedila uglasbljal tako, da se je oziral na njihovo vsebino, iz katere je izpeljeval posamične glasbene tvorbe, ni dokaz njegove religioznosti; tako postopanje je sodilo v običajno skladateljsko prakso dobe, bilo je del skladateljskega mojstrstva. 4. Bachova glasba bi lahko bila religiozna po svojih kompozicijskih lastnostih, po svojem stilu; a v tem primeru bi kot religiozno videli Bachovo glasbo v celoti, ne le njegova bogoslužju namenjena dela. Eggebrecht zaključuje z vprašanjem: Ali ni tako videnje Bachove glasbe, da je namreč religiozna, možno šele s časovne perspektive kasnejšega časa, s položaja, ki pozna drugačno glasbo, glasbo kot osebni izraz govorečega subjekta, glasbo, ki je z ozirom na svojo osebnoizpovednost drugačna tudi v kompozicijskotehničnem pogledu?<sup>89</sup> Z drugimi besedami: Ali se ne pokaže Bachova glasba religiozna šele tedaj, ko jo iz njenega zgodovinskega okolja prenesemo v kasnejši, sekularizirani čas?

## Skrita sporočila glasbenih simbolov

Čeprav se oddaljuje od razmišljanj o estetskem učinkovanju, sodi iskanje zunajglasbenih izvorov Bachove inspiracije med pomembne teme razpravljanja o njegovi umetnosti. Podobno je mogoče reči tudi za odkrivanje Bachovih glasbenih simbolov in tako kot ob iskanju zunajglasbenih vzporednic h kompozicijskim postopom se tudi ob glasbenih simbolih zastavlja vprašanje: Kaj more odkrivanje glasbenih simbolov v Bachovem opusu povedati o njegovi glasbi? Ali je poznavanje skritih simbolnih sporočil za razumevanje Bachovega genija potrebno? Obstoji povezava med globino Bachove glasbe in njenimi skritimi simbolnimi sporočili?

Glasbeni simbol bi lahko označili kot glasbeno tvorbo ali kompozicijski postopek, ki nosi poleg svojega estetskega učinka sporočilo, ki je razumljivo le v primeru, če se dekodira v določenem, s skladateljeve strani predvidenem znakovnem sistemu. Pojav tretje teme b–a–c’–h v zadnji kompoziciji zbirke *Umetnost fuge*<sup>90</sup> je torej glasbeni simbol: poleg tega, da ima svoj estetski učinek, sporoča ime avtorja kompozicije, vendar le, če se imena njenih tonov preberejo v črkovnem znakovnem sistemu. V Bachovem opusu so raznovrstni glasbeni simboli: poleg črkovnih simbolov, kot lahko imenujemo omenjeni primer, še

<sup>88</sup> Eggebrecht, H. H., *Bach – Wer ist das?*, str. 156–168.

<sup>89</sup> Ustrezni Eggebrechtov izraz je »načini komponiranja, pri katerih je stopila v ospredje psihična občutljivost človeka«; gl. nav. delo, str. 166.

<sup>90</sup> BWV 1080/20.

številčni simboli in številčno-abecedni simboli, tisti, ki jih je mogoče razbrati z ustreznim prevodom števil v črke.<sup>91</sup> Številčnih simbolov je v Bachovem opusu kar nekaj: v zboru Herr, bin ichs<sup>92</sup> v Pasijonu po Mateju je vstopov toliko, kolikor je govorečih oseb, se pravi 12, kar pa bi bilo mogoče razumeti tudi kot primer figure hypotyposis. Najbolj znani simboli v Bachovem opusu so številčno-abecedni simboli v koralnih preludijih Wenn wir in höchsten Nöten sein in Vor deinen Thron: Kolorirana oz. parafrazirana koralna melodija ima v weimarskem preludiju Wenn wir iz Orgelske knjižice<sup>93</sup> natanko 158 tonov, število, ki je vsota številčnih vrednosti črk Bachovega polnega imena »Johann Sebastian Bach«. (Črka A ima vrednost 1, B vrednost 2, C vrednost 3 itd.) Število 158 bi bilo tu lahko zgolj slučajno, a kasnejši, leipziški preludij z istim koralnim napevom, čeprav drugačnim naslovom,<sup>94</sup> je prav tako mogoče interpretirati v smislu številčno-abecednega simbola. V tej kompoziciji ima glas s koloriranim oz. parafraziranim koralom natančno 41 tonov, kar je vsota številčne vrednosti Bachovega imena v obliki »J. S. Bach«, prva fraza parafraziranega koral pa ima številčno vrednost mojstrovega priimka: »Bach«.<sup>95</sup> Zdi se, da je mojster tako v starejšo kot v mlajšo kompozicijo hote skrtil svoje ime, svoj avtoqram. V primeru leipziškega koralnega preludija je domneva še toliko bolj verjetna, ker je to delo najbrž Bachova zadnja kompozicija in morda je oslepeli mojster, ki jo je moral narekovati, to celo slutil.<sup>96</sup>

Pritrditi je treba Eggebrechtovemu stališču, v katerem se je izrecno distanciral od spekulativnega iskanja številčnih simbolov v Bachovem opusu.<sup>97</sup> Izvajanje številčk iz Bachovih kompozicij, njihovo vsakovrstno, včasih prisiljeno kombiniranje in iskanje njihovih skritih sporočil ne oziraje se na glasbeni potek, nima prave zveze z Bachovo glasbo. Obstoje glasbenega simbola je v Bachovem opusu po Eggebrechtovem mnenju verjeten le takrat, ko ga nakazujejo tudi drugi kazalci: ko se tvorba z domnevnim simbolnim sporočilom pojavi na pomembnem mestu v glasbenem razvoju skladbe, ko se na odločilnem mestu kompozicije sklada z njegovim estetskim učinkom oz. pomenom,<sup>98</sup> kot je to v primeru zadnje teme v zadnji, nedokončani fugi iz Umetnosti fuge. Vendar se ob prebiranju spisa o Umetnosti fuge zdi, da je Eggebrecht s tem, ko je skušal najti simbolni pomen vseh treh tem zadnje fuge in jih povezati v skrito sporočilo, prestopil meje, ki jih je ugotavljanju glasbenih simbolov sicer razumno postavil sam.<sup>99</sup>

Za izhodišče razmišljanja o glasbenih simbolih si je treba zavestiti razloček med estetskim učinkom glasbe, estetskim pomenom, in pomenom, ki ga nosi glasbeni simbol.<sup>100</sup> Ob poslušanju in dožemanju glasbe navadno ne štejemo tonov in seštevkom

<sup>91</sup> Eggebrecht, H. H., *Bach – wer ist das?*, str. 136–140.

<sup>92</sup> BWV 244/9e.

<sup>93</sup> BWV 641.

<sup>94</sup> BWV 668.

<sup>95</sup> Eggebrecht, H. H., *Bach – wer ist das?*, str. 139–140. O tem simbolu se je pisalo tudi v slovenščini: Kurent, T., »Gallusova gematrična predstavitev«, *Gallus Carniolus in evropska renesansa*, II, Ljubljana 1992, str. 136–137. Kurentova razlaga ni prepričljiva, ker izhaja iz številčne vsote naslova drugega, mlajšega koral Vor deinen Thron, ki ga Bach pri weimarski kompoziciji ni imel v mislih.

<sup>96</sup> O podrobnostih gl. Geiringer, K., *Johann Sebastian Bach*, str. 254; Eggebrecht, H. H., *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, München 1984, str. 35–36.

<sup>97</sup> Eggebrecht, H. H., *Bach – wer ist das?*, str. 138; Eggebrecht, H. H., *Bachs Kunst der Fuge*, 20–21, 23.

<sup>98</sup> Eggebrecht, H. H., *Bach – Wer ist das?*, str. 139.

<sup>99</sup> Eggebrecht, H. H., *Bachs Kunst der Fuge*, str. 20–29. Eggebrechtova razlaga je vzpodbudila odločno kritiko: Kivy, P., *Philosophies of Arts*, poglavje »The Liberation of Music«, Cambridge 1997.

<sup>100</sup> Eggebrecht, H. H., *Bach – Wer ist das?*, str. 136. Njegovi izrazi so »ästetisches Bedeuten« in »symbolisches Meinen«.

ne pridodajamo pomenov; ob poslušanju obeh imenovanih koralnih preludijev navadno ne bi bili pozorni na število tonov in ob koncu weimarskega koralnega preludija nobenemu, še tako pozornemu poslušalcu ne bi prišlo na misel, da ima parafrazirana melodija natanko 158 tonov, ki pomenijo – prevedeni v eno od možnih kombinacij ustreznih črk – avtorjevo ime. Prav tako si ob poslušanju glasbe ne zamišljamo imen tonov, ki so vrhu vsega v različnih jezikih različni, in jih ne sestavljamo v besede, katerih pomeni bi nam bili ključ do razumevanja poslušane glasbe. Vse to bi odvrčalo pozornost od glasbe same. Glasbena simbolika je gledano s tega stališča povsem zunaj glasbe oz. zunaj njenega estetskega učinkovanja (estetskega pomena). Če pa je tako, potem je iskanje glasbenih simbolov v Bachovi glasbi sicer možno in zanimivo početje, vendar zunaj vprašanj o Bachovi glasbi kot taki.

Slednja trditev je sicer preverljivo zanesljiva, a kljub temu se zdi, da ostaja pri Bachovi glasbeni simboliki nekaj nepojasnjeno. Zakaj se ji je posvečal? Vrnimo se na najočitnejši glasbeni simbol v Bachovi glasbi, k temi b–a–c'–h. Neobremenjeni poslušalec, ki niti ne bi vedel za ime avtorja kompozicije, simbola nikakor ne bi mogel prepoznati in če bi že slučajno sestavil imena tonov teme v besedo, ni nujno, da bi jo razumel kot osebno ime avtorja kompozicije. A z Bachom je bilo na tem mestu kompozicije drugače: po dolgem preizkušanju možnih kontrapunktskih rešitev, po dolgem iskanju poti po zapletenih kontrapunktskih labirintih je bil na mestu, kjer se pojavi tema s simbolnim pomenom, tik pred tem, da ustvari z nameranim zaključkom trojne fuge dovršeno kontrapunktsko sintezo in hkrati dovršen kompozicijski exitus, razrešitev, za katero si je upravičeno lahko mislil, da je korpus do njegovega časa ustvarjene glasbe takšne še ni poznal. Vpeljavo glasbenega simbola b–a–c'–h je tako mogoče videti kot odraz njegove zavesti o samem sebi v posebno pomenljivem glasbenem trenutku njegovega dela. Na podoben način bi lahko razmišljali ob številu 158 v njegovi weimarski kompoziciji. Če predpostavimo, da je to število tonov v parafraziranem koralu v resnici glasbeni simbol, si lahko predstavljamo, da si je skladatelj mislil takole: »To sem jaz, Johann Sebastian Bach, ki na svoj lastni način govorim Wenn wir in...« Iz teh razmišljanj lahko povzamemo: Glasbeni simboli niso odraz skladateljevih teženj navzven, ne govorijo poslušalcu in ne morejo biti skladateljeva sporočila poslušalcem, pač pa so, obrnjeni navznoter, priča skladateljevega odnosa do samega sebe. Glasbeni simboli, zakriti očem oz. ušesom poslušalcev, kažejo na odnos skladatelja do samega sebe in taki sodijo v skladateljevo umetniško zasebnost.<sup>101</sup>

## Pota do strukturne globine Bachove glasbe

Kljub temu, da se je veličina Bachovega genija poskušala videti med drugim tudi v zunajglasbenem, na primer v njegovi religioznosti, se ob prebiranju literature o njem vendarle zdi, da je tisto, zaradi česar je bila Bachova glasba zlasti prepoznavana za veliko, neprekosljivo skladateljsko mojstrstvo, tako ali drugače očitno domala v vsakem njegovem

<sup>101</sup> Eggebrecht je problem Bachovih glasbenih simbolov rešil drugače. Oprl se je na namembnost Bachove glasbe, kot naj bi jo pojmoval Bach sam, po katerega izjavi njegova glasba ni bila namenjena ljudem, pač pa predvsem Bogu. (Gl. Bachovo izjavo, navedeno v drugem odstavku podpoglavja o religioznosti Bachove glasbe.) Ob predpostavki, da se Bach s svojo glasbo in z vsem, kar bi mogla biti in pomeniti, ni oziral na poslušalce, dobijo njegovi glasbeni simboli drugačen pomen. Gl. *Bach – wer ist das?*, str. 142.

delu. V literaturi o Bachu se tako pogosto bere o mojstrskih izpeljavah, domišljeni simetriji itd. Bachovo mojstrstvo je bilo znano njegovim sodobnim kritikom, tako tudi Scheibeju; izrecno ga je poudarjal njegov sin Carl Philipp Emanuel Bach,<sup>102</sup> tudi sam do popolnosti dovršen skladatelj, ne nazadnje po zaslugi svojega očeta. Prav zaradi kompozicijsko-tehničnega mojstrstva je Bachov opus v 19. stol. postal ena od obveznih osnov kompozicijskega uka, zlasti v obliki izdelovanja fug po mojstrovih vzorcih, saj je za Bachove fuge obveljalo, da predstavljajo bistvo njegovega kompozicijskega mišljenja in dovršene primere popolnega obvladanja oblike. Najbrž je ravno prepoznanje Bachovega kompozicijskega mojstrstva vodilo k analitičnim obravnavam njegovih del, čeprav si je mogoče misliti, da jim je bila hkratna vzpodbuda tudi vprašanje, v čem je skrit oz. od česa je odvisen njihov tako močan in izrazit estetski učinek.

Kompozicije, skladateljska glasbena dela se kot glasbene strukture v najširšem pomenu besede odpirajo vsakršnim analitičnim postopkom; bodisi takim, ki jih je poznala ali omogočala glasbena teorija dobe, v kateri so nastala, bodisi tistim, ki so jih omogočila šele kasnejša odkritja raznovrstnih povezav znotraj koherentnih, zaključenih glasbenih del, razvita pogosto na glasbi svojega časa. Razumljivo je, da so postale Bachove kompozicije, prepoznane kot delo genialnega glasbenika, predmet množestvilnih in raznovrstnih analitičnih obravnav, še pogosteje analitičnih komentarjev; a skladno z razvojem glasbenoanalitičnih iskanj so se analitični vpogledi v Bachovo glasbo menjali in zdi se, kot da bi se stalno poglobljali.

Običajni analitični pristopi k Bachovi glasbi, kakršni so se uveljavili med drugim tudi v glasbenem šolstvu, razlagajo Bachove kompozicije v smislu nauka o glasbenih oblikah, funkcijske harmonije; ko gre za skladateljsko izdelavo dejanskega glasbenega toka, ko gre za dejanski potek glasov pa v smislu nauka o kontrapunktu. Same analize so tako aplikacije nauka o oblikah, harmoniji in nauka o kontrapunktu na izbrane skladbe, aplikacije, ki pokažejo, na kakšen način je v obravnavani skladbi uresničena ideja oblike, ki ji skladba pripada, ideja funkcijske tonalnosti, ter kako je z ozirom na medsebojne odnose glasov kompozicija dejansko izpeljana. Tovrstne analize, katerih odlične primere pozna tudi slovensko glasboslovje,<sup>103</sup> so zanesljivi vodniki po Bachovem opusu, v katerem je vsaka kompozicija oblikovno na izvorni način samosvoja. Vendar pa ostajajo analize, narejene s stališča ustaljenega nauka o oblikoslovju, funkcionalni harmoniji in kontrapunktu na ravni domnevno objektivnega opisovanja dejanskega poteka izbrane skladbe, opisovanja, ki ne more prodreti in zaobjeti tistega bistva kompozicije, ki ga je mogoče imeti za jamstvo in merilo njene koherentnosti, celostnosti, obenem s tem pa tudi njene svojskosti. Gotovo je bil tudi to eden od razlogov, zakaj so se v zadnjem stoletju pojavili drugačni analitični pristopi, taki, ki so skušali prodreti v skrivnostne globine analiziranih del in med katerimi je izstopajoč zlasti Schenkerjev pristop. Ob Schenkerjevih analitičnih obravnavah se po skorajda stoletni časovni distanci lahko vprašamo, kaj te analize so, kaj razkrivajo in kaj morejo povedati o analizirani glasbi.

<sup>102</sup> Tako na primer v uvodu k izdaji štiriglasnih Bachovih koralov leta 1765 (Reich, W., nav. delo, str. 196), v oglasu za razprodajo tiskane izdaje Umetnosti fuge (nav. delo, str. 189–190) ali pa v pismu Ch. Burneyu, objavljenem v njegovem *Tagebuch meiner musikalischen Reisen*, 3, Hamburg 1773 (nav. delo, str. 164).

<sup>103</sup> Škerjanc, L. M., *Kontrapunkt in fuga*, II, Ljubljana 1956. Podoben analitični vpogled v fuge Dobro temperiranega klavirja I daje Czaczkes, L., *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, I, Dunaj 1965.

Med mnogimi Schenkerjevimi analizami je tudi analiza Bachovega Preludija I iz zbirke *Dobro temperirani klavir I*.<sup>104</sup> Skladno s Schenkerjevo metodo so tudi v tej analizi s postopnim odmišljanjem površinskega prikazane različno globoke strukturne plasti, dokler ni skladba slednjič zvedena na golo osnovo. Ta je zgolj avtentična kadenca, ki jo schenkerjanska analiza, kot je znano, razpozna kot temelj vseh tonalnih glasbenih del. Z razkrivanjem kompozicije in odkrivanjem njenih globljih plasti Schenkerjeva analiza implicira, da so te, globlje strukturne ravni v kompoziciji resnično prisotne, prisotne enako realno kot tisto, kar je Bach dejansko zapisal: odkriva jih analiza in s tem, ko jih odkriva, potrjuje tudi njihov obstoj. Schenkerjeva analiza Bachovemu preludiju sicer nič ne dodaja in v tem smislu je vse, kar odkriva v njem, v preludiju tudi prisotno. A tiste avtentične kadence, ki naj bi bila osnova vsej skladbi, njena najgloblja strukturna plast, Bach vendar ni zapisal in tudi poslušalec je ne sliši na tak način kot na primer razširjeno avtentično kadenco prav na začetku skladbe. Način obstoja različno globokih plasti tega Preludija je očitno drugačen kot način obstoja njegove slišne površine.

V zvezi z nakazanim vprašanjem je zanimiva Scrutonova kritika Schenkerjevih analitičnih postopkov, izpeljana med drugim tudi iz Schenkerjeve analize Preludija I iz zbirke *Dobro temperirani klavir I*.<sup>105</sup> Scruton vidi in razumeva globinsko kot skrito; če svobodno interpretiramo Scrutonovo misel, moremo reči, da so Schenkerjeve strukturne ravni v analizirani glasbi sicer prisotne, a ne v generativnem smislu; ne tako, da bi celotna kompozicija izhajala, se porajala iz osnovnega stavka, ki bi bil torej realna osnova skladbe in ki je po Schenkerju vedno le avtentična kadenca, pač pa tako, da nakazujejo notranje povezave med posameznimi deli kompozicije.<sup>106</sup> Schenkerjeva osnovna melodična linija kompozicije (e''-d''-c'; melodična linija zgornjega glasu avtentične kadence, ki je po Schenkerju osnovna strukturna plast kompozicije, iz katere izhaja vse ostalo in ki je izvedena iz prvega in zadnjih dveh taktov skladbe) torej ni osnovna v tem smislu, da bi pomenila generativno zasnovi: ni resnična na ta način, da bi iz nje izhajala celotna skladba; realna pa je osnovna melodična linija na ta način, da je ob poslušanju oz. interpretiranju skladbe mogoče povezati in podoživeti prav te tri tone. To pomeni: na koncu kompozicije lahko poslušalec v svoji glasbeni fantaziji – zavestno ali nezavedno – vzpostavi povezavo med zadnjima dvema tonoma sopranskega glasu, prisotnima v obliki klavirskoidiomatske figuracije, s sopranskim tonom prvega takta.

Podobno je mogoče soditi tudi ob drugih Schenkerjevih zaznavah, kot so: izpostavitve padajoče kromatične linije, ki jo je mogoče slišati med altom in tenorjem v taktih 11–15; namig na povezavo med dvema po kvintnem krogu sosednjima tonoma es in as v izredno občutljivih taktih 22 in 23, čeprav nastopata imenovana tona kot sestavna dela funkcijsko zelo oddaljenih akordov: es kot del akorda z dominantnega področja (dvojna dominantna fis-a-c-es), as pa kot del akorda s subdominantnega pola (as-c-d-f, terckvartakord druge stopnje z znižano kvinto, kar je funkcijsko molovska subdominantna z dodano seksto, vendar v terckvartakordnem obratu); izpostavitve sopranskih decim v ključnih akordih kompozicije itd.

<sup>104</sup> BWV 846/1. Schenker, H., *Five Graphic Music Analyses*, New York 1969, str. 36–37.

<sup>105</sup> Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, str. 417–419.

<sup>106</sup> Scruton, R., nav. delo, str. 424–425.

Očitno je, da izhaja Schenkerjeva analiza iz zelo globokega in glasbeno skrajno občutljivega razumevanja Bachovega Preludija, razumevanja, ki razkriva mnogovrstne povezave v tem Bachovem do skrajnosti pretehtanem delu. A povezave, ki jih je odkrila Schenkerjeva analiza, niso realne na tak način kot tisto, kar je Bach dejansko zapisal; v Preludiju bi bilo enako legitimno mogoče sprevideti in vzpostaviti povezave, ki jih Schenker ni označil, kot bi bilo mogoče nekatere od tistih, ki jih je zaznal, tudi prezreti. To pomeni, da Schenkerjeva analiza ne more biti odkritje skrite, vendar objektivne realnosti, ki bi bila v skladbi prisotna na enak način kot tisto, kar je Bach dejansko zapisal in kar poslušalec sliši in sproti dojema. Če pa Schenkerjeva analiza ni odkritje objektivne realnosti, je lahko le interpretacija. Z drugimi besedami: če razumemo Schenkerjevo analizo kot analizo, tedaj to ni Schenkerjeva analiza Bachovega Preludija, pač pa analiza Schenkerjevega lastnega doživljanja te Bachove klasične mojstrovine.

\* \* \*

Če se v luči zaključka v zvezi s Schenkerjevo analizo povrnemo k vprašanju, v čem obstoji svojskost in izrednost Bachove glasbe, in če z logično ostrino motrimo izjave in izsledke raznovrstnega razpravljanja o njej, je očitno tole: Sodbe o Bachu in njegovih glasbi, dobljene preko raznovrstnih obravnavanjskih postopkov ali osebnih videnj, sicer indicirajo, nakazujejo njeno svojskost in enkratnost, a izrecno je ne morejo dokazati. Na Bachovem življenju ni v primerjavi z življenjem njegovih sodobnikov nič posebnega in njegova glasba ni osebnoizpovedni izraz njegove morebitne izredne življenjske usode; analogno temu tudi religioznost njegove glasbe v primerjavi z glasbo njegovega časa in okolja ni ne posebna ne enkratna; glasbenozgodovinske prikazi J. S. Bacha, zlasti tisti, ki se strožje omejujejo na svoj predmet, nimajo orodij, z izjemo kritičnih sodb, s katerimi bi celovito prikazali njeno svojskost; glasbeni simboli poslušalcu ne morejo sporočiti ničesar; a tudi tisti pristopi, ki se ukvarjajo z Bachovo glasbo samo, se pravi analitični pristopi, je ne morejo izčrpati. Razpravljanje o Bachovi glasbi, čeprav izhaja iz nje same, ne more biti enakovreden prenos njenega estetskega bistva. V skladu z gledanjem, da je glasbena stvaritev glasba le toliko, kolikor obstoji kot estetski učinek, ostaja tisto, kar Bachova glasba dejansko je, dojemljivo in preverljivo le znotraj samega glasbeno-izkustvenega sveta.

*Johann Sebastian Bach:  
The Utterable Scholarly Account and the Unutterable  
Greatness of Music*

*Summary*

*Bach's music, whose characteristics were well recognized in his own time as can be seen from Scheibe's writings, became regarded as the work of an outstanding composer only a century after his death; yet in the process of his becoming a musical oracle of the past, Bach began to be understood and conceptualized in terms foreign to his own historical surroundings. As a consequence, a gap between the real historical Bach on the one side and his canonized picture on the other came into being. In scholarly literature on Bach there are various suggestions and observations in respect of the exceptional value of his music. A closer, scrutinizing examination of such observations reveals that they may point to the outstanding characteristics of his music, whose aesthetic essence, however, still cannot be conveyed in terms of logical verbal expressions. There is nothing in Bach's life that could be considered particularly outstanding, and his music, having been composed for the most part for special occasions, cannot be understood as the expression of the inner self of an exceptional human being. A historical approach to his music does not have the means to measure its value as compared to his predecessors and contemporaries apart from subjective critical judgement. The alleged religiosity of his music pales when juxtaposed to the standards of ordinary church music making in his own time. Rather, it is only from the standpoint of the modern secularized society that the religious quality of his music becomes evident. The hidden messages of his musical symbols do not impact the aesthetic qualities of his music; attesting rather to the composer's attitude towards himself they do not convey anything to the listener. As for the analytical approach, it was the Schenkerian analysis that promised to reveal the depths of Bach's music; yet according to Scruton's critical judgement, the Schenkerian analysis might be understood as an analysis of the experience of Bach's music rather than an objective analysis of the music itself. Thus the music of Bach cannot be comprehended and appreciated except within the domain of purely musical experience.*



UDK 783.03 Zupan

Radovan Škrjanc

Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik

Music School Ljubljana Vič-Rudnik

# Vprašanje slogovne opredelitve skladb – poskus njegove obravnave na primeru cerkvenih del Jakoba F. Zupana (I)

Povzetek

Članek obsega prvi del avtorjevega razmisleka o vprašanih, ki zadevajo slogovno klasificiranje skladb in – kot izhodišče obravnave teh vprašanj – povzema nekatere važnejše pomisleke glede primernosti opredelitve dveh cerkvenih del Jakoba Frančiška Zupana (1734–1810), *Lavretanskih litanij in G* in skladbe *Te Deum laudamus*, s slogovnima konceptoma *barok* in *klasicizem*. Dileme, ki se ob tem pojavljajo namreč ne tematizirajo le sprejemljivosti dosedanjih označitev skladateljevega *Te Deuma* za *baročno* in *Litanij* za *klasicistično* skladbo, glede na nekatere uveljavljene razvrstitve slogovnih značilnosti glasbenega *baroka* in *klasicizma* (npr. Blumejeve, v *Epochen der Musikgeschichte* iz leta 1974), temveč tudi nagovarjajo načelni premislek o konceptualnih izhodiščih *epohmoslogovnega* pristopa k zgodovini glasbe in zlasti posledicah nekritične aplikacije te vrste zgodovinopisne perspektive pri pisanju zgodovine glasbe *robni območij* (M. Bergamo) Evrope, kot je vsaj do nedavnega bilo tudi slovensko.

Od označitve Jakoba Frančiška Zupana za »*zadnjega mojstra slovenskega glasbenega baroka*»<sup>1</sup> – na eni strani podprte z alegoričnostjo in ustrojem libreta za skladateljevo uglasbitev opere *Belin* ter po drugi strani s spekulacijami okoli slednjega in (danes vsekakor vprašljivo) »slogovno interpretacijo«<sup>2</sup> nekaterih glasbenih vsebin njegovega *Te Deuma laudamus*<sup>2</sup> – pa do opredelitve Zupanovih *Litanij in G* za »*značilno klasicistično*

<sup>1</sup> Prim.: Dragotin Cvetko, *Jakob Zupan – zadnji mojster slovenskega glasbenega baroka*, Zbornik Akademije za glasbo, Ljubljana 1965, str. 17–26.

<sup>2</sup> Prim.: nav. delo, str. 21–24. Tudi isti, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, DZS, Ljubljana 1959, str. 274: »*Stilno je bila Zupanova opera nedvomno baročna. To z ene strani potrjuje alegorični, na staroklasično mitologijo oprti tekst, katerega snov in literarna oblika sta ustrezali baročnemu načinu glasbenega upodabljanja, z druge strani pa tudi glasbena zasnova 'Te Deuma', v kateri je orgelski part pisan v generalnem basu [...]. To je bilo tipično za baročne kompozicije in je v klasiki izgubilo. Instrumentalni glasovi v Zupanovi glasbi so tekoči in opremljeni s pogostimi trički ter drugimi baročnimi okraski, celotni polifonsko oblikovani zvok pa je slikovit tako v instrumentalnem kot vokalnem sestavu. Če kaže 'Te Deum' vplive Händlove in Bachove tvornosti, smemo verjeti, da so se v 'Belinu' uveljavili tudi vplivi italijanske baročne opere, ki jih je spričo tekstovne zasnove tega dela bolj ali manj moral upoštevati.*»

*oblikovano skladbo*<sup>3</sup> so resda pretekla skoraj tri desetletja podrobnejših raziskav evropske glasbe 18. stoletja, ki so ne samo pomembno poglobile dotedanje vedenje o njej, pač pa tudi močno razširile poznavanje Zupanovih del, iz le enega na kar triindvajset skladb. Zato je nesoglasje med obema navedenima stališčema glede slogovnega okvira Zupanove skladateljske produkcije, vsaj »formalno«, seveda mogoče razumeti; kot posledico razvoja domače muzikološke stroke v smeri boljšega poznavanja zapuščine pretekle glasbene ustvarjalnosti na naših tleh, v primeru Zupanove, sploh konkretnjšega vedenja o njej. (In da je širitev – še zmeraj – sorazmerno skromnega obsega raziskanosti arhivskega gradiva 18. stoletja, vsepovsod po Evropi, za prihodnjo zgodovino glasbe tega obdobja lahko prav posebno substancialnega pomena, sta že leta 1969 opozorila Jan LaRue in Gerald Abraham)<sup>4</sup>. Kar pri omenjenih slogovnih opredelitvah Zupanovih skladb namreč v resnici »ostaja« vprašljivo, je veliko bolj sprejemljivost njune (konkretne) vsebine, ki dve skladateljevi deli (*Te Deum* in *Litanije*) kategorično razvršča v dva – po besedah avtorja prve izmed njihju celo – »diametralno nasprotna stilna pojava«<sup>5</sup> (oziroma koncepta).

Vprašanj, ki se pri tem porajajo, je vsekakor več. Med njimi tudi taka, ki izraziteje nagovarjajo, v sekundarni muzikološki literaturi že proti koncu 60. let (20. stoletja) eksplicirane načelne pomisleke<sup>6</sup> glede *epohnoslogovnega* pristopa k zgodovini glasbe. Vsaj latentno pa je dvom v to vrsto zgodovinopisne perspektive (v istem času) mogoče »občutiti« tudi v prispevkih, ki se na tak in drugačen način spoprijemajo s težavami slogovne opredelitve glasbene produkcije srednjeevropskega območja v obdobju 18. stoletja in so za obravnavo Zupanovih skladb zato seveda še posebej zanimivi (kot npr. Rackova periodizacija češke glasbe 17. in 18. stoletja<sup>7</sup>, nekoliko mlajši Flotzingerjev *Poskus zgodovine podeželskih mas*<sup>8</sup> ter zlasti Fukačev razmislek o metodoloških zagatah, ki spremljajo periodizacijo češkega glasbenega baroka<sup>9</sup>). Poglavitni med omenjenimi vprašanji pa sta – vsaj tako se zdi – vendarle le dve, in sicer: ali so razlike med kompozicijsko vsebino Zupanovih *Litanij* in *Te Deuma*, ki so – dejansko – ne samo analitično ugotovljive, temveč skladno z npr. Blumejevo klasifikacijo *epohnih slogov*<sup>10</sup> tudi – posamično – opredeljive kot razlika med slogovnimi značilnostimi *baroka* in (zgodnje faze) *klasicizma*, v resnici tolikšne in takšne, da brez preostanka upravičijo razdeliti principialno bolj kot ne enak kompozicijski stavek (*Litanij* in *Te Deuma*) v dva

<sup>3</sup> Prim.: Ivan Klemenčič, *Slogovni razvoj glasbenega baroka na Slovenskem*, v: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13. in 14. oktobra 1994 v Ljubljani, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1997, str. 38.

<sup>4</sup> Prim.: Jan LaRue, *The Mapping of Musical Classicism, A Little-known and Dangerous Period*, str. 113–116. In: Gerald Abraham, *18th-Century Music and the Problems of its History*, str. 50. Oboje v: *Current Musicology*, IX/1969.

<sup>5</sup> Prim.: D. Cvetko, nav. delo, str. 26.

<sup>6</sup> Npr. v: Georg Knepler, *Epochenstil?*, Beiträge zur Musikwissenschaft, XI/1969, str. 213–233. Isti, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1982, str. 325–359. Wolfgang Dömling, *Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum Musikhistorischen Konzept Guido Adlers*, IRASM, IV/1973, št. 1, str. 35–50. Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History* [1977], prev. J. B. Robinson, Cambridge University Press, Cambridge 1983, str. 13–18.

<sup>7</sup> Prim.: Jan Racek, *Zum Problem der Periodisierung des tschechischen Musikbaroks im 17. und 18. Jahrhundert*, Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University 1967 (zv. 2), str. 71–87.

<sup>8</sup> Prim.: Rudolf Flotzinger, *Versuch einer Geschichte der Landmesse*, Bruckner-Symposium 1985, Bericht, Lienz 1987, str. 59–72.

<sup>9</sup> Prim.: Jiří Fukač, *Der tschechische Musikbarok und methodologische Probleme seines Studiums (Zur Kritik der Begriffs- und Periodisierungssystem)*, Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University 1968 (zv. 3), str. 7–19.

<sup>10</sup> Prim.: Friedrich Blume, *Epochen der Musikgeschichte*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1974.

– po besedah C. Dahlhausa – medsebojno »antitetična koncepta«<sup>11</sup>, kakršna naj bi bila *barok* in *klasicizem*. Ter: ali ni – empirično sicer težje oprijemljivo – razliko med bolj pompoznim (»baročnim«)<sup>12</sup> izrazom prvega stavka *Te Deuma* in čustveno napetim ariozom stavka *Tu devicto mortis*<sup>13</sup> iste skladbe ter – že v *Arijah*<sup>14</sup> navzočim – vedrejšim (»rokojskim«)<sup>15</sup> izrazom Zupanovih *Litanij*, prekinjenim le v drugem stavku (*Salus infirmorum*), bolj ustrezno razložiti na podlagi vsebine in narave uglasbljenih besedil kot pa skladateljevega »epoh(al)nega slogovnega preskoka« iz *baroka* v *klasicizem* – podobno kot pri Mozartovem *Te Deuma* iz leta 1769 in njegovih dve leti mlajših lauretanskih *Litanijah*.

Težave, na katere meri prvo vprašanje, so namreč sledeče:

*Motorični* ritmični *gestus*, ki ga – kot npr. v *tretjem Brandenburškem koncertu* J. S. Bacha – v prvem stavku Zupanovega *Te Deuma* ustvarja (ritmična) *figura corta* (e xx oz. xx e)<sup>16</sup> ter Blumejeva klasifikacija opredeljuje za značilno potezo *poznega baroka* in slogovni antipod bolj diferencirani (*gebrochenen*) ritmiki (*zgodnjega*) *klasicizma*<sup>17</sup>, navzoči npr. v treh nastopih solistov prvega stavka *Litanij*, a tudi v že omenjenem ariozu *Te Deuma laudamus*, načelno – vsaj toliko kolikor lahko dejansko sodi v okvir *baročnega* oblikovnega principa *fortspinnung*<sup>18</sup> – ustreza, ne organicizmu motivičnega (v Marxovem ali Riemannovem), pač pa mehanicizmu *figurnega* načina umevanja horizontale (v Matthesonovem, Rieplovem, Kochovem ali pa Daubejevem in Nichelmannovem smislu).<sup>19</sup> Te vrste »manierizem« je v (celotnem) Zupanovem opusu jasno viden v skladateljevi gradnji melodij – različnih skladb, tudi v *Litanijah* (!) – z – večkrat povsem enakimi – *melodičnimi figurami*, kot so npr. *groppo*, *circolo*, *messanza (composta)*, *Lauff*, *Springt* ali pa *Schwärmer* (po G. Waltherju, 1732), vsaj posredno pa tudi v rabi nekaterih okrasnih, kadenčnih in drugih *ritmično-melodičnih formul*, kot so npr. melodični obrazec z razloženim kvintakordom tonike in triolo v subdominanti ali pa t.i. pastoralni in menuetni tip uvodne dispozicije (melodike), ki tvorijo osnovno gradbeno substanco melodij tudi sočasnega in nekoliko starejšega repertorija slovenskih katoliških

<sup>11</sup> Prim.: C. Dahlhaus, nav. delo, str. 17.

<sup>12</sup> Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 246.

<sup>13</sup> Prim.: Radovan Škrjanc, *Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Frančiška Zupana*, magistrsko delo, Univerza v Ljubljani (Filozofska fakulteta), Ljubljana 1999, 140–143.

<sup>14</sup> Npr. v dуетih *O gloriosa Virginum, Salve Jesu Pastor bone, Maria gustum sentioter Mutter der Lieblichkeit in Nichts ist treusch auf dieser Erden*, ki so zelo verjetno nastali že v 60. letih 18. stoletja (prim.: Radovan Škrjanc, *Prispevek k dataciji rokopisov skladb Jakoba Frančiška Zupana*, MZ, XXXIV/1998, str. 61), v tem primeru torej že dosti pred domnevno skladateljevo slogovno preorientacijo v 80. letih omenjenega stoletja (prim.: Dragotin Cvetko, *Razvojne posebnosti glasbenega klasicizma na Slovenskem*, v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, Mednarodni simpozij, Ljubljana 26. – 28. oktober 1988, izd. Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1988, str. 5).

<sup>15</sup> Prim.: Daniel Heartz, geslo *Rococo*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, zv. 7, str. 86. In: Bence Szabolcsi, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Corvina, Budimpešta 1959, str. 123.

<sup>16</sup> Prim.: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, str. 244. Tudi: Arnold Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*, AfMw, IX/1959, št. 2, str. 87. Tudi: F. J. Smith, *Mozart revisitet*, K. 550. *The Problem of the Survival of Baroque Figures in the Classical Era*, MR, XXXI/1970, str. 203.

<sup>17</sup> Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 258.

<sup>18</sup> Prim.: Clemens Kühn, geslo *Form*, MGG [novi], zv. 3, 1995, str. 620. In: isti, *Formenlehre der Musik*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1987, str. 42.

<sup>19</sup> Prim.: Wilhelm Seidl, geslo *Rhythmus, Metrum, Takt*, MGG, zv. 8 (1998), str. 302. In: A. Schmitz, nav. delo, str. 91. In: Heinrich Hüschen in Carl Dahlhaus, geslo *Melodie*, MGG [novi], zv. 6, 1997, str. 44–45 in 49–50. In: Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press, 1996, str. 163. In: R. Škrjanc, *Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Frančiška Zupana*, op. cit., str. 102–104.

pesmaric<sup>20</sup> in npr. v Novem mestu ohranjene zbirke frančiškanskih mašnih spevov (*Variae cantilaenae*)<sup>21</sup> iz leta 1775.<sup>22</sup> Drobni obrisi *melodičnih reminiscenc* v prvem in četrtem stavku Litanij – posebej značilni tudi za cerkvena dela Johanna Adolpha Hasseja<sup>23</sup> in daljše stavke skladb bavarskih mojstrov iz druge tretjine 18. stoletja, ki tvorijo »osnovni repertorij cerkvene glasbe sredi 18. stoletja pri nas« in katerih slog denimo J. Höfler označuje za »eklektični pozni barok, soroden bolj avstrijskim smerem, [ki je] prav tako daleč od bogatega in intenzivnega baroka nemških protestantskih kantorjev kot od drznega eksperimentiranja Benečanov in Napolitancev«<sup>24</sup>, Elizabeth Roche pa opredeljuje kot poseben, »bavarski cerkveni slog 18. stoletja«<sup>25</sup> – bi v načelu morda res lahko bili dokaz za skladateljevo poseganje po tem, kar F. J. Smith imenuje »preobrazba figur v motive«<sup>26</sup>, ali – kot zapiše F. Blume – v »[der] kleinsten selbständige energetische Einheit[en] im klassischen Formenbau«<sup>27</sup>; pokazatelj skladateljevega odmika torej: od statično-mehanicističnega (po Szabolsciju tudi: »tipskega«) dojemanja melodije, v njenem širšem smislu 18. stoletja, k dinamično-organicističnemu (»personaliziranemu [oz.] individualiziranemu«)<sup>28</sup>. Vendar pa sta ravno skromnost obsega omenjenih reminiscenc in njihova bolj kot ne priložnostno učinkujoča vsebina v resnici to, kar v bistvenem onemogoča slogovno vzporeditev kompozicijskega ustroja Zupanovih *Litanij* s »simfonizirano«<sup>29</sup> strukturo npr. poznih uglasbitev maše Josepha ali Michaela Haydna, paradigme cerkvene glasbe za obdobje *klasicizma*. Indeks kvantitete in kvalitete teh reminiscenc je namreč v primerjavi s tem, kar naj bi leta 1781 Haydn imel v mislih z besedami: »ganz neue, Besondere Art des Komponierens«<sup>30</sup>, prepričljivo negativen; njihovo enačenje z »motivnično-tematskim delom«, enim poglavitnih atributov (*dunajskega*) *klasicizma*<sup>31</sup>, pa zato zgrešeno.

Ni naključje – kot nenazadnje kaže že tedanje neposredno povezovanje oblike melodije z ritmom (tj. *ritmopoetska* teorija Riepla, Marpurga, Kirnbergerja in Koča),

<sup>20</sup> Prim.: Janez Höfler, *Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju, tipološki prikaz njenega glasbenega stavka*, Razprave IX/2, SAZU, Ljubljana 1975, str. 88, 98, 100, 103, 107, 108–110. Prim. tudi: Bruce Macintyre, *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*, v: David Wyn Jones ur., *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, str. 119.

<sup>21</sup> NmFr, Ms. mus. 90.

<sup>22</sup> Prim.: Radovan Škrjanc, nav. delo, str. 143–147.

<sup>23</sup> Prim.: W. Hochstein, predgovor k izdaji Hassejeve *Salve Regina in A*, Carus-Verlag (CV 40.967/01), str. iv. Tudi.: Friedrich Lippman, *Motivische Arbeit bei Hasse*, *Analecta musicologica*, XXII/1984, 197–208.

<sup>24</sup> Prim.: J. Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1970, str. 54–55.

<sup>25</sup> Prim.: Elizabeth Roche, geslo *Rathgeber, Johann Valentin*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, zv. 15, str. 598–599. In: ista, geslo *Königsperger, Marianus*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, zv. 10, str. 176–177.

<sup>26</sup> Prim.: F. J. Smith, nav. delo, str. 203 in 214.

<sup>27</sup> Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 271.

<sup>28</sup> Prim.: B. Szabolsci, nav. delo, str. 151, 164, 167. In: F. Blume, nav. delo, str. 270. In: H. Hüschen in C. Dahlhaus, nav. delo, str. 44 in 49. In: Wilhelm Seidl, geslo *Rhythmus, Metrum, Takt*, MGG [novi], 1998, zv. 8, str. 302. In: R. Škrjanc, nav. delo, str. 102–105.

<sup>29</sup> Prim.: Friedhelm Krummacher, *Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen*, v: Dahlhaus Festschrift, Laaber-Verlag, Laaber 1988, str. 445–481.

<sup>30</sup> Prim.: Dénes Bartha, *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Bärenreiter, Kassel 1965, str. 106. In: James Webster, *Haydn's Farwell symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, str. 341–347.

<sup>31</sup> Prim. npr.: Rudolf Flotzinger, *Der Sonderfall Wiener Klassik – zur Beurteilung ihrer rezeption in Slowenien*, v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, Mednarodni simpozij, Ljubljana 26. – 28. oktober 1988, izd. Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1988, str. 15.

posredno pa tudi novejšje izoblikovanje pojmov kot sta »*leerer Takt*« in »*Gerüstbau*« za pojasnjevanje glasbe dunajskega klasicizma (T. Georgiades)<sup>32</sup> – da je proces individualizacije melodike in dinamizacije motivike v njej tekom 18. stoletja potekal z roko v roki s tednjim spreminjanjem pojmovanja takta, ponazorljivim kot razlika med t.i. *Schwerpunktstaktom* in *Akzentstufentaktom*<sup>33</sup>, ter nasploh predstave o tem, kaj je v glasbi ritem.<sup>34</sup> Figurnemu načinu umevanja melodike na eni in izrazito netematski, deklamatorni zasnovi homofonskih zborovskih partij (E. Olleson)<sup>35</sup> na drugi strani, ki obvladuje vse nastope zbora tako v *Litanijah* kot tudi *Te Deuma laudamus*, načelno vsekakor ustreza skladateljevo dojemanje takta kot metrično neprofiliranega, zgolj kvantitetno urejajočega *Schwerpunktstakta*. To – v obeh Zupanovih skladbah – razodeva izrazito binarna (*thesis-arsis*) ritmična zasnova znotraj-taktnega prostora (na način *tactus aequalis* ali *inequalis*) ter – v *Litanijah* – metrično neustrezen<sup>36</sup> »zamik« nekaterih oblikovnih členov melodij, nedvomno dokaz skromnejšega občutka za to, kar danes vključuje pojem *melodično diskontinuirane*<sup>37</sup> in *metrično urejene*<sup>38</sup> periode ter F. Blume označuje za eno glavnih potez glasbenega sloga v obdobju *klasicizma* (npr. v začetku prvega stavka, kjer je drugi, tj. v altu ponovljeni del – od sporskega glasu prevzete – melodije, najbrž zaradi diminucije notnih vrednosti, glede na njen izvornik<sup>39</sup>, premaknjen za polovico *Tacta Ordinaria*<sup>40</sup> »v levo«, **a** (1–1/2 takta) – **a** ([←] 1/2–1 takt) – **b** (1 + 1 takt); kar tudi glede na sočasne Schulzeve domneve o taktu<sup>41</sup> še vedno pomeni spremembo »notranje« metrične podobe ponovljenega melodičnega domisleka, tj. drugega dela pettaktne melodije in premik njegovega začetka iz območja *thesis* v *arsis* del oz. iz metrično krepkejšega v šibkejšo območje taktnega prostora ter s tem destrukcijo regularnosti alternacije težkih in lahkih taktov v – za en takt skrčenem »šesttaktne (4 + 2)« – »*Quintabsatzu*«<sup>42</sup>, kar ustvarja občutek *kontinuiranosti*, a hkrati tudi duši »*naravni*« *ritmopoetski* tok melodije<sup>43</sup>).

<sup>32</sup> Prim.: Thrasybulos Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozarts-Theaters* [1950], v: Kleine Schriften, Tutzing 1977, str. 16–27. Tudi: Carl Dahlhaus, *Zum Taktbegriff der Wiener Klassik*, AfMw, XLV/1988, št. 1, str. 1–15. In: Hans Heinrich Eggebrecht, *Mannheimer Stil – Technik und Gehalt*, Colloquium Musica Bohemica et Europea, Brno 1970, zv. 5 (1972), str. 207.

<sup>33</sup> Prim.: Wilhelm Seidl, *Die Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern 1975, str. 16. In: Nicole Schwindt-Gross, *Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte, Ein Aspekt der Takttheorie im 18. Jahrhundert*, Musiktheorie, 1989, zv. 3, str. 203–222. Podrobneje o tem tudi v: R. Škrjanc, nav. delo, str. 53–59.

<sup>34</sup> Prim.: H. Hüschen in C. Dahlhaus, nav. delo, razdelek: *Melos und Rhythmus* (str. 41–42).

<sup>35</sup> Prim.: Edward Olleson, *Church Music and Oratorio*, v: The New Oxford History of Music, London 1973, zv. VII, str. 289–293.

<sup>36</sup> Prim.: C. Steven LaRue, *Metric Reorganization as an Aspect of Handel's Compositional Process*, The Journal of Musicology, VIII/1990, str. 477–490.

<sup>37</sup> Prim.: Heinrich Besseler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, Kongress-Bericht 1953, Kassel/Bassel 1954, str. 223–240.

<sup>38</sup> Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 271. Tudi: Carl Dahlhaus, »*Rhythmus im Grossen*«, Melos/NZ, 1975, št. 6, str. 440.

<sup>39</sup> Gre namreč za tedaj na širšem avstrijskem območju zelo priljubljen napev maše *Hier liegt vor deiner Majestät*, pri nas ohranjen tudi v rokopisni pesmarici Fortunata Kuntare, datirane 1. avgusta 1779 (v: NUK).

<sup>40</sup> Prim. rkp. učbenik: *Stofen=Buch / die Fundamenta zu dem CLAVIER oder Orgel enthalten*, poglavje: *Von der Battutta oder Tact*. Ohranjen je v novomeškem frančiškanskem samostanu (NmFr, Ms. mus. 511). Najverjetneje je nastal na naših tleh ob koncu 60. ali v začetku 70. let 18. stoletja pod roko p. Joana Heinricha B. Rickerja.

<sup>41</sup> Ki izhajajo iz induktivnega in ne več deduktivnega razumevanja takta (Wilhelm Seidl) in npr. za t.i. »*zusammengesetzten Viervierteltakt*« predvidevajo prestabiliran metrični ustroj: = u – u. Prim.: [Johann Abraham Peter], geslo *Takt*, v: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, izd. Johann Georg Sulzer, knj. 2, Leipzig 1774, str. 1130–1138. Tudi: Gudrun Henneberg, *Theorien zur Rhythmik und Metrik*, Tutzing 1974, str. 23.

<sup>42</sup> Prim.: Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, str. 1212.

<sup>43</sup> Prim.: Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur Musikalischen Setzkunst. I. De rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung*, Frankfurt/Leipzig 1752, str. 23 in 30. In: Johann Kimberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, knj. 1, Berlin 1776, drugi del, str. 143. In: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, knj. 2, Leipzig 1787, str. 366.

Obenem pa se omenjeni nastopi solistov v *Litanijah* vendarle vidno razlikujejo od solističnih delov *Te Deuma* – ne toliko po *periodični* gradnji melodij kot – v pogledu njihove *sintakse*. *Tridelnemu*, po Kühnovih besedah, tipično *baročnemu oblikovnemu mišljenju*, s sintaktičnim modelom: »*Vordersatz – Fortspinnung – Epilog*»<sup>44</sup>, ki obvladuje solistične nastope soprana in tenorja v prvem stavku (povsem enako kot npr. dveh sopranov v Vivaldijevem *Magnificatu*<sup>45</sup>, Tumovem *Credo solenne in D*<sup>46</sup> ali pa v Haydnovi *Missi brevis in F*), soprana v drugem ter basa v četrtem stavku Zupanovega *Te Deuma*, namreč v *Litanijah* razločno nasprotuje »*simetrično*»<sup>47</sup>, ponekod korespondenčno oblikovanje solističnih glasov v smislu »*dvodelne klasicistične sintakse*»<sup>48</sup>. A tudi to – samo na sebi, četudi brez omenjenih »zamikov« – seveda še nikakor ni merilo, toliko manj dokazilo, ki brez prostanka upravičuje opredelitev Zupanovih skladb oziroma njuno »epohno-slogovno umestitev« v *barok* in *klasicizem*. Korespondenčna, »*geometrično*»<sup>49</sup> oblikovana melodika npr. *gigue* v Fuxovi Parthiti in A (G 405)<sup>50</sup> ali pa *gavotte* Francoske suite v Es J. S. Bacha, podobno kot v Zupanovih enostavnih, pod vplivom plesne glasbe oblikovanih uglasbitvah latinskih in nemških religioznih besedil, je namreč – teoretično – sicer lahko podlaga, kot denimo v Pečmanovi interpretaciji Corellijevih *concertov grossov*<sup>51</sup>, za nekakšno »sholastično ugotovitev« Bachove in Fuxove anticipacije slogovne značilnosti iz obdobja *klasicizma*, vendar pa obenem tudi korak v izvotlitev izvirnega *raison d'être slogovnega kriticizma* na sploh, ki je – vsaj kot leta 1911 zagotavlja G. Adler – v prvi vrsti »razbistritev meglenih in kaotičnih razmer« v zgodovini glasbi s konsistentno izpeljano periodizacijo »[*der*] *geschichtlichen Etappen der stilistischen Entwicklung der Tonkunst*»<sup>52</sup>.

Podobno velja tudi za kratko, manj kot dvotaktno *imitacijo* tenorskega glasu soprana v prvem stavku *Te Deuma*, ki je – sama po sebi – seveda le težko dokaz skladateljeve *baročne* slogovne orientacije, pa tudi za *sonatno* organiziranost tretjega stavka *Litanij* – po Blumejevih besedah osnovno obliko formalnega mišljenja v obdobju *klasicizma*<sup>53</sup> –, ki ga je skladno s Heimesovo klasifikacijo mogoče razvrstiti med *ternarno* zasnovane sonatne stavke, kakršne npr. vsebujejo tudi dela vidnejših skladateljev iz začetka in prve polovice 18. stoletja: Corellija, Telemanna, Händla, Muffata, Tartinija, Locatellija, Giustinija, Albertija, Mondonvilla idr.<sup>54</sup> Obenem pa omenjeni stavek Zupanovih *Litanij* – tako kot

<sup>44</sup> Prim.: C. Kühn, nav. delo, 625–628.

<sup>45</sup> Prim.: Antonio Vivaldi, *Magnificat (RV 610a–611)*, Ricordi, 131513–LD 542.

<sup>46</sup> Prim.: Franz Tuma, *Credo solenne (D-dur)*, Otto Schmid Verlag, Dresden, 972 (zv. 192).

<sup>47</sup> Prim.: Ludwig Finscher, geslo *Instrumentalmusik*, MGG [novi], zv. 4, 1996, str. 899–900. Tudi: C. Dahlhaus, *Zum Taktbegriff der Wiener Klassik*, op. cit., str. 14.

<sup>48</sup> Prim.: C. Kühn, nav. delo.

<sup>49</sup> Prim.: Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, str. 209.

<sup>50</sup> Prim.: Johann Joseph Fux, *Werke für Tasteninstrumente*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1964, str. 15.

<sup>51</sup> Prim.: Rudolf Pečman, *Corellis concerti grossi als Vorbieten des Klassizismus*, Sbornik Prací Filosofické Fakulty Brněnské University 1968 (zv. 3), str. 29–42. In: isti, *Zum Begriff des Rokokostils in der Musik*, MZ, IX/1973, str. 20: »Wir wählen diese Werke [Corellis Concerti grossi] deshalb, weil es sich um für Corelli typische [!] Kompositionen handelt, die zu den mustergültigen Arbeiten des Hochbaroks [!] zählen, und waren bemüht zu beweisen, dass die ersten Anzeichen [med njimi prav: »die klare melodische Periodizität« (str. 12)] eines vorklassischen musikalischen Denkens [!] eigentlich bereits um das 1700 erscheinen.«

<sup>52</sup> Prim.: Guido Adler, *Der Stil in der Musik* [1911], 2. izd., Leipzig 1929, str. 1.

<sup>53</sup> Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 280.

<sup>54</sup> Prim.: Klaus Ferdinand Heimes, *The Ternary Sonata Principle before 1742*, Acta musicologica, XLV/1973, št. 2, str. 222–248.

preostali *sonatni* in drugi Zupanovi, bodisi *rondojsko*, *pesemsko* ali pa zgolj *multisekcijsko* oblikovani stavki – kaže skladateljevo v osnovi še vedno *retorično* umevanje formalne gradnje<sup>55</sup> uglasbitev besedil. To razkriva izrazito *kadenčno* koncipirana členitev oblike skladb, s t.i. »*förmlichen Cadenzen*«<sup>56</sup>; »*razločevanje jakosti kadenčnih obrazcev*«<sup>57</sup> (*Endigungsformeln*)<sup>58</sup> in predvsem dosledna raba teh skladno z jakostjo oziroma mestom *interpunkcij* v oblikovnem »*toku*« stavka, ki jim ti obrazci pripadajo in zvečine tudi sovpadajo s krepkejšimi interpunkcijami besedil. Ne arhitektonsko (*Gruppierungsform*), oziroma »*tektonsko*«, kot pri Mozartu, še manj organsko (*Entwicklungsform*), oziroma »*logično*«, kot pri Haydnu<sup>59</sup>, temveč *retorično* dojetanje oblike (*Interpunktische Form*) je potemtakem to, kar Zupanove skladbe – in stavke v njih – principialno enači v skupen – po Kühnu – »*odprt*« formalni koncept<sup>60</sup>. Tretji stavek *Litanij* – z oblikovnim potekom: [»*Anlage*«]: »*Thema*« (na T; modulacija v D [*ora pro nobis*] s kadenco: I – VII6/5 – I – V – D) → »*Nebensatz*« (na D; s kadenčno krepkejšo *calusulo*: I – IV6 – V[5]/4 → 3 – I) ter [»*Ausführung*«]: harmonska modulacija »*Theme*« (D in Tp) → dvotaktna reminiscenca »*Nebensatz*« (s kadenco na T: II6 – V – VII6 – D) → repriza »*Theme*« (na T, s kadenco: I – VII6/5 – I – V – D) → dvakratna repriza »*Nebensatz*« (na T, s kadenčno krepkejšo *clausulo*: I – IV6 → 5 – V[5]/4 → 3 – D)<sup>61</sup> – je skladno s Kochovo teorijo forme ali pa Galeazzijevim in Kollmannovim opisom *sonatne* oblike<sup>62</sup> povsem jasno *binarno* zasnovan in je kot tak »*klasičen*« le toliko kolikor je lahko »*klasičen primer*« za *klasicizem* neznačilnega oblikovanja glasbenega stavka.

<sup>55</sup> Prim.: Carl Dahlhaus, *Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*, AfMw, XXXV/1978.

<sup>56</sup> Prim.: C. Dahlhaus, nav. delo, str. 171–173.

<sup>57</sup> Prim.: C. Dahlhaus, nav. delo, str. 164, 165 in 166. Tudi: Hartmut Krones, geslo *Musik und Rhetorik*, MGG [novi], zv. 6, 1997, str. 818.

<sup>58</sup> Prim.: Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, str. 13–41 in 1563–1576.

<sup>59</sup> Prim.: C. Dahlhaus, nav. delo, str. 161. In: isti, »*Rhythmus im Grossen*«, op. cit. 441.

<sup>60</sup> Prim.: C. Kühn, geslo *Form*, op. cit., str. 620.

<sup>61</sup> Uporabljeni nemški termini so prevzeti iz že navedenih del H. Ch. Kocha.

<sup>62</sup> Prim.: August F. C. Kollmann, *Essay on Practical Musical Composition*, London 1799, str. 5. In: Bathia Churgin, *Francesco galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, JAMS, XXI/1968, št. 2, str. 181–199.

*A Question of the Stylistic Definition  
of Compositions – an Attempt at this  
Consideration through an Example of the Church  
Music of Jakob F. Zupan (I)*

*Summary*

*The article includes the first part of the author's reflections on questions which are concerned with the stylistic classification of compositions, and as a starting point in dealing with this question, it summarizes some of the more significant doubts as to the adequacy of defining two church works of Jakob Frančišek Zupan (1734–1810), Litaniae Lauretanae in G and Te Deum Laudamus, with the stylistic concepts of the baroque and the classical. The dilemmas which emerge in this regard involve not only the questioning of the acceptability of previous characterizations of the composer's Te Deum as baroque and his Litany as classical in relation to some asserted stylistic classifications of the baroque and classical (for example, Blume in Epochen der Musikgeschichte, 1974), but also address fundamental reflections about the conceptual origins of an approach to music history from the viewpoint of stylistic epochs and particularly the consequences of an uncritical application of this type of historiographical perspective in the writing of the music history of the »border regions« (Bergamo) of Europe, which until recently also included Slovenia.*



UDK 785.1 Mahler

Niall O'Loughlin

Univerza v Loughboroughu

Loughborough University

# The Hidden Programme of Mahler's Seventh Symphony

## Summary

The overall meaning of the Seventh Symphony of Gustav Mahler has consistently puzzled analysts and musicologists. While some parts have been understood and praised and others heavily criticised, much continues to hide its significance, a fact that hinders any real grasp of the whole work. The aim of the paper is to employ different critical and analytical methods and philosophies (structural analysis, investigation of imagery, narrative in music, hermeneutics, and documentary and literary evidence) to decode layers of meaning and to make a closely argued case for a convincing, integrated interpretation of the work as a whole.

One can discern examples of modified classical formal models. Images of birds and military activity indicate extra-musical thinking in these modifications and the dramatic change in character from the first movement to the last suggests a narrative dimension. By examining the development of the implied narrative of the two previous symphonies, Mahler's thought is clarified. Taking into account a concert programme proposed by the composer, in which he included this symphony and three works by Wagner, one can map these latter works on to three movements of the symphony to reveal aspects of the composer's thinking. The literary connection here suggests a Faustian interpretation, which becomes more and more plausible as all the previously mentioned threads are drawn together.

## The Problem

The overall meaning of the Seventh Symphony of the Austrian composer Gustav Mahler (1860–1911) has consistently baffled analysts and musicologists. It used to be thought of as one of the weakest of the composer's symphonies. The English musicologist, Deryck Cooke, said: "The Seventh is undoubtedly the Cinderella among Mahler's symphonies."<sup>1</sup> He was particularly critical of it: "The truth is that No.7... presents an enigmatic, inscrutable face to the world ... one which arouses suspicions as to its quality."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Deryck Cooke: *Gustav Mahler: An Introduction to his Music* (London: Faber, 1980), 88.

<sup>2</sup> Cooke (1980), 88.

James L. Zychowicz noted the criticism: 'It is rare, indeed, when an international symposium is devoted to a controversial – and sometimes castigated work – such as the Seventh Symphony of Gustav Mahler.<sup>3</sup> It was this symposium that threw much light on the nature of the work and particularly its individual parts. The symphony's overall 'meaning' is something that has troubled many commentators. Typical is the opinion of Peter Franklin: 'The Seventh Symphony (1904-5) makes use of as wide a range of allusive musical imagery as any of his works, while remaining mysteriously canny about its cumulative meaning.'<sup>4</sup> Henry-Louis de La Grange voiced similar thoughts: 'Non seulement elle n'est accompagnée d'aucun «programme» qui permette d'en décrypter le sens, mais elle ne semble pas, comme les autres symphonies mahlériennes, avoir de grand dessin, de propos général susceptible de justifier le plan de l'ensemble et la bizarrerie du détail.'<sup>5</sup> La Grange also gave extensive and sympathetic consideration to the possibility of a programme, citing the influence of the poet Eichendorff and the ideas of Peter Davison, Peter Revers, Willem Mengelberg and Alphons Diepenbrock without coming to any firm overall conclusions.<sup>6</sup>

It is an article of many writers' faith that while the middle movements (II, III and IV) are among the composer's most attractive creations, the first and last movements, for one reason or another, fail to convince. The second movement, entitled *Nachtmusik*, gives a vivid picture of nocturnal activities, horn calls, sinister marches with whirling counterpoints, birdcalls and even screams. The fourth movement, also entitled *Nachtmusik*, is superficially a charming serenade, complete with mandolin and guitar. It has an engaging character with its memorable melodies, simple repetitive rhythms and chamber-music like orchestral textures. The central third movement, the scherzo, is also very nocturnal in character. Its heading *Schattenhaft* (shadowy) clearly indicates this. The way that the accompaniment is built up in the bass register, with timpani, cellos and basses, bass clarinet and horns, before the violins' whirligig runs emerge, is typical. The volume, apart from a couple of violent outbursts, is kept low and the textures are mostly delicately scored. It would appear to be generally uncomplicated.

The problem seems to involve the outer movements, the first and last. In various ways they are thought not to be convincing. Let us look at these in turn. The first movement by various analysts is considered somewhat diffuse in form. The slow introduction is integrated thematically into the allegro section, a feature which should cause no problems, but the central part of the allegro appears to some to be a series of sections of episodic character. There are sections which exemplify Adorno's 'suspension of time' and frequently the music seems to lose its momentum. One can compare this movement to the equivalent one of the Sixth Symphony. The latter's fairly straightforward classical sonata structure is not difficult to follow, with the composer making his points in an orderly and traditional way, even if the content is powerful and imposing. The first

<sup>3</sup> James L. Zychowicz (ed): *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium* (Cincinnati: University of Cincinnati, 1990), v.

<sup>4</sup> Peter Franklin: *The life of Mahler* (Cambridge: Cambridge UP, 1997), 158–59.

<sup>5</sup> Henry-Louis de La Grange: 'L'énigme de la Septième', in Zychowicz (ed): op. cit., 13.

<sup>6</sup> Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler, Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)* (Oxford: Oxford UP, 1999), 849–53.

movement of the Seventh Symphony contains themes with a family resemblance to those in the Sixth Symphony, but they are handled far less formally and much more flexibly and probably for Mahler intuitively. The finale presents even more serious problems. It is said to be untypical of the composer, especially obviously after the three very evocative night movements. The almost forced joyous character of the movement comes with something of a jolt after the delicate serenade. The main thematic material is uncommonly four-square for Mahler and has an uncanny resemblance to the prelude to Wagner's *Die Meistersinger*. Rather than point an accusing finger at Mahler, we should rather try to understand what is happening.

The polarisation of favourable opinion concerning the central movements on the one hand and the critical opinion of the outer movements on the other hand suggests that Mahler's inspiration was in some way faulty or that the work itself may have been misunderstood by its audiences. Mahler himself, always his severest critic, was reportedly satisfied with the work and no less a musician than Arnold Schoenberg was very impressed by the work.<sup>7</sup>

It is my contention that the overall significance or meaning of the work is lost if one concentrates too closely on the individual parts, attractive though they are. It is a symphony not a suite and as such it can be expected to present a coherent and unified message. Further, the traditional methods of analysis, especially if used singly, are unlikely to illuminate the richness of the work. As Mahler's music responds to approaches from so many different angles and perspectives, surely it is sensible to take a number of different viewpoints together to see if the 'meaning' of the work can be better uncovered.

### Analytical Methods

The music of Mahler is particularly rich in its features. Much more than the music of, say, the Classical period, it can be viewed in a number of different ways. Consequently it is reasonable to believe that there are many different analytical approaches which are valid for this music. Let us look at these in turn.

The traditional approach to music often uses some type of formal analysis. One can thus take a standard model of a symphony, usually from the Classical period and map this model on to the work being studied. The relationship that this reveals between the two can be considered in a number of ways: themes, keys, relative lengths of the 'standard' sections are probably the most important. This form of comparison to a notional model can of course be very revealing. On the most simplistic and obvious level, points of similarity indicate a valid contact, while differences show the divergence from tradition. The broad conclusion that one can arrive at is that one can recognise some common characteristics, even though there are very many divergences.

One feature which suggests to us that Mahler's music does not adhere strictly to classical procedures is the appearance of ideas that indicate some overt extra-musical influence. This comes in two forms. The first is basically musical in nature, involving the

---

<sup>7</sup> In Alma Mahler: *Gustav Mahler Memories and Letters* (ed. D. Mitchell) (London: John Murray, 1968), 325–27.

complex use of dance forms and marches. Dances are not restricted to consistent and uniform tempos and styles. They are organic features that are constantly being developed and changed. The composer's use of marches and march-like music has a similar variety in its use; it is equally liable to change its character, without any obvious internal musical explanation.

The second is the use of features that do not normally find a place in music, for example, birdsong, and the sounds of cowbells, that hint at something outside the normal range of music. This imagery is a potent feature in Mahler's music.

It is not difficult to imagine that some kind of narrative underlies the music. Although the idea of narrative in music has generated a great deal of controversy, following Adorno, it has gained a wide currency in discussions of Mahler's symphonies. The questions that one should ask are: in what way can music 'narrate' and if so does this process apply to the music of Mahler?

We now move naturally into the area of musical hermeneutics, the study of the meaning of music, the ultimate aim of this study. Herman Kretschmar, one of the pioneers of this type of study, rejected the conception of music, deriving from purely formal considerations, of Hanslick and the so-called Formalists, but he also rejected the poetising descriptions of much music writing of his day. He tried to work out the real emotions which, he argued, were inherent in the music itself, drawing on biographical and general historical data to support his explanations.<sup>8</sup>

In Mahler's case there is indeed much biographical information, including the diary and notes of Natalie Bauer-Lechner, the letters and diaries of his wife, and his own letters. Detailed biographical work has been done by Donald Mitchell and especially by Henry-Louis de la Grange that reveal many important details. It is to some of these that we can turn to support what may be apparently speculative suggestions of various interpretations.

## Formal Models

Despite their complexity the broad structures of Mahler's Seventh Symphony can be related to traditional symphonic forms. The first movement is a loose sonata structure with a slow introduction. That some of the introduction's material is worked into the form of the main allegro should not concern us much at the moment. The main allegro hinges around a thrusting march-like first theme and an important subsidiary section (*Mit großen Schwung*, bar 118) which is strongly linear, with a rich melodic chromaticism and frequent emotionally charged pauses on the second beats of the bar. It is not difficult to recognise a similarity with the comparable music from the first movement of the Sixth Symphony, a point made by numerous commentators.

Leaving aside for the moment the extended development section, we can see a certain regularity in the recapitulation. The return of the adagio introduction (bar 338) and its transformation into the Allegro come prima – maestoso (bar 373) is broadly similar

<sup>8</sup> Tibor Knieff: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980) 8, 511.

to the opening, but significantly abbreviated by the omission of the march which has played an important part in the music so far. The second theme (bar 465) charts a similar course, but now without the emotionally charged pauses found in the exposition. The aspect that has drawn most comment is the extended development section (bars 171–337) which works through numerous sub-sections of very varying tempos. In the slow sections time stands still: *Meno mosso* (256–265), *Etwas gemessener* (bars 298–316) and the subsidiary theme (bars 317–337). The last in B major forms a link to the return of the slow introduction. The later appearances of the march which was first heard in the slow introduction are most interesting: the end of the exposition in which it is very loud, then augmented as a slow chorale in the middle of the development (bars 256–265) and finally loudly in the coda. We are entitled to ask what is the significance of these changes in the character of the march, and further what is the relationship between the main themes and between them and the march itself.

The first of the *Nachtmusik* movements can be seen as a very varied sonata model, but Constantin Floros identifies a plausible quasi-arch model.<sup>9</sup> The fact that this rather neat plan is strangely unrecognisable in practice should alert us to the problems of interpreting the music in traditional terms. The sections that return always come in a different form, something which demands some explanation. The Scherzo leads to more difficulties of interpretation. The simple plan could look like this: scherzo with repeat, trio, scherzo with repeat, coda. By further sub-dividing the movement into many sections, it is possible to give some details of Mahler's micro-structural working, but this kind of analysis becomes pointless.<sup>10</sup> What is in fact a patchwork of materials that are juxtaposed in various ways is a contradiction of the simple plan. We might also ask why the first reprise is in the 'wrong' key – 'false recapitulation' is Berio's phrase.<sup>11</sup>

The second *Nachtmusik* movement would appear more straightforward. Floros postulates the sequence: introduction – main section – development – trio – recapitulation – coda.<sup>12</sup> There is a considerable rondo feel about the music, although it is impossible to connect this with traditional rondo structures.

The problematic finale in some ways is easiest to understand in traditional terms, that of a baroque ritornello. Floros identified six elements that are used for the ritornello theme. In only two of the eight appearances of the ritornello (the first and the last) do all six elements appear; in all the others only some (between one and four) elements are used, a procedure in line with Baroque practice.<sup>13</sup> Why did Mahler use this strangely archaic formal plan?

In all five movements one can recognise some vestiges of traditional formal structures. However, in all cases, there are good reasons to believe that there is much more to the music than mapping his music on to an earlier model.

<sup>9</sup> Constantin Floros: *Gustav Mahler: The Symphonies* (Aldershot: Scolar, 1994), 198–99.

<sup>10</sup> See my investigation in Niall O'Loughlin: 'The Rondo in Mahler's Middle Period Symphonies: Valid Model or Useful Abstraction', *Muzikološki zbornik* 35 (1999), 138.

<sup>11</sup> Talia Pecker Berio: 'Perspectives of a Scherzo', in Zychowicz (ed): op.cit., 88.

<sup>12</sup> Floros: op.cit., 204.

<sup>13</sup> Floros: op.cit., 206–11; Martin Scherzinger: 'The Finale of Mahler's Seventh Symphony: A Deconstructive Reading', *Music Analysis* 14 (1995) 1, 69–88.

## Musical Imagery

We now can look at one of the richest sources of clues in this symphony: the composer's use of musical imagery. This can take a number of forms: birdsong, country sounds, military rhythms, dance-like passages, references to other works of his own, melodies and melodic fragments previously set by Mahler to words of some significance and quotations or quasi-quotations from other composers' works.

The opening movement seems to be carrying on the drama of the first movement of the Sixth Symphony – the melodic shapes of the main themes are clearly related. The first *Nachtmusik* shows this in a particularly vivid form. An early passage (bars 9–27) was said by Alma Mahler, the composer's wife, to represent birdsong in its triplet woodwind figures. There are numerous military features that take their inspiration from the Wunderhorn song *Revelge*, composed in 1899. Note especially the rhythm: quaver, 2 semiquavers, 2 quavers, crotchet. The three references in this movement (bars 28–29, 187–88, 337–38) to the motto of the Sixth Symphony (major to minor chord shift) must hold some significance. The appearance of cowbells as part of an episode that recalls the echoing horn calls of the introduction must have some possibly pastoral significance. Peter Davison wrote: 'The presence of cowbells, echoing horns, march music and exotic dance rhythms could initially seem to convey a[n] unconnected sequence of extramusical significance'.<sup>14</sup> We can listen to the spectral whirligig music of the scherzo and imagine all kinds of nocturnal activity, some of it very sinister. The second *Nachtmusik*, a movement that has caused no end of problems for analysts using traditional criteria, is also full of evocative ideas that conjure up the image of a beautiful serenade, lovingly played by the wind instruments with gurgling accompaniments from the clarinets and gentle plucking from the guitar and mandolin. But perhaps the most intriguing aspect of the work is the way that the finale seems to derive its main theme from the prelude to Wagner's *Die Meistersinger*. Even the appearance of a derivative of Franz Lehár's *Die lustige Witwe* ('The Merry Widow') would seem to have some hidden significance.<sup>15</sup>

The polarity between traditional forms which Mahler superficially follows and explicit programme music (which Mahler rarely uses) is put very forcibly by Peter Davison: 'Complications arise from the need to explain anomalous formal characteristics within the framework of traditional formal concepts, instead of within a common-sense approach to the musical narrative.'<sup>16</sup>

## Musical Narrative

Other clues to a narrative interpretation are readily forthcoming. The main thematic material of the opening movement interacts in a very interesting way. The main allegro section has two groups of materials that have something in common with the first move-

<sup>14</sup> Peter Davison: 'Nachtmusik I: Sound and Symbol', in Zychowicz (ed): op.cit., 68.

<sup>15</sup> Henry-Louis de La Grange: 'Music about music in Mahler: reminiscences, allusions or quotations?', in Stephen E. Hefling: *Mahler Studies* (Cambridge: Cambridge UP, 1997), 166.

<sup>16</sup> Peter Davison: 'Nachtmusik I: Sound and Symbol', in Zychowicz (ed): op.cit., 68.

ment of the Sixth Symphony. What is interesting is the brief and innocent sounding march that first appears in the introduction (bar 19) which shows dramatic transformations in its reappearances. What is being indicated by these changes? John Williamson noted: 'In Mahler, sonata form and march are frequently equated with motivic struggle, even motivic disorder.'<sup>17</sup> There is indeed some conflict between the main allegro's processes and this march. It appears fast (*Flott*) in bars 136–44 and bar 238, but very slowly and quietly in the central development section (*Meno mosso*) at bars 258–65 and (*Sehr gehalten*) at bars 304–11. Its final appearance (*Frisch*) at 487–94 is very powerful. It seems to infiltrate itself into the other thematic material.

The *Nachtmusik* movements have strong connections to traditional forms in their reprises and symmetries. One can sense that they are probably more descriptive than narrative in their nature. The scherzo that separates them is different. It is the third of a series of developmental scherzos that Mahler composed for these middle period symphonies. Its complex structure relates clearly to the traditional scherzo in its overall plan: scherzo with repeat, trio, scherzo with repeat, coda. This simple plan conceals the constant changes to the thematic material at each appearance. Very notable is the reprise, part of which appears a semitone higher, in E flat minor rather than D minor. Also of some significance must be the section marked 'Wild' (bars 416–20) in which there is a violent outburst from the trombones and tuba. The sinister element in this movement disrupts the generally peaceful mood of the two *Nachtmusik* movements.

The finale presents the conflict between form and content dramatically. The most plausible model seems to be a Baroque ritornello with the complete version of the opening part (all six elements) heard only in the first and last of eight appearances. In the other reprises only between one and four elements are used. The tonic key of C major is used in only the first three appearances and the last. Unlike in the first movement, the music barely stops for breath. There are no slow episodes. Is there any narrative significance in this plan? The return of the allegro music from the first movement must also surely have some, probably narrative, significance. This type of reference to an earlier movement is, of course, a very common procedure in Romantic symphonies.

So far we have only a disconnected group of suggestions about narrativity in this music. It does appear to have the clear sense of direction found in its two predecessors. The Fifth Symphony presents in its first two movements a conflict that ends in an attempt at a triumph (the D major chorale) which collapses into fragments and a return to A minor. After an invigorating developmental scherzo and a beautiful intermezzo (the *Adagietto*), Mahler takes us through a rondo that again rises to the D major chorale found in the second movement, but this time it sustains its tonality and key right up to a final triumph.

In the Sixth Symphony, the process is turned on its head, or nearly so. The first movement contrasts a vigorous minor-key march section with exultant major-key material (the composer referred to this as his 'Alma' music, referring to his wife). Taking the order of the movements that Mahler adhered to in his lifetime (*Andante moderato* second, *Scherzo* third), this is followed by the calm idyll of the *Andante moderato*. The parodistic scherzo shatters this calm and mocks the music and tonalities of the first move-

<sup>17</sup> John Williamson: 'Mahler and Episodic Structure: The First Movement of the Seventh Symphony', in Zychowicz (ed): op.cit., 34.

ment. It propels the narrative with progressively compressed appearances of the main scherzo to a collapse whose tonalities link directly with the finale. This mammoth movement with its rondo-like introduction superimposed on an extended sonata structure leads us through great striving for the same goal as the Fifth Symphony. It is the three hammer blows, placed in somewhat unpredictable places, that make the narrative convincing, with the final collapse horribly inevitable. Mahler's removal of the third hammer blow seems to have been the result of a superstition about his own fate. Nothing so obvious can be related to the Seventh Symphony, so are we asking the wrong questions?

### Biographical Evidence

An intriguing piece of biographical information has a bearing on the Seventh Symphony. In 1908 (or possibly 1909) Mahler conducted in Amsterdam a performance of this symphony, which was prefaced by three works by Wagner: *Eine Faust-Ouvertüre*, *Siegfried Idyll* and the prelude to the opera *Die Meistersinger*. This is contained in a letter from Amsterdam to his wife.<sup>18</sup> This may be an example of Mahler's imaginative programme planning, but it could also be a clue to the inspiration for the symphony. There is a considerable amount of evidence that Mahler used ideas from his own and other composer's music in his own works. Inevitably these ideas are modified, sometimes nearly out of recognition. They occur with such frequency that they can hardly be considered incidental. In his article on the phenomenon, Henry-Louis de La Grange presents a large number of reasons for the composer doing this.<sup>19</sup>

### A Faust Symphony?

The first suspicion of some underlying idea in the choice of works might be the presence of the name of Faust. Mahler was very familiar with Goethe's *Faust*, as his setting of the last section of part 2 in his Eighth Symphony was to show. The *Faust Overture* might also be the catalyst for the structure of the first movement of the Seventh Symphony. The overture itself is a single-movement allegro (*Sehr bewegt*) with a slow introduction (*Sehr gemessen*). Despite the fact that it lasts only ten minutes and its internal construction is relatively straightforward, it could have acted as a distant model for the first movement of the Seventh Symphony. It was originally intended in 1840 as an overture to Goethe's *Faust* Part 1. Is the connection with this idea just a coincidence or are we looking at a Faust symphony? If one does follow the Faust theory, a great many apparently disconnected features fall into place (see Table 1).

The plan of the first movement presents less of a problem than has been suggested. The two main groups of the allegro are clearly differentiated in character. It is possible to imagine that the thrusting first theme stands for Faust himself and the more romantic and slightly sentimental for Gretchen. The fact that the latter corresponds with the section in

<sup>18</sup> Alma Mahler: *Gustav Mahler: Memories and Letters*, ed. Donald Mitchell (London: John Murray, 1968), 308–9.

<sup>19</sup> See in particular: Henry-Louis de La Grange: 'Music about music in Mahler: reminiscences, allusions or quotations?', in Stephen E. Hefling: *Mahler Studies* (Cambridge: Cambridge UP, 1997), 122–68.



the Sixth Symphony that Mahler said represented his wife, Alma, adds further corroboration to this idea. The march that appears briefly in the introduction of the Seventh Symphony can be seen as a disruptive element, as a sinister and slightly threatening element at first and a much more powerful one at the end of the exposition. Its appearance, now as a quiet chorale slowed down so that it is almost unrecognisable, in the slow episodes of the middle of the movement, is calm and restrained. In the recapitulation it does not return at first, presumably because it was held back until the end of the movement where it makes an aggressive reappearance. If we follow this, the three elements are seen to be in some kind of unresolved conflict.

The vivid and picturesque first *Nachtmusik* seems to be the dreamy Faust himself. There are recollections of the countryside and memories, some slightly threatening. The setting of night is entirely in character with what we find in Goethe's *Faust*; scene after scene has a nocturnal setting. The sub-plot of the nature poetry of Eichendorff fits in perfectly with this. The sinister element which casts its shadow on the scene is the three appearances of major-minor chord shift that acted as the motto for the terror in the Sixth Symphony. They are almost like the three hammer blows in the finale of the latter. This should prepare us for the terrifying experience of the scherzo.

Without using a Wagnerian point of reference, the scherzo can be seen as a sinister night ceremony, perhaps even an encounter with Mephistopheles. There are screams, 'things that go bump in the night', and eerie rustlings. The reprise that is in the 'wrong' key can be thought of as a bad omen. Then there is at bar 146 a savage outburst, from the trombones and tuba, marked Wild, that seems to be the final waltz of the devil. What follows is a typically Mahlerian collapse, with disjointed fragments that disappear into nothing just as in the scherzo of the Sixth Symphony. What can be the significance or meaning of this movement? One possibility can be found toward the end of part 1 of Goethe's *Faust*. The scene called 'Walpurgisnacht' concerns a nocturnal meeting in the Harz mountains between Faust and the devil, Mephistopheles. The *Nachtmusik* that follows seems to know nothing of what has taken place. The delightful serenade that Peter Davison maps on to Wagner's *Siegfried Idyll*, the latter composer's song of love for his wife, appears as a way of obliterating the memories of the scherzo. It is not implausible to think of this as a Gretchen movement.

This brings us to the finale. Mahler clearly wants some sort of redemption. In the Fifth Symphony, he achieved it on the second attempt. In the Sixth Symphony, he failed heroically, despite a moment of tranquillity early on. That work's Mephistophelean scherzo destroyed that peace. In the Seventh Symphony's finale Mahler must have wanted to purge the overwhelming experience of the Sixth's finale. What emerges then is a headlong and joyous affirmation of his belief in love. The quasi-quotation from the prelude to Wagner's *Die Meistersinger* must surely confirm this – the story of Walter in the opera vindicates his belief in love, something that will triumph over everything. Mahler did not want the idea to be lost, so he hardly lingered at all in this finale. There are no slow episodes and the second main material is specifically marked to be played at the same speed as the first. Just in case the music did not convince his audience, Mahler made a second attempt to represent the redemption of love by a woman, in the finale of the Eighth Symphony. This time he made no mistake: by setting Goethe's words, it was explicit and in the open.

There is one question that remains to be answered and that is, if one accepts this Faustian interpretation of the Seventh Symphony (and there will be many who find it impossible to agree with the points presented here), are we talking about Faust, the mythical hero, or are we really talking about Gustav Mahler, the composer himself. Because some of the earlier symphonies, particularly the First and Sixth, do seem to be concerned with a hero who can easily be identified with Mahler, it is not unreasonable also to connect the alleged Faust figure of Seventh Symphony with the composer. In that case we are now dealing with another 'biographical' work whose secret has been for so long been hidden in the felicities of the quite remarkable nocturnal central movements and the confusing controversies of the outer ones.

**Table 1**  
**Mahler: Seventh Symphony**  
**Proposed Programme**

	Main Tempos	Title	Possible Model	Possible Programme
1	Adagio-Allegro		Wagner's <i>Eine Faust-Ouverture</i>	Faust (Allegro risoluto, bars 50 and following) and Gretchen (l'istesso tempo, bars 118-134) conflicting with Mephistopheles (march, bars 19-25)
2	Allegro moderato-molto moderato (Andante)	Nachtmusik		Faust wandering in the countryside at night, with three appearances of the major-minor 'fate' motive
3	Schattenhaft	Scherzo		Walpurgisnacht – the nocturnal meeting of Faust and Mephistopheles as in Goethe's <i>Faust Part 1</i>
4	Andante amoroso	Nachtmusik	Wagner's <i>Siegfried Idyll</i>	'Love, love, love' based on Wagner's <i>Siegfried Idyll</i>
5	Allegro ordinario	Rondo-Finale	Wagner: Prelude to <i>Die Meistersinger</i> and Lehár's <i>Die lustige Witwe</i>	The triumph of love over the devil, Mephistopheles.

## *Skriti program Mahlerjeve Sedme simfonije*

### *Povzetek*

Zaokrožen pomen 7. simfonije Gustava Mahlerja še vedno bega analitike in muzikologe. Medtem ko so nekateri njegovi deli doživeli razumevanje in hvalo, ostale še vedno kritizirajo; marsikaj ostaja zakrito, tako da je še vedno težko doumeti celotno delo. Zato se pričujoči sestavek loteva vrste kritičnih in analitičnih metod in filozofij (strukturalne analize, raziskav metaforike, pripovedi v glasbi, hermeneutike ter dokumentarnih in literarnih dokazov) z namenom, da bi se dekodirale pomenske plasti in da bi se dokopali do natančno argumentirane in prepričljivo integrirane interpretacije dela kot celote.

Vsekakor je zaznati primere modificiranih klasičnih oblikovnih modelov. Podobe ptic in vojaške aktivnosti nakazujejo izvenzglasbeno mišljenje teh modifikacij, pri čemer dramske spremembe značaja – od prvega do zadnjega stavka – kažejo na pripovedne razsežnosti. Ob upoštevanju razvoja implicirane pripovednosti dveh prejšnjih Mahlerjevih simfonij se razbistri skladateljeva misel. Če se upošteva koncertni program, kakor ga je predložil skladatelj in v katerega je vključil to simfonijo ter tri Wagnerjeva dela, nam palimpsestno prekrivanje teh skladb s tremi stavki simfonije razkriva vidike skladateljevega mišljenja. Literarna zveza kaže na faustovsko interpretacijo, ki postaja toliko bolj (in bolj) verjetna, v kolikor se sklenejo prej omenjene niti.

UDK 050:929 Premrl

Aleš Nagode

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

## Publicistika Stanka Premrla – med cecilijanstvom in modernizmom

### Povzetek

Estetski nazori Stanka Premrla, ene od osrednjih osebnosti slovenske cerkvene glasbe 20. st., so bili trdno ukoreninjeni v cecilijanski tradiciji. Nespremenjeno ostaja stališče, da se mora cerkvena glasba v prvi vrsti podrežati cerkvenim predpisom, medtem ko je njena umetniška vrednost sicer potrebna, a ne nujna. V vrednotenju cerkvenoglasbenih del lahko tudi v njegovih spisih odkrivamo enak vzorec, kot pri starejši cecilijanski generaciji. Prvo mesto pripada koralu, drugo vokalni-polifoniji 16. st., ki velja kot ideal in zgled večglasne cerkvene glasbe. Odločno odklanja dela iz 18. in prve polovice 19. st. (Haydn, Mozart, Beethoven), kakor tudi pretežni del slovenske predcecilijanske cerkvenoglasbene ustvarjalnosti. V njegovem odnosu do sodobne cerkvene glasbe lahko zasledimo občuten razvoj, od začetnega vztrajanja pri načelih starejše cecilijanske generacije (z gledovanje pri vokalni polifoniji 16. st.) do zahtev po ustvarjalni svobodi in napredku sredi dvajsetih letih. Ob tem pa tudi tu ostaja zavezan izhodiščnemu cecilijanskemu načelu po primatu cerkvenih predpisov, saj svoje zavzemanje za avtonomijo umetnosti paradoksalno relativizira z vztrajanjem pri omejitvah, ki jih ti določajo. Zato lahko tudi ta del njegove cerkveno-glasbene estetike razumemo predvsem kot nadgradnjo tradicije, sproženo z *Motu proprio* Pija X., in ne kot odmik od cecilijanstva.

Stanko Premrl je s svojim vsestranskim delovanjem odločilno zaznamoval slovensko cerkveno glasbo prve polovice 20. stoletja. Njegovo skladateljsko, poustvarjalno, pedagoško in publicistično delo je navdihovalo in usmerjalo celo generacijo glasbenikov, ki so svoje delo posvetili tej glasbeni zvrsti. Od začetka dvajsetih let je med zagovorniki »napredka« veljal za enega od preroditeljev slovenske cerkvene glasbe, medtem ko so ga konservativni kritiki peiorativno označevali za »modernista«. Prav ta odmik od tradicije, ki so ga v njegovem delovanju zaznali sodobniki, mu je tudi v slovenskem glasbenem zgodovinopisju prinesel mesto tiste osebnosti, ki je končala cecilijansko obdobje v slovenski cerkveni glasbi. Obveljal je za začetnika »nove stilne orientacije«, s katero »se je začelo novo obdobje slovenske cerkvene glasbe, ki ni imelo s cecilijanstvom nič skupnega.«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cvetko, Dragotin, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, 3. zv., Ljubljana 1960, str. 257.

Obravnavanje Premrlovega odnosa do cecilijanske dediščine se je do sedaj osredotočalo predvsem na njegov skladateljski opus. V njem lahko dejansko zasledimo izrazito, sicer predvsem na harmonijo omejeno uveljavljanje sodobnih kompozicijskih sredstev (npr. raba kromatike in svobodnejše obravnave disonanc), ki je dosedanjim zgodovinopiscem zadoščalo za tezo o prelomu s cecilijansko tradicijo. Prezrt pa je ostal večinoma pomen, ki bi ga za razumevanje Premrlove estetike lahko imelo opazovanje njegovega publicističnega delovanja. Narejena je bila (sicer v podrobnostih nekoliko pomanjkljiva) bibliografija, pa tudi krajši vsebinski pregled najpomembnejših spisov.<sup>2</sup> Niso pa bila osvetljena nekatera temeljna vprašanja, med katera sodi predvsem tisto o odnosu Premrla do cecilijanskih idej. Prav opazovanja slednjega se bomo lotili v pričujočem članku.

Premrlova publicistična dejavnost se časovno razteza od leta 1903, ko je bil v *Cerkvenem glasbeniku* objavljen njegov prvi prispevek, pa vse do konca izhajanja te revije v letu 1945. Po drugi svetovni vojni so izšli le trije skladateljevi zapisi, ki so pretežno spominskega značaja.<sup>3</sup> Prispevki so bili najštevilčnejši med letoma 1911 in 1945, ko je uredniško delo pri *Cerkvenem glasbeniku* od njega zahtevalo vrsto priložnostnih sestavkov (poročil, ocen, nekrologov, itd.). Njegova besedila so izhajala pretežno v *Cerkvenem glasbeniku*, deloma pa tudi v drugih slovenskih revijah in časnikih.<sup>4</sup> Tista, ki se vsebinsko dotikajo cerkvene glasbe, je skoraj po pravilu objavljala v cerkvenoglasbenih revijah (*Cerkveni glasbenik*, *Sv. Cecilija*), medtem ko so članki v drugih strokovnih in splošnih glasilih, revijah ali časnikih namenjeni skoraj izključno vprašanjem povezanim s posvetno glasbo.<sup>5</sup> Že površen pregled Premrlove bibliografije nam odkrije izrazito praktično naravnost njegovega pisanja. Med spisi le redko najdemo prispevke, ki bi se poglobljeno in s teoretične plati ukvarjali z vprašanji estetike in stilne podobe cerkvene glasbe. Prevladujejo zapisi, ki obravnavajo praktična cerkveno-glasbena vprašanja, še številčnejši pa so tisti, v katerih Premrl opazuje in vrednoti delo drugih glasbenikov, povezanih s cerkveno glasbo (zapisi ob jubilejih, nekrologi, ocene izdaj, koncertna poročila). Zato lahko njegove poglede na estetiko cerkvene glasbe izluščimo predvsem iz obrobni opazk in stališč do ustvarjanja obravnavanih avtorjev.

Preden se posvetimo opazovanju Premrlovega odnosa do načel cecilijanskega gibanja jih moramo natančneje opredeliti. V dosedanjih obravnavah je bilo namreč cecilijanstvo obravnavano enostransko, kot izključno glasbeno-stilni pojav. Zaradi svoje historistične in univerzalistične obremenjenosti je v zgodovinopisju obveljalo za anahronistično epigonstvo ter za tujek v slovenski glasbi in narodni kulturi 19. stoletja. Taka obravnava spregleduje neglasbene motive, ki so pristašem tega gibanja narekovali njihov estetski nazor. Cecilijanstvo je bilo v svojem bistvu predvsem liturgično gibanje, ki je želelo

<sup>2</sup> Prim. Škulj, Edo, »Premrlova glasbena bibliografija«, *Premrlov zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana 1996, str. 229–272. Ferenčak, Štefan A., »Premrlovi spisi«, cit. delo, Ljubljana 1996, str. 107–144.

<sup>3</sup> Nekaj spominov na življenje in delovanje Marija Kogojca, *Slovenska glasbena revija* 4 (1956/57), str. 48–49. Moji dunajski glasbeni spomini, *Nova pot* 14 (1962), str. 331–349. Nekaj glasbenih spominov iz mladih let, *Nova pot* 14 (1962), str. 233–244.

<sup>4</sup> Posebej intenzivno je sodeloval v reviji *Dom in svet* v letih od 1909 do ok. 1920.

<sup>5</sup> Izjema so le tri v *Slovincu* in *Radio Ljubljana* objavljene ocene cerkveno-glasbenih izdaj, ter dva polemčna članka o moderni slovenski cerkveni glasbi v letih 1926 in 1928.

obnoviti katoliško liturgijo v njeni prvotni (potridentski) podobi. Izhodišče njegovih pristašev je bilo dosledno in brezpogojno spoštovanje cerkvenih predpisov, ki zanje niso bili le nepopolno človeško delo, temveč so jih – tudi v luči nedavno razglašene dogme o papeški nezmotljivosti – razumeli kot neločljiv sestavni del apostolske tradicije, enakovreden temeljnim verskim resnicam. Iz večkrat površno in priložnostno formuliranih cerkvenih določil o glasbi, so tako izpeljali trden in enovit sistem meril za presojanje primernost glasbenih del za rabo v liturgiji.

Njihove mnogokrat podrobne zahteve lahko povežemo v dve veliki skupini. V prvi so tiste, ki zagotavljajo t. i. liturgično pravilnost. Zadevajo predvsem razmerje med glasbo in besedilom. Izhajajo iz predpostavke, da glasbeno delo v liturgiji ni le obroben okras. Prinaša namreč točno določen odsek liturgičnega besedila ter s tem postane neločljivi sestavni del obreda. Besedilo skladbe mora torej predpisani tekst prinašati v celoti, nespremenjen, ter uglasben na način, ki ne zmanjšuje njegove razumljivosti. Cecilijanci so zato zavračali vsakršno poseganje v liturgične tekste (spreminjanje, prevajanje, zamenjavanje, izpuščanje in ponavljanje posameznih besed in večjih besednih sklopov), kakor tudi kompozicijske postopke, ki so izvajane skladbe oddaljevali od njihovega prvotnega namena, ter dajali vtis, da je glasba v liturgiji sama sebi namen (preveč razvejana polifonija, deljenje liturgičnih spevov v posamezne točke, kolorature, premočno in samostojno vlogo instrumentalne spremljave, itd.). V tem smislu moramo razumeti tudi odklanjanje instrumentalnih pred-, med- in poiger, ter preobsežno zasnovo posameznih spevov, ki bi zadrževala potek obreda.

Na cerkveno avtoriteto pa so cecilijanci oprli tudi svoja merila za presojanje stilne podobe cerkvene glasbe. S tem se je oblikovala nekakšna piramida primernosti, na vrhu katere je bil gregorjanski koral, kot izvorno liturgično petje, ki ga je cerkev skozi stoletja vedno znova priporočala ter mu dajala prvo mesto pred spreminjajočimi se stili sodobnosti. Drugo mesto je pripadlo glasbi vokalne polifonije iz 16. stoletja, pa tudi skladbam v stile antico, ki so jo poskušale posnemati. Ta slog je imel v očeh cecilijancev dvojno legitimost: formalno, saj ga je obdajala legendarna aura odobritve na tridentiskem koncilu, ter glasbeno, ker je v melodiki in skrbni deklamaciji besedila kazal sorodnost s koralom, ki je bil najvišji zgled cerkvene glasbe. V presojanju sodobne ustvarjalnosti za cerkveno rabo so si bili cecilijanci edini v tem, da se mora tudi ona zgledovati pri teh najvišjih zgledih. V njih naj bi skladatelji odkrivali pravega »cerkvenega duha«, ki je nasprotje sodobnemu nacionalizmu in subjektivizmu. Iz obeh historičnih slogov izpeljana pravila za glasbeno oblikovanje skladb (ta zadevajo zlasti melodiko in ritmiko) naj bi cerkveni glasbi dajala pečat katoliške univerzalnosti in občečloveške objektivnosti. Čeprav so se različne smeri znotraj cecilijanskega gibanja razhajale v pogledih na praktično uresničitev teh načel – torej glede stopnje, do katere naj skladba posnema modele – je zahteva po univerzalnosti in objektivnosti ostajala vsem skupen temelj estetskega nazora.

Osrednje cecilijansko načelo, da cerkvena glasba ni in ne more biti samo umetnost (z vso potrebno avtonomijo), temveč da se mora v prvi vrsti podrejati določilom, ki jih edina sme postavljati Cerkev, je v Premrlovi publicistiki vseskozi jasno in nedvoumno prisotno. Že v dopisu z Dunaja leta 1906 uvaja svoje razmišljanje o stanju cerkvene glasbe v cesarski prestolnici z naslednjo mislijo: »Ideal prave cerkvene glasbe tvorita dva momenta: dovršenost v umetniškem in pravilnost v liturgičnem oziru. Noben izmed teh

dveh momentov ni malenkosten, vendar zadnji gotovo važnejši.<sup>6</sup> Podobno stališče je zavzel tudi kasneje, ko je v slovenski javnosti že veljal za voditelja nove, mladocecilijanske smeri v cerkveni glasbi. Njej v obrambo je leta 1926 spisal obširen članek, v katerem je novosti, ki jih je prinašala, pojasnil takole paradoksalno: »Pravi napredek ne pozna mere in meje: svobode hoče! V cerkveni glasbi seveda v okviru cerkveno-glasbenih določil.«<sup>7</sup> Premrlovo brezpogojno in poudarjeno spoštovanje cerkvene avtoritete se najizraziteje kaže v enem od njegovih zadnjih člankov *Cerkvenoglasbene določbe* iz leta 1943. V njem je nedvoumno zapisal: »Cerkvi edini pristoji tudi oblast in pravica [določati], kakšna bodi cerkvena glasba.«<sup>8</sup>

Legitimizem je narekoval tudi Premrlovo pojmovanje odnosa med cerkveno glasbo in liturgičnim jezikom; torej njegovo stališče do vprašanja, ki je najmočneje delilo duhove v slovenski cerkveni glasbi zadnjih desetletij 19. stoletja. V svojem prvem objavljenem prispevku z naslovom *Ali imamo prav, če se branimo latinskega jezika kot splošnega cerkvenoliturgičnega jezika*<sup>9</sup> iz leta 1902, zagovarja in podrobno utemeljuje vrednost in nujnost ohranitve latinskega jezika v katoliški liturgiji. Pri tem se opira na znane cecilijanske argumente (enoten jezik zagotavlja edinstvo v liturgiji, ta pa edinstvo v veri; svetost obreda zahteva vzvišenost nad vsakdanji govor; nespremenljivost latinskega jezika zagotavlja neobčutljivost liturgije za kulturne in časovne spremembe; latinščina je dediščina apostolske tradicije). Če bi tako stališče v Premrlovem publicističnem prvencu še lahko pripisali mladostni zagnanosti in zaslepljenosti z starocecilijanskimi zgledi, pa se njegovi pogledi na litugični jezik tudi v naslednjih letih niso bistveno spremenili. Neprestano opozarjanje na nedopustnost uporabe skladb s slovenskim besedilom med peto mašo je ostalo stalnica v njegovih spisih vse do druge svetovne vojne.<sup>10</sup>

Premrlova brezpogojna zavezanost cerkvenim predpisom in občutljivost za pačenje zasnove posameznih obredov se nenazadnje kaže tudi v vrsti prispevkov, ki se ukvarjajo z navidez drobnimi vprašanji, v katerih je cerkvenoglasbena praksa odstopala od zapovedanega. Tako se večkrat loteva podrobnosti glede pravilnega izvajanja mašnih spevov,<sup>11</sup> petja pri drugih obredih in pobožnostih,<sup>12</sup> poudarja, da mora skladbe za cerkveno rabo odobriti škofijska cerkveno-glasbena komisija,<sup>13</sup> svari pred pretirano rabo instrumentov,<sup>14</sup> itd. Rdeča nit teh člankov je avtorjevo neprestano opozarjanje na določila

<sup>6</sup> Dopis z Dunaja, *Cerkveni glasbenik* 29 (1906), št. 4, str. 30.

<sup>7</sup> Nujno razmišljanje o naši cerkveni glasbi, *Cerkveni glasbenik* 49 (1926), št. 5–6, str. 62. Članek je nastal kot odgovor na anonimni (oz. s psevdonimom Cvenk podpisani) podlistek »Razgovor med dvema organistoma« v *Slovincu*.

<sup>8</sup> Cerkenoglasbene določbe, *Cerkveni glasbenik* 66 (1943), št. 6–8, str. 33.

<sup>9</sup> *Cerkveni glasbenik* 25 (1902), št. 5, str. 34–36; št. 6, str. 41–43; št. 7–8, str. 50–52.

<sup>10</sup> Prim. članke: Domači jezik pri naših petih mašah, *Cerkveni glasbenik* 26 (1904), št. 3, str. 19–21. Cerkevno ljudsko petje, *Cerkveni glasbenik* 36 (1913), št. 3, str. 22–24. Liturgične razvade na naših korih, *Cerkveni glasbenik* 48 (1925), št. 9–10, str. 93–95. Ob 30-letnici Pijevega Motu proprija in obnove tradicionalnega korala, *Bogoslovni vestnik* 14 (1934), str. 68–75.

<sup>11</sup> Iz cerkenoglasbene prakse- to in ono, *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 5–6, str. 58–59. To in ono iz cerkenoglasbene prakse, *Cerkveni glasbenik* 41 (1918), št. 1–3, str. 11–12. Kdaj naj se poje pri sv. maši Benedictus, *Cerkveni glasbenik* 44 (1921), št. 9–10, str. 83–84.

<sup>12</sup> Iz cerkenoglasbene prakse- to in ono, *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 5–6, str. 58–59. Godbe pri naših procesijah, *Cerkveni glasbenik* 59 (1936), št. 7–8, str. 97–100.

<sup>13</sup> Cerkevna pesmarica za Marijino družbo, *Cerkveni glasbenik* 32 (1909), št. 5, str. 39–40.

<sup>14</sup> Razmišljanje o apost. odredbi Pija XI. glede cerkvene glasbe, *Cerkveni glasbenik* 54 (1931), št. 9–10, str. 130–133. Ob 30-letnici Pijevega Motu proprija in obnove tradicionalnega korala, *Bogoslovni vestnik* 14 (1934), str. 68–75. Cerkevna določila o orgljanju, *Cerkveni glasbenik* 63 (1940), št. 1–2, str. 4–5.

liturgičnih predpisov, ki ne narekujejo le izbire reperotarja temveč tudi njegovo liturgično pravilno izvedbo.

Če upoštevamo pomen, ki ga je Premrl na načelni ravni pripisoval določbam vsebovanim v cerkvenih predpisih, nas ne preseneča, da le-te zaznamujejo tudi njegovo ocenjevanje glasbeno-stilne primernosti skladb za rabo v liturgiji. Tudi pri njem ostaja vrednostna lestvica enaka, kot pri starejših cecilijancih: koral, vokalna polifonija in sodobna glasba v »cerkvenem duhu«. Najobsežnejši prispevek o gregorjanskem koralu je njegov članek (pravzaprav objava govora iz semenišča) *Koral, bistvo in merilo prave cerkvene glasbe*<sup>15</sup> iz leta 1903. V njem najdemo sistematično ponovljene vse teološke in cerkvenopravne argumente, s katerimi je že starejša generacija utemeljevala primat koralu v cerkveni glasbi in glasbi nasploh. Novost predstavlja le Premrlovo prizadevanje, da bi veljavo te zvrsti podprl tudi z glasbene plati. Tako naniza vrsto sodb pestre družčine velikih glasbenikov, med katerimi omenja poleg neizogibnega Franza X. Witta tudi W. A. Mozarta, H. Berliozu in celo J. F. Halévyja. Da je koral v Premrlovih nazorih o cerkveni glasbi zasedal prvo mesto tudi v naslednjih letih, priča ne le njegova nenehna skrb za širjenje in pravilno izvajanje koralu,<sup>16</sup> temveč tudi sicer nerazumljivo stališče, ki ga najdemo v članku *O Beethovnovi maši v C-duru* iz leta 1917. V kontekstu razpravljanja o cerkveni neprimernosti Beethovnovi Maše v C-duru navaja izjavo F. X. Witta, ki je nekoč občudovalcem Beethovnovi Misse solemnno odvrnil: »Dajte mi enako število pevskih moči in enako število pevskih vaj in pri izvajanju ravnotako napeto pazljivost izvajalcev, pa vam z ubogim in zaničevanim koralom pobijem celega Beethovna.« Premrl ne le da citirane izjave ni relativiziral, temveč jo je pospremil celo z željo, da bi se ta Wittov predlog uresničil tudi na Slovenskem.<sup>17</sup>

Nekoliko manj se je Premrl posvečal vokalni polifoniji 16. stoletja. V zgodnejših letih svojega glasbeniškega delovanja (1905) je sicer spisal obsežen članek z naslovom *Študirajmo in gojimo tudi starejšo cerkveno glasbo*,<sup>18</sup> v katerem, podobno kot pri koralu, predvsem ponavlja starocecilijanske argumente. V kasnejših letih pa v njegovi publicistiki skoraj ne naletimo niti na drobne omembe, ki bi pričale o zanimanju za vokalno polifonijo. Kot glasbeni praktik se je verjetno preveč dobro zavedal, da so zahteve, ki jih ta repertoar postavlja pred izvajalce, močno presegle zmožnosti večine slovenskih korov (na ta problem je opozoril tudi v že omenjenem članku iz leta 1905<sup>19</sup>). Stalnica pa ostaja njegovo priporočanje študija del vokalne polifonije, ki naj skladateljem pokažejo pravega »cerkvenega duha«.<sup>20</sup>

Za določitev stopnje, do katere se je Premrl uspel odmakniti od meril starejše generacije, je veliko pomembnejše opazovanje njegovega odnosa do pred- in nececilijanske cerkvene glasbe. V svojih spisih ostaja trdno zavezan cecilijanskemu vrednotenju in ne zamudi nobene priložnosti, da ne bi ob omenbi Haydna, Mozarta ali Beethovna

<sup>15</sup> *Cerkveni glasbenik* 26 (1903), št. 4, str. 25–28; št. 5, str. 33–36.

<sup>16</sup> Ob 30-letnici Pijevega Motu proprija in obnove tradicionalnega koralu, *Bogoslovni vestnik* 14 (1934), str. 68–75.

<sup>17</sup> *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 5–6, str. 58.

<sup>18</sup> *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 4, str. 27–28; št. 5, str. 35–36; št. 6, str. 41–42; št. 7–8, str. 54–56; št. 9, str. 65–67; št. 11, str. 82–84; št. 12, str. 89–91.

<sup>19</sup> *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 12, str. 90.

<sup>20</sup> *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 12, str. 91.

poudaril, da so njihove skladbe za cerkveno rabo popolnoma neprimerne.<sup>21</sup> Podobno velja tudi za velike skladatelje 19. stoletja (Brucknerja, Regerja, Rheinbergerja, Gounoda), katerih dela se mu zdijo primerna le za kritični študij.<sup>22</sup> Podobno zadržan je njegov odnos do osrednjega vprašanja slovenskega cecilijanizma – vrednotenja slovenske predcecilijanske glasbene ustvarjalnosti, katere osrednja osebnost je bil Gregor Rihar. Tudi tu ostaja, vsaj v načelnem pogledu, trdno v kolesnicah starejše generacije. Vztraja namreč pri sodbi, da so te skladbe le pogojno sprejemljive, torej da je potreben primeren izbor in seveda popravki.<sup>23</sup> Kasneje je svoje stališče še zaostрил. V članku *Še enkrat: Cerkevna pesmarica* leta 1909 zastopa mnenje, da je ponovno izdajanje Riharja nepotrebno, saj so kvalitetne pesmi že bile izdane, nove pa so ali neprimerne, ali pa slabo prirejene. Ob tem poudarja, da so skladbe Foersterja, Sattnerja in Kimovca daleč boljše od Riharjevih.<sup>24</sup> Previdnost in izbor je svetoval tudi pri uporabi Gerbičevih in Cvekovih skladb.<sup>25</sup>

Medtem ko so Premrlova stališča o drugih vprašanih cerkvene glasbe dokaj stalna, ter se skozi desetletja le malo spreminjajo, lahko pri njegovih pogledih na sodobno cerkveno glasbo odkrijemo zanimiv vsebinski razvoj. Prvič jih je izpričal leta 1905 v članku *Študirajmo in gojimo tudi starejšo cerkveno glasbo*.<sup>26</sup> V njem odklanja sodobni, na posvetno glasbo opirajoči se slog v cerkveni glasbi. Zavrača predvsem njegovo instrumentalno melodiko, ritmiko in harmonijo, ki po njegovem mnenju ni primerna tako zaradi svojega necerkvenega duha, kot tudi zaradi prevelikih zahtev, ki jih postavlja pred izvajalce. Rešitev vidi v zgledovanju pri vokalni polifoniji in izključni prevladi vokalne melodike in diatonike. Le taka glasba bo po njegovem mnenju primerna tako svetim tekstom, kot pevskim grlom.

Naslednji Premrlov članek, v katerem vsaj posredno odkriva svoj glasbeno-estetski nazor je izšel šele leta 1926, torej celih dvajset let kasneje. V tem času je Premrl – pod vplivom novosti, ki so po prelomu stoletja zajele nemški cecilijanizem in spričo formalnih možnosti, ki jih je odprl *Motu proprio* Pija X. – skupaj s celo generacijo slovenskih glasbenikov korigiral svoje poglede na kompozicijsko podobo »primerne« sodobne cerkvene glasbe. Preseneča nas dejstvo, da celih dvajset let ni čutil potrebe, da bi pojasnil estetske nazore nove mladocecilijanske smeri, ki se je že tako uspešno uveljavila v slovenski cerkveni glasbi. Kot njen idejni vodja – to vlogo mu je pripisala javnost – in urednik Cerkvenega glasbenika je imel tako dolžnost kot možnost, da to stori. Tudi v

<sup>21</sup> Dopis z Dunaja, *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 2, str. 12–14; št. 3, str. 22–23. Dopis z Dunaja, *Cerkveni glasbenik* 29 (1906), št. 4, str. 30–31: Študirajmo in gojimo tudi starejšo cerkveno glasbo, *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 6, str. 41–42. Wolfgang Amadej Mozart, *Cerkveni glasbenik* 29 (1906), št. 10, str. 74–76; št. 11, str. 83–84. Mozartova maša v c-molu, *Cerkveni glasbenik* 30 (1907), št. 1, str. 5–6. Jožef Haydn, *Cerkveni glasbenik* 32 (1909), št. 12, str. 91–92. Mozartov Requiem v dveh Matičinih koncertih, *Cerkveni glasbenik* 38 (1915), št. 12, str. 141–143. O Beethovnovi maši v C-duru, *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 5–6, str. 54–58.

<sup>22</sup> Dopis z Dunaja, *Cerkveni glasbenik* 30 (1907), št. 4–5, str. 36–37.

<sup>23</sup> Rihar renatus, *Cerkveni glasbenik* 31 (1908), št. 4, str. 27–29. Cerkevno ljudsko petje, *Cerkveni glasbenik* 36 (1913), št. 3, str. 22–24.

<sup>24</sup> Še enkrat: Cerkevna pesmarica, *Cerkveni glasbenik* 32 (1909), št. 6, str. 45–47.

<sup>25</sup> Fran Gerbič, *Cerkveni glasbenik* 33 (1910), št. 10, str. 74–75; št. 11, str. 81–84. + Fran Gerbič, *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 3–4, str. 21–27. Pregled novejšega slovenskega cerkvenoglasbenega slovstva, *Cerkveni glasbenik* 45 (1922), št. 1–2, str. 7–8.

<sup>26</sup> *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 12, str. 90–91.



članku *Nujno razmišljanje o slovenski cerkveni glasbi*<sup>27</sup> iz leta 1926 skoraj ne najdemo mesta, ki bi neposredno izražalo njegovo osebno mnenje. Prispevek je bolj nekakšen manifest cele generacije, na kar kaže že njegova zasnova. Avtor gradi besedilo predvsem s citati iz številnih člankov, ki so jih v preteklih letih pisali Franc Pirc, Rado Miglič, Hugolin Sattner, Josip Klemenčič, Fran Mlinar-Cigale, Frančišek Kimovec idr., torej cvetober (mlado)cecilijancev.

Članek vsebuje celo vrsto zanimivih stališč, ki odstopajo od tistih, ki jih je zastopala starejša generacija. Prvo in najbolj očitno je odločno zagovarjanje slovenske ustvarjalnosti. Premrl odkrito poziva, da naj se pri cerkvenih koncertih in v bogoslužju uporabljajo predvsem slovenske cerkvene skladbe. Tako stališče je popoln odmik od univerzalnosti, ki so jo kot pogoj cerkvene sprejemljivosti poudarjali starejši cecilijanci. Padli pa sta tudi drugi dve zahtevi, namreč objektivnost in nadčasovnost. Avtorji, ki jih Premrl citira v podporo moderni smeri v cerkveni glasbi odločno zagovarjajo nujnost napredka – ki ponekod že prerašča v zaneseni avantgardizem (npr. Rado Miglič<sup>28</sup>) – pa tudi subjektivne občutenosti cerkvene glasbe, za katero nekateri celo menijo, da je pogoj »prave« cerkvene glasbe (Mlinar-Cigale, Kimovec<sup>29</sup>). Premrlov vezni tekst citate ne samo povezuje v celoto, temveč nemalokrat tudi omilja njihovo ostrino. Tako neprestano opozarja, da te izjave veljajo le v okviru cerkveno glasbenih predpisov. Kljub temu pa celota izdaja predvsem bistven premik v izhodišču presojanja sodobne cerkvenoglasbene ustvarjalnosti. Cerkvenosti glasbenega dela odslej ne določa le ustreznost nekemu prepisanemu slogu (torej zunanjim, formalnim kriterijem), temveč »resnični občut« njene religiozne vsebine. Temu svojemu prepričanju je Premrl – kljub odporom starocecilijancev na eni in zagovornikov izključne prevlade ljudskega petja na drugi strani – ostal zvest vse do konca svojega publicističnega delovanja.<sup>30</sup>

Premrlov estetski nazor, kakor ga lahko izluščimo iz njegovih publicističnih prispevkov, povezuje staro in novo. Če ga opazujemo s stališča obeh nepomirljivo sprtih ideoloških taborov, se zdi nedosleden ter včasih povezuje navidez nasprotujoče si ideje v paradoksalne izjave. Pa vendar lahko v njegovem publicističnem opusu brez izjeme zasledimo tenor, ki to paradoksalnost na eni strani pojasnjuje, hkrati pa ga duhovno nedvoumno umešča v tradicijo cecilijanstva. Premrl se nam v svojih spisih ne kaže kot revolucionar, še kot novator ne. Tako npr. med študijem na Dunaju – torej v času, ko so mu bile odprte najboljše možnosti za spoznavanje cerkvenoglasbenih novosti in ko je *Motu proprio* papeža Pija X. (1904) že celo formalno potrdil prizadevanja mladocecilijanske generacije – ni z ničemer nakazal, da bi se mu zdeli novi tokovi v cerkveni glasbi primerni in obetavni. Še več, prav iz tega časa poznamo več prispevkov, v katerih kaže izrazito odklonilen odnos do glasbenih del, ki so postala zgled nove generacije. Pot do novega načina komponiranja se mu je odprla šele nekaj let po tem, ko so dela mladocecilijanskih skladateljev že dodobra osvojila evropske kore. A tudi tedaj je

<sup>27</sup> *Cerkveni glasbenik* 49 (1926), št. 1–2, str. 7–12; št. 3–4, str. 28–32; št. 5–6, str. 62–63.

<sup>28</sup> Miglič, Rado, Več luči!, *Cerkveni glasbenik* 38 (1915), št. 1, str. 4–8.

<sup>29</sup> Ksaver Kosmov (Mlinar-Cigale, Fran), Nekaj o »modernih«, *Cerkveni glasbenik* 38 (1915), št. 10, str. 116–118.; št. 11, str. 136–137. – Kimovec, France, Počela sodobne glasbe, *Cerkveni glasbenik* 39 (1916), št. 9, str. 89–93.

<sup>30</sup> Cerkevna glasba na Slovenskem, *Slovenec* 56 (1928), št. 40, str. 3–4. Cerkvenoglasbeno razmišljanje, *Cerkveni glasbenik* 67 (1944), št. 6–8, str. 37–41.

ustvarjalna svoboda, za katero si je v besedah prizadeval, segala do sicer nekoliko širših, a vendar jasno prepoznavnih meja, ki jih je začrtal *Motu proprio*. Cilj svojega delovanja je videl predvsem v izkoriščanju možnosti, ki jih je ta papeški odlok odpiral cerkveni glasbi, ter s tem bolj v razvijanju cecilijanske tradicije kot v njenem preseganju. Kako odvisen je bil Premrlov »modernizem« od cerkvenih predpisov, kaže dejstvo, da je prav on – kot avtor verjetno najboljših in najbolj ambicioznih slovenskih vokalno-instrumentalnih cerkvenih skladb – leta 1931, po izidu zadevnega odloka Pija XI., svaril pred uporabo instrumentov v cerkvi.<sup>31</sup> Pojmovanje cerkvene glasbe kot avtonomne umetnosti, rešene vsakršnih zunajglasbenih omejitev, je bilo Premrlu ravno tako tuje kot Wittu ali Foersterju. Med načeli svoje generacije im tistimi, ki si jih je postavila prejšnja, ni opazal bistvenih razlik – o tem priča nenazadnje tudi vseskozi pozitivno vrednotenje glasbenih del in dosežkov starejše slovenske cecilijanske generacije<sup>32</sup> – spremembe je razumel le kot reinterpretacijo tradicije, ki jo prinaša vse spreminjajoči čas.

## *The Writing of Stanko Premrl – Between the Cecilian Movement and Modernism*

### *Summary*

*The aesthetic principles of Stanko Premrl (1880–1965), one of the central figures of Slovenian church music in the 20<sup>th</sup> century, were firmly rooted in the Cecilian tradition. This viewpoint remained unaltered that church music must firstly be subordinated to church precepts so that while its artistic value is important, it is not essential. In his evaluation of church music and in his writings, we can find the same priorities that were present in the older »Cecilian« generation. The first place of importance was given to plainchant and the second, to 16<sup>th</sup>-century vocal polyphony, which was valued as the ideal for multi-voice church music. He decidedly rejected works from the 18<sup>th</sup> and first half of the 19<sup>th</sup> centuries (Haydn, Mozart, and Beethoven) as also a preponderance of pre-Cecilian Slovenian church music. In his relationship to contemporary church music we can see his considerable development from an initial strict adherence to the principles of the older »Cecilian« generation (modelled after 16<sup>th</sup>-century vocal polyphony) to a response to the demands of artistic freedom and the advancements of middle 20<sup>th</sup>-century music. In regard to the latter he also remained faithful to the original Cecilian principle of the primacy of church precepts – his own striving for autonomy of creativity being paradoxically relative to his adherence to the restraints determined by these precepts. Therefore we can also understand this part of his aesthetics relative to church music as building upon a tradition begun with *Motu proprio* of Pius X, and not as a deviation from the Cecilian movement.*

<sup>31</sup> Razmišljanje o apost. odredbi Pija XI. glede cerkvene glasbe, *Cerkveni glasbenik* 54 (1931), št. 9–10, str. 130–133.

<sup>32</sup> Liturgične razvade na naših korih, *Cerkveni glasbenik* 48 (1925), št. 9–10, str. 93–95. +Anton Foerster, *Cerkveni glasbenik* 49 (1926), št. 5–6, str. 57–59. Cerkevna glasba na Slovenskem, *Slovenec* 56 (1928), št. 40, str. 3–4. Ob 30-letnici Pijevega *Motu proprijia* in obnove tradicionalnega korala, *Bogoslovni vestnik* 14 (1934), str. 68–75.

UDK 78.01:001

Dalibor Davidović

Akademija za glasbo Univerze v Zagrebu  
Music Academy, University of Zagreb

## »... vendar je treba obdelovati naš vrt«

K domačemu glasboslovju\*

## Povzetek

Prispevek predstavlja vrsto kvazi-fenomenologije *domačega* glasboslovja. Pojem *domačega glasboslovja* se v tem primeru nanaša na določeno vrsto muzikologije, ki ima lastne podmene, preference, postopke in rezultate. Domače glasboslovje, na primer, se raje osredotoča na *samo glasbo* kakor na *znanstveno metodo*, raje se ukvarja z *domačo* kakor *tujo* glasbo, raje ima *neposredni* pristop k predmetu raziskovanja in je na splošno prepričano, da vnaprej *ve*, kaj je predmet muzikološke raziskave. Fenomen domačega glasboslovja je analiziran ob zgledu poročila hrvaške glasboslovke o kongresu Mednarodnega muzikološkega društva v Londonu iz leta 1997. Fenomen je opisan z različnih plati, začenši z različnimi teoretičnimi konceptijami: s stališča možnosti pogleda na domače glasboslovje znotraj razsvetljenske tradicije empirizma, s stališča psihoanalitične konceptije *travme*, s stališča funkcionalistične metode, kakor so jo razvili v sociološki teoriji avtopoietičnih sistemov, in z ustreznega fenomenološkega stališča.

Glasboslovju kajpak ne bi smela biti tuja misel o *vrtovih* glasbe. Alfred Einstein je, na primer, nekoč omenil, da se je v Nemčiji v določenem obdobju gojil »miren, s cvetjem posut vrtiček« glasbe. (Einstein 1953: 33) Vendar bi tu želeli nekaj povedati o glasboslovju, ki goji *svoje lastne* vrtove. O tistem glasboslovju, ki se svojemu predmetu posveča s posebno ljubeznijo; ki svoj predmet tako ljubi, da se je navidez *znašla* v stanju *samopozabe*. V njem morda niti ne sledi tako zelo lastnemu nagnjenju k mistiki, temveč prej *znanemu* reku *starega historizma*,<sup>1</sup> ki ima za seboj pravcato kariero. Naj bodo na tem mestu omenjeni le Diltheyevi ugovori.<sup>2</sup>

\* Skrajšana verzija besedila je prebrana na simpoziju »Tradition, Gegenwart und Zukunft der Donauländer als europäische Musikregion«, ki ga je avgusta 2000 organiziral Institut für Musikgeschichte der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

<sup>1</sup> Pozor! Celo pri Droysenu je mogoče zaslediti določeno ambivalentnost, gl. Weinberg 1999: 178ff.

<sup>2</sup> Tu se navezujemo na izvajanja Manfreda Riedla (gl. Riedel 1981: 67ff).

To glasboslovje dalje ne jemlje resno le starega historizma; počuti se v sorodu tudi z nekaterimi mislimi Rousseauja: »Botanika je študij nekoristnega in lenobnega osamljenca: lopata in povečevalno steklo sta vsa oprema, ki jo potrebuje za opazovanje. Pri svojih sprehodih pohaja sem ter tja od predmeta do predmeta, vsako cvetlico motri z zanimanjem in radovednostjo, in kakor hitro dojame zakone njihovega ustroja, mu da to opazovanje brez vsakršnega truda ravno tako živahno zadovoljstvo, kakor če bi bil zanj drago plačal. V tem brezkoristem početju leži čar, ki ga je mogoče čutiti samo ob popolnem mirovanju strasti, ki pa zadošča, da življenje napravi prijetno in srečno. Toda kakor hitro se k temu primeša nagib sebičnosti ali nečimrnosti – najsi gre za željo po opravljanju kake funkcije ali pisanje knjig – torej v kolikor se le botanizira z namenom postati avtor ali profesor, potem izgine ves ta sladki čar in se rastline opazuje le kot sredstva naših strasti; resnično zadovoljstvo raziskovanja rastlin postane to, da se ne skuša več vedeti, temveč pokazati, da se ve, in v najglobljem gozdu je potem oder sveta, na katerem pestijo skrbi, kako doseči občudovalca, ali pa ko se zameji na botaniko kabineta ali kvečjemu vrta, potem se namesto opazovanja rastlin v naravi razklada zgolj o sistemih in metodah sporov ob tej večni snovi, s čimer se ne spozna več niti ene same rastline in se resnično ne osvetli zgodovina narave in rastlinstva.« (Rousseau 1988: 725–726)

Nikakršna posebna *oprema* (češ da zadostuje tista, ki jo je mogoče spraviti skupaj doma), nobena dolga diskusija o *sistemih in metodah* (predolga diskusija bi vendar lahko škodila ljubim rastlinam), nikakršna nekoristna in domišljava *velika znanost*, ki se briga le za lastne interese in ljube rastline opazuje le še kot sredstva teh interesov: tako bi lahko opisali taktiko, ki jo je mogoče razbrati iz sestavka hrvaške glasboslovke, ki je bila leta 1997 na kongresu Mednarodnega muzikološkega društva in je o tem poročala v *domači* glasboslovni reviji. Pod »ambicioznim« naslovom kongresa (»Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future«), pripoveduje glasboslovka, so razpravljali o različnih problemih in poljih. Avtorica je posebno pozornost namenila zasedanju o *tendencah v muzikologiji*, med katerimi »je izstopala pogosto uporabljena sintagma 'Nova muzikologija'« (Majer-Bobetko 1998: 114). Glede slednje pa bi bilo »povzeto«, da »današnja muzikologijo zaznamuje polifonija raziskovalnih usmeritev in metod«, ki segajo »od pozitivizma do postmodernizma« (114). Slednji, nadaljuje avtorica, »se pri določanju pomena glasbenih del osredotoča na vlogo izvajalca ali poslušalca« (114). Predmet analize naj bi bile »posebnosti individualnih izvedb in ne struktura notnih zapisov«, poslušalci pa da »glasbi podeljujejo pomen ne glede na skladateljeve namere« in v tej meri naj bi bilo poslušanje delovanje, »po katerem se tvori osebna, družbena in kulturna identiteta poslušalca« (114). V *New Musicology*, nadaljuje avtorica, naj bi bile raziskovalne usmeritve in metode v veliki meri spodbujali dosežki drugih znanstvenih disciplin in njihovih novejših vej. Nakar sledi njena kritika: »Zdi pa se mi, da se v pretežnem delu diskusij zanemarija predmet raziskovanja, to pa je glasba. V tem kontekstu je bil en spregled prav simptomatičen: katalog kongresa s povzetki glavnih referatov, priobčen tudi v uradni reviji Mednarodnega muzikološkega društva *Acta musicologica*, je imel naslov *Music and Sister Disciplines* [...]; torej glasba, ne glasboslovje in sorodne discipline. Ta spregled pa je mogoče razumeti kot značilen. Konec koncev je še vedno to, kar se imenuje 'stara' ali 'tradicionalna' muzikologija, glavna tema polifonega tkiva današnjega glasboslovja.« (115)

V sklepu ocene je mogoče odkriti tudi figuro, znano iz znamenitega konca Voltaireovega *Candide*: videl je *veliki svet*, ko pa se vrne *domov*, sklene, da je ta svet sicer zanimiv, »vendar je treba obdelovati naš vrt« (Voltaire 1957: 113), češ da prevladujoča moda v velikem svetu ni nič *za nas*. Pri glasboslovki to zveni nekako takole: »Namesto zaključka pravzaprav ostaja vprašanje: Kam gre muzikologija? Za nas morda še pomembnejše: kaj je naloga hrvaške muzikologije? Zdi se mi, da na zadnje vprašanje ni težko odgovoriti. Njej ostaja rešiti še vrsto primarnih nalog, na katere je še leta 1965 opozoril [glasboslovec] Josip Andreis. Naj na tem mestu omenim le manko monografskih del o hrvaških skladateljih. To je bilo konec koncev najpogostejše vprašanje, ki so nam ga zastavljali v Londonu. Vrhu tega pa tako delo nikakor ne izključuje aplikacij sodobn(ejš)ih metodoloških postopkov.« (Majer-Bobetko 1998: 115)

Poročila o znanstvenem kongresu so praviloma uvrščena na konec strokovnih revij. Tudi s tem je bilo tako. Zdi se, da jih že njihova medijska pozicija dopušča šteti za *marginalne*. Orisano poročilo pa bomo po znani dekonstruktivistični maniri šteli za *obrobje*, ki dopušča uvideti nekaj odločilnega, nekaj o *mejah* glasboslovja, morda celo samega Glasboslovja.<sup>3</sup> V tem oziru se ne zdi naključje, da se avtorica poročila v navedenem odlomku sklicuje na prispevek Josipa Andreisa. Njegov prispevek iz leta 1965, naslovljen »Dosežki in naloge glasboslovja na Hrvaškem«, je bil objavljen na verjetno najbolj prominentnem medijskem mestu, ki si ga je mogoče zamisliti za glasboslovni prispevek na Hrvaškem: na prvem mestu prve glasboslovne publikacije leta 1953 utemeljenega Oddelka za glasbeno umetnost na *Akademiji znanosti in umetnosti*. Vendar se navedeno poročilo očitno nikakor ne vede *marginalno* v smislu, da si privoščiti ugovarjanje ali subverzijo; prej se zdi, da njegova *medijsko* robna pozicija dopušča artikulirati še posebej poantirano to, kar se v razmeroma *milejši* obliki dogaja *v samem središču*.

Poročilo o londonskem kongresu je torej mogoče razumeti kot primer posebne vrste glasboslovja, ki se artikulira po določenih razlikah. V prvi vrsti se razmejuje od *velikega glasboslovja*.<sup>4</sup> Tej razliki je mogoče slediti dalje: medtem ko veliko glasboslovje vodi svoje metodološke debate, jih je brezplodno iskati v *vrtnarski* muzikologiji – zdi se, da je v njej vse bolj mirno, malone idilično: vrtovi se enostavno med seboj razdelijo in po tem ni več razloga za spore. Še naprej: v metodoloških diskusijah *velikega glasboslovja*, zlasti ko pride v igro *mondena* New Musicology, vidi vrtnarska muzikologija le nevarnost, zaradi katere bi lahko izgubila izpred oči *predmet raziskovanja*; svari pred tem, seveda, kajti natanko ve, kaj da je predmet glasboslovnega raziskovanja: namreč glasba (tako glasboslovka). Toda vrtnarska muzikologija ne zahteva brez razlogov *empirični* pristop brez nekoristnega in brezplodnega *filozofiranja*: zdi se, da ima s svojim *predmetom*

<sup>3</sup> Istočasno ne kaže pozabiti tudi opozorila, ki ravno tako prihaja z eminentnega naslova: »Katero obliko lahko prevzame igra meje/prehoda [...] Niz analiz v tej knjigi ne odgovarja na to vprašanje: ne prinaša enega *odgovora* niti določenega odgovora. [...] V kolikor ne obstaja več le *eno* mejno področje, obstaja potem še *ena* filozofija, *filozofija*! Torej ni odgovora. Morda, konec koncev, enkrat ni niti enega vprašanja. Kopalativna korespondenca, opozicija vprašanje/odgovor, že leži v določeni strukturi, ovita v uglobitvi ušesa, v katerem se želimo poiskati. Izkusiti, kako je ustrojeno, kako se je izoblikovalo, kako funkcionira. In če je bobnič celota, bi šlo morda manj za premikanje *določene*, dane meje kakor za delo na pojmu meje in na meji pojma.« (Derrida 1988: 18)

<sup>4</sup> Prim. opis mehanizma »odboja« (»Abstoßung«) pri Webru (1980: 234).

*raziskovanja* posebno, skorajda ljubezensko razmerje<sup>5</sup> – razmerje, v katerem se posveča *zasedenemu objektu* v tolikšni meri, da pozabi sama nase.

Prevedeno v komunikacijskoteoretično besedišče bi mogli reči, da vrtnarsko glasboslovje uteleša določeno vrsto *resne komunikacije*: goji *resnost prvega reda*: »Resnost prvega reda ima v mislih, kar govori, in išče pogoj tega mišljenja v stvari, za katero gre.« (Baecker 2000: 393) To prizadevanje po *samopozabi* bi lahko potemtakem videli kot izključitev nadaljnje komunikacijske možnosti, na primer, *resnosti drugega reda*. Nadalje navajamo sociologa Dirka Baeckerja: »Resnost drugega reda pušča odprto vprašanje, ali res misli, kar reče, in opozarja le na to, da nekaj govori in zato tudi nekaj misli.« (393) Tako razumljena vrtnarska muzikologija natanko ustreza komunikacijskemu *displacement-u* razsvetljenstva, kot ga je opisal sociolog Peter Fuchs: ona »se disciplinira pri selektivnosti prispevkov [...]. Ti prispevki so informacijsko elaborirani prispevki, oni so naravnani tematično (referirajo se na tuje), in v paleti možnih sporočilnih obnašanj inhibirajo vse izbire, ki se jih – glede referiranja na tuje – opazuje idiosinkratično. Socialno razumevanje se prenaša vzdolž referiranja na tuje (vzdolž informativnosti).« (Fuchs 1993: 116–117) Vendar ta vrsta komunikacije – po izvajanjih Fuchsa in jezikoslovca Jørgena Trabanta – predpostavlja določene socialne mehanizme kot privilegiranje »navzočnosti poslušanja« (Fuchs 1993: 110) ali neposredno »interakcijo in oralnost« (121), da bi sploh operirala; ti vpogledi pa bi vrtnarski muzikologiji lahko dali nove facete. Tako bi mogli domnevati, da ima ta muzikologija vsaj nekaj opraviti z določenimi *socialnimi* načini delovanja.

Stopimo še korak naprej s trditvijo, da ta muzikologija ljubi svoj *predmet raziskovanja*, ker domneva, da uteleša nekaj posebnega. S tem se predmet raziskovanja *etnizira*. V njem se vidi instanca, ki jo je treba še posebej gojiti, ker s tem posreduje *nacionalno identiteto*. Ralph Locke je ta način delovanja označil kot *nationist approach*. »A writer [...] adopting a nationist approach tends to begin by grouping composers by ethnic or national origin. Often he or she then goes on to evaluate or praise their work according to how much it matches certain features deemed characteristic of that nation.« (Locke 1999: 512) Vendar zagovornikom tega *approacha* ni nujno potrebno slediti tej taktiki; lahko se odločijo tudi za drugo možnost. Potem razumejo svojo nalogo bolj kot *mistijo*, namreč tako, ki jo je mogoče primerjati z *bojem za pri(po)znanje* (Anerkennung) oziroma *inkluzijo*. Vrtnarska muzikologija skuša njihov subjekt ljubezni povzdigniti v status *univerzalno pri(po)znane* kulturne dobrine.<sup>6</sup> Locke na tem mestu opiše dve taktiki: »Since that system tends to claim 'universal' merit for its heroes, a critic with a 'nationist' bent [...] will often try to find a local candidate whose worthiness to be included in the larger story can then be argued [...]. Another way that nationalism works hand in hand with

<sup>5</sup> Tudi Andreis piše o *ljubezni*, ko omenja dosežke hrvaškega glasboslovca Franja Kuhača: »Navdušenje zagovornika ilirskega gibanja, njegovih revolucionarnih prizadevanj, osamosvajanje hrvaške glasbe, utemeljevanje njenih značilnosti po ljudski glasbeni umetnosti in osvajanju dotlej hrvaški glasbi neznanih glasbenih oblik, je prikazal Franjo Kuhač v svojih knjigah [...] z različnih strani, z ljubeznijo in vestno.« (Andreis 1965: 20) Glede Kuhačeve »brezprimerne ljubezni« do *predmeta raziskovanja* prim. tudi Andreis, 9.

<sup>6</sup> Problem se zdi, da se pri *pri(po)znavanju*, vsaj po izvajanjih filozofa Alexandra García Düttmanna, nikoli ne sme računati *samo* na konstrukcijo identitete, ki se jo zahteva: »Pri(po)znavanje je potrditev *in obenem utemeljitev* identitete ali enovitosti *pri(po)znavajočega*. Zato ni nikakor enostavno delovanje in ne pripomore enostavno k enemu glasu ter tudi ne podeli enostavno ene [...].« (García Düttmann 1997: 31; stavljeno D.D.)

canonical thinking is when scholars try to prove the 'influence' of a local genre or minor composer on somebody or something that everyone in the international [...] music community can be expected to care about.« (512)

Zdi se, da vrtnarski muzikologiji ustreza preferenca za glasbeno zgodovinopisje nasproti drugim disciplinam ali poddisciplinam glasboslovnega raziskovanja. Ona producira zgodovino *nacionalne glasbe*. In ta zgodovina bi morala biti njen prispevek k utemeljitvi nacionalne identitete; tako postane ta muzikologija *socialno relevantna*. Slednje je mogoče pričakovati vsaj na podlagi nekaterih novejših del, v katerih avtorji poskušajo analizirati mehanizme in zahteve *socialne relevantnosti* glasboslovja v določenih družbah. Na primer, muzikologinja Pamela Potter je tako ob zgledu glasboslovja prve polovice 20. stoletja v Nemčiji prikazala, kako so načini delovanja muzikologije odvisni od lastne socialne diferenciranosti. Pri zahtevi po socialni relevantnosti glasboslovja naj bi imelo določeno vlogo razmerje do pretenzije po avtonomnem operiranju znanosti. Diferenciranost glasboslovja v drugi polovici 19. stoletja naj bi vodila k *prepadu*: »Ko je muzikologija dosegla bolj znanstveno verodostojnost, se je pokazal prepad med tistimi, ki so ostali zvesti glasbeni praksi, in tistimi, ki so se zavzemali za znanstveni študij glasbe in šteli znanja sorodnih disciplin za nujna.« (Potter 2000: 58) Medtem ko so slednji zahtevali *avtonomne* načine delovanja glasboslovja kot posledico socialnega diferenciranja, so prvi skušali ponovno doseči izgubljeno *celoto*. Potter na tem mestu omenja dve taktiki, značilni za prve: »Nekateri so začeli komentirati glasbena in dnevno-politična vprašanja; vendar s tem niso dosegli večjega vpliva na Weimarsko republiko. Drugi so opazili, da jim njihova dvojna izkušnja glasbenih znanstvenikov in praktikov ponuja enkratno priložnost, da se ponudijo na razpolago laičnemu občinstvu, to pomeni vzgoji v najširšem pomenu besede. Ta socialna vloga je glasboslovcem omogočila netežavnen prehod iz Weimarske republike v nacionalsocialistični sistem.« (56) S tem *transgresivnim* poskusom *socialne pedagogike*, v katerem je mogoče prepoznati povsem romantični motiv,<sup>7</sup> naj bi se dodatno pojavil še *interni* antiprofesionalizem, ki se je izražal v obliki »kritike elitizma in bita v slonokoščnem stolpu« (56) akademskega glasboslovja. Kritiki premočno

<sup>7</sup> Med številnimi deli o pojmu *Nove mitologije* naj opozorimo le na Frank 1982, Bohrer (ur.) 1983 in Lacoue-Labarthe 1987. Glede ambivalentnosti *Nove mitologije* gl. Frank 1983: 31. To ambivalenco je najti tudi v kasnejšem poskusu *kritike* moderne: Martin Jay tako piše o »ambiguities of mimesis« (Jay 1997: 47, op. 10) pri Adornu. Da pa se pri poskusih estetiškega *oblikovanja* ali *pedagogiziranja* nacionalne skupnosti ne sme misliti samo kot na nemški primer, piše opazka Lacoue-Labarthea: »Ta vera v nujnost *oblike* za organiziranje nacionalne skupnosti je odločilna poteza določene, iz romantike izhajajoče nemške tradicije – katere dovršitev je v več ozirih Tretji reich, kar sem skušal prikazati na drugem mestu pod naslovom *Fikcija političnega*. V tem smislu sem tvegal besedo 'nacionalesteticizem', ki, kar bo postalo jasno, morda ni bila apanaža zgolj nemške tradicije.« (Lacoue-Labarthe 1997: 20) Celotno diskusijo, kot je znano, je mogoče razumeti kot odmev tez Walterja Benjamina. Kot sociološki prispevek v tej zvezi gl. Fuchs 1992, kjer je mogoče ponovno najti konstrukcije in semantike družbene enovitosti (»retotalizacija«, Fuchs 1992: 42) kot splošen mehanizem (143, op 63). Te konstrukcije bi bilo v *modernej* družbi »sicer mogoče komunikativno preskušati« (42), vendar iz strukturalnih razlogov »nič več« (95) ne *uspevajo*, ker da so *že* navezane na enega v vrsti možnih ali faktičnih opisov družbene kompleksnosti in s tem nolens volens samo *še kon-kurentne*.« (42) Nekatero novejšo raziskavo so v teh konstrukcijah izsledile določene *teoretične deficite* (prim. Ellrich 1992: 169ff; navedeno delo Fuchsa se tu kajpak sploh ne omenja). Na drugi strani pa se teorija avtopoietičnih sistemov, iz katere izhaja navedeno Fuchsovo delo, seveda ni odpovedala kateremu koli pojmu družbene *enovitosti*; sicer ne bi mogli razumeti »radikalne pluralnosti« (Fuchs 1992: 81). Slednja predstavlja *enovitost* na drugo teoretično raven s tem, da trdi, da »je enovitost družbe *postopek njene produkcije*, ne okoliščina, da konstituira samo sebe, vzdržuje in variira na temelju komunikativnih dogodkov.« (93; stavljeno v izvirniku) Vsaka druga *enovitost* bi morala biti obravnavana kot nekaj izpeljanega in skonstruiranega, kot *predstava* enovitosti družbe« (93; stavljeno D. D.) oziroma kot *imaginarna enovitost*« (13). Prim. pojem *fikcije* v Lacoue-Labarthe 1987 ali pojem *nepredstavljuje skupnosti* v Nancy 1988.

*profesionaliziranih* metod in razdelanega besedišča muzikologije pa naj ne bi prišli le iz vrst vrtnarskih muzikologov; tudi glasbeni prakticisti naj bi raje videli muzikologijo, ki bi razvila *lastne*, po možnosti glasbeni praksi ustrezne metode, namesto da bi se razgledovala po metodičnih novitetah v *vrtovih* drugih znanosti.<sup>8</sup> Potterjeva izpostavi še en detajl: za nadaljnjo reprodukcijo *nationist approacha* naj bi se muzikologija odpovedala ravno poskusu substancialistične opredelitve nacionalnega. Le z vedno vnovičnim rekuriranjem na *prazno* oz. nedoločeno nacionalno naj bi se bilo mogoče nadalje reproducirati označevati nove skladbe kot *nacionalne* (gl. 298).<sup>9</sup>

Že subtilni mehanizem, ki je bil nazadnje omenjen, dopušča prepoznati, da pri vrtnarski muzikologiji nikakor ne gre za preprost pojav. Na določen način smo ga že poskusili povezati z *razsvetljenstvom*. Zdaj bi navedli še eno razliko, da bi nadalje diferencirali to povezavo. Tu se navezujemo na analize mehanizmov *domače* literarne teorije literarnega znanstvenika Vladimirja Bitija. Biti razlikuje *domačo* teorijo od *divje*, pri čemer opisuje domačo z naslednjimi besedami: »To vrsto ukrotitve predmeta do stanja danosti, ki uporablja internalizirani izkustveni vzorec, katerega ni sposobna prepoznati, bom imenoval tam, kjer gre za jezikovno delovanje, *domača teorija*. Kot izkustveni vzorci niso dani za vselej, temveč se spreminjajo, ima tudi domača teorija lastno zgodovino. Leži znotraj ene od obeh prekrivajočih se razsvetljenskih tradicij, v tradiciji znanstvenega empiriziranja pojma, ki je od začetka vztrajal na možnostih smiselnega preverjanja racionalnih analiz. Vendar obzorje, v katerega domačo teorijo zapira njen binarni mehanizem, ne dopušča misliti o tem, da bodo enkrat lahko veljali drugi parametri čutno danega mimo današnjih, in zagadelj ona ne pozna zgodovine. 'Domače je domače', to pomeni, je vselej enako; kar se spreminja, je Drugo.« (Biti 1989: 253) Medtem ko domača teorija »v pojmu izključuje vsako predočanje o intervenciji Drugega (jezika, duha, zgodovine) v procesu spreminjanja izkušnje,« se *divja* teorija, torej »celotna filozofija 20. stoletja od Husserla in Freuda«, ukvarja z »etičnim soočanjem zoper te logične ukrotitve Drugega [...]. Po svojem nezaupanju do resničnosti in prizadevanju po osvetlitvi vzorca in načinov delovanja čutne produkcije resničnosti, ona [*divja* teorija] korenini v tradiciji Kantove 'kopernikanske revolucije'.« (255)<sup>10</sup>

<sup>8</sup> »Pritiska, da naj muzikologija razvije lastne metode in nomenklaturu, ni vršila le disciplina sama, temveč tudi amaterski glasbeniki, ki niso zahtevali filološko ali umetnostnoznanstveno naravnane analize, temveč obsežnejši uvod, kako naj se analizo izvaja. Tudi poklicni muziki in skladatelji so vršili pritisk na glasboslovce, naj izkazuje več pozornosti glasbenim vprašanjem sodobnosti.« (Potter 2000: 218)

<sup>9</sup> Fuchs poudarja, da je figura *patriotizma* ravno tako nestabilna kot *figura* o trajanju, ker da mora vedno znova biti detavtologizirana: »Patriotizem živi od figure, da je patriotsko, ker je bistvo skupnosti tako ukrojeno, da se ga spleča ljubiti, gojiti in negovati. In bistvo skupnost je zato tako ukrojeno, ker v njem živijo patrioti, ki ga ljubijo, gojijo in negujejo. Argument je krožno zgrajen in zato neugoden. Po eni plati bi lahko bila krožna (tavtološka) razmerja bila le to, kar so, in tipično je patriotizem najprej usmerjen k trajanju. To trajanje pa je le redkokdaj labilno. V tem, da je patriotsko, se želi obrniti razmerja k patriotsko pozitivnemu, vendar to pomeni tudi: njihovo detavtologizacijo. Patriot se giblje tako, da obični na svojem mestu.« (Fuchs 1992: 147)

<sup>10</sup> V kakšnem razmerju sta med seboj razlika *domača/divja* teorija in operativni *displacement*, o katerem je govora v Fuchs 1993? Če *razsvetljenstvo* pri Bitiju ustreza *moderni* pri Fuchsu (saj Fuchs piše o treh operativnih displacements *moderne* komunikacije), bi mogli domnevati, da *divja* teorija – vsaj deloma – operira v *nebuloznem* komunikacijskem displacementu. Za ta tip komunikacije naj bi bil značilno, »da se vsa njena selekcija z vzvodom potisne iz sidrišča: informacija ne informira, zakaj informira; sporočanje ne sporoča, kar sporoča; socialno razumevanje je prisiljeno v posebno difuznost, ki sledi iz tega, da se lahko sama doseže le na podlagi razlikovanja med informacijo in sporočanjem, vendar ima zdaj opravlka le z neomajno dissociirajočo diferenco.« (Fuchs 1993: 145) Prim. tudi kasnejšo opombo Fuchsa, da kaže psihoanalizo umestiti k nebuloznemu displacementu (Fuchs 1998: 155, op. 104).



Toda kako ravnati s tako razumljeno *domačo* muzikologijo? Jo poskušajo zaničljivo kaznovati v imenu *divje* muzikologije? Ali jo skušajo kakor koli *ozdravit*? Sredstev za diagnozo ne bi smelo manjkati: zlasti nekateri novejši kulturnoteoretični pristopi, ki obkrožajo Freudov pojem *travme*, bi se mogli izkazati kot plodni za to početje. Pojem bi mogel biti zanimiv v toliko, ker se zdi, da se nad njim »razkriva nedostopno in nespravljivo 'lastne' zgodovine, to, česar ni mogoče integrirati v subjektivno in historično znanje: kot če bi se tako ponovno vpeljala zgodovinska 'izkušnja', celo referenca na 'avtentično', in se mogla poiskati na mestu, na katerem se prelomi in aporije razumevanja, reprezentacije, posrednosti in referenčnosti [...] niso razrešili, temveč so (vnovič) postali prav akutni.« (\*\*\* 1999: VIII) Kot odločilna figura, s katero je travma konceptualizirana že pri Freudu, fungira figura *naknadnosti* (*Nachträglichkeit*) ali *zakasnitve* (*Verspätung*) (Weigel 1997: 231),<sup>11</sup> ki se navezuje predvsem na posebno časovno strukturo pojava. Če bi bil pojem travme uporabljan kot kulturnoznansveni pojem,<sup>12</sup> bi pri domačem glasboslovju mogli poiskati simptome travme pred vsem v *prisili ponavljanja* (*Wiederholungszwang*): to glasboslovje vedno znova poskuša na različne načine utemeljevati ali celo reševati izjalovljeno nacionalno identiteto. Sploh je zato *domača* muzikologija tista, ki *uporablja internalizirane obrazce izkustva in jih ni sposobna prepoznati*. Če sodi k njenemu samorazumevanju, da služi *ogroženi naciji*, potem je razumljivo, zakaj ni zmožna refleksije o lastnem operiranju: »v kolikor bi se lotila samorefleksivnega raziskovanja lastnih internih in eksternih možnostnih pogojev« (Brenner 1993a: 27), bi ne le prenehala biti *domača* muzikologija, temveč bi se morala odpovedati tudi svojih »dolžnosti« (27). Tako vsaj teorija.

Vendar bi lahko naknadna travmatska »pripisovanja pomena« (Weigel 1999: 65) prepoznali tudi tam, kjer se preusmeritev k refleksiji v glasboslovju zahteva kot raziskovalno polje. In dalje: ravno to zahtevo je mogoče razumeti tudi kot simptom travme.<sup>13</sup> Medtem ko bi lahko ob *domači* muzikologiji govorili o travmi *zakasnele nacije*, bi bila tu signifikantna retorika o *zakasneli disciplini* ali vsaj o *krizi* muzikologije.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Pri pojmu travme se navezujemo na publikacijo iz kroga kulturoslavke Siegrid Weigl. V tem krogu se figura naknadnosti sicer ne uporablja le pri opazovanju travme, temveč se z njeno pomočjo skušajo iskati splošnejše korespondence med poststrukturalizmom in zgodnejšo kritično teorijo (prevsem Benjamionovo in Adornovo) (prim. k temu Weigel 1995: 1). Vzporedno ob tem prim. še izvajanja o »metafiziki dopolnilnosti« (Fuchs 1998: 65), »modusu« (120) oziroma »registru dopolnilnosti« (200) znotraj teorije avtopoietičnih sistemov. O fenomenološkem izvoru figure naknadnosti gl. Waldenfels 1997; v »Ideji naknadnosti« vidi Waldenfels »radikalizacijo Husserlovega nauka o času« (1997: 138, op. 7). Njegov lasten koncept *responzivne* fenomenologije operira z isto figuro; o tem gl. Waldenfels 1997: 51.

<sup>12</sup> Vendar to zdaleč ne bi pomenilo, da bi bilo potrebno v teoretičnem diskurzu *univerzalizirati* pojem travme. O kritiki tovrstnega poskusa gl. Weigel 1999: »Univerzaliziranje zgodovine-kot-travme« je mogoče razumeti kot »simptom tega postopka.« (Weigel 1999: 76) V drugem prispevku iz istega zbornika je govora o »protislovni splošnosti« (García Düttmann 1997: 208): »Po eni plati naj bi travmo posplošili in sploh položili v končnost, po drugi plati pa bi nasprotovali posploševanju, vedenju, ki obvladuje izkušnjo: splošna travma *kot* vselej posebno.« (208)

<sup>13</sup> Simptom travme bi bila potemtakem tudi razlika domače muzikologije, ker šele ta razlika zmora refleksijo o njenih mehanizmih. Weigel izrecno poudari, da »govor o travmi tudi sam nosi signature travmatičnega.« (Weigel 1999: 51)

<sup>14</sup> Kot primer za retoriko *krize* gl. Schüler 1998, za *zakasnelo disciplino* pa Gerhard (ur.) 2000. V Brenner 1993a je govora o *zakasnitvi* humanističnih znanosti na splošno za naravoslovnimi in družboslovnimi. Vendar se zdi, da glasboslovje ni tematizirano le s tem, temveč tudi tako, da so druge discipline s svojimi ustreznimi zgodovinami to storile že dolgo nazaj. Tako piše muzikolog Anselm Gerhard o *čudni okoliščini*, »da je zavestno ignoriranje lastne preteklosti v muzikologiji tudi po družbenih in intelektualnih preobratih še v poznih 1960ih in 1970ih predstavljalo pravilo.« (Gerhard 2000: 3) Za primerjavo: *retorika krize* naj bi se v literarni vedi že potišala. K temu Brenner: »Predvsem v germanistiki je gotovo vsaj četrto stoletja periodično vračajoča se navada govoriti o 'krizi v literarni vedi' ali jo priklicovati. Vendar se je že nekaj let signifikantno spremenil interes po samotematiziranju kakor tudi slog diskutiranja. Morda je znamenje konsolidacije po številnih diskusijah

Toda kaj sploh pomeni, če rečemo, da je neka retorika *signifikantna*? Mar tu nimamo opravka z znano psihoanalitično shemo, s protislovnim poskusom: *videti nevidno*? V kolikor bi na ta način formulirali nalogo psihoanalize, bi jo mogli razumeti kot posebno obliko socialnega razumevanja,<sup>15</sup> kot obliko, ki jo je treba vedno znova deparadoksirati. Nevidno, ki se ga vedno znova skuša videti, bi moralo ostati struktur(al)no nedosegljivo, s čimer ne bi bilo mogoče skleniti psihoanalitične komunikacije.<sup>16</sup> Odtod bi bilo vsekakor mogoče, kot je storil na primer Peter Fuchs, šteti psihoanalizo za »obliko produkcije nesklenljive literature ali nesklenljive mitologije« (Fuchs 1998: 219), po socialni funkciji katere bi se bilo mogoče eventualno vprašati. Predpostavka za to raziskavo bi bila ustrezna teorija družbe,<sup>17</sup> ki nosi pri Fuchsu ime teorija avtopoietičnih sistemov. Na tem mestu je za nas morda manj pomembno, katero socialno funkcijo se pripiše psihoanalizi in njenemu pojmu *nezavednega*,<sup>18</sup> pomembnejša se zdi možnost, da je metodo mogoče uporabiti tudi na drugih poljih. V nekaterih disciplinah taki poskusi medtem niso več nikakršna redkost. Na primer, raziskovalec literature Holger Dainat je tako pretresel funkcijo razlikovanja naravnih in duhovnih znanosti. »Diferenca vodi zaznavo,« piše Dainat. »Uspeh, s katero se ji le-ta posreči, nakazuje na to, da izpolnjuje določeno *funkcijo*, da torej reagira na *probleme*, za katere eventualno obstajajo druge, morda celo boljše rešitve. Vendar pa je tudi mogoče, da se določeni problemi medtem sploh ne postavljajo več, da semantika hlina kontinuiteto in ne dopušča prepoznati osnovnih sprememb.« (Dainat 1993: 68) Raziskava socialne funkcije domačega glasboslovja potemtakem ne bi bila raziskava, ki izhaja iz analize diferenciranosti ustrezne družbe, temveč bi morala *sama*

---

o krizi, da je solzavi ton večidel izginil. Tožba nad brezposlednostjo, ki se je dvignila v študentskem gibanju, prav tako kot tožba nad pomankljivim političnim pripoznavanjem, ki se je izražala v omejevanju mest, je bolj usmerjena k lastnim predpostavkam in k zgodovinskemu razvoju naravnemu načinu obravnave.« (Brenner 1993: 8) K zgodovini refleksije v literarni vedi gl. Dainat/Fiedeldey-Martin 1994 in Fohrmann 1995. Po drugi plati pa ne kaže izgubiti iz vida Weiglino opombo, namreč da koncept *zakasnitve* ni nujno vezan na konstrukcijo *zgodovine*. Avtorica vidi prav na tej točki razliko med *pošto* v *steklenici* in *razglednico* (Weigel 1995: 1–2).

<sup>15</sup> Gl. op. 12.

<sup>16</sup> García Düttmann piše v kontekstu o pojmu travme še o eni ambivalenci: »Fatalnost travme: čim bolj se branimo, najsi tako, da prepoznamo nezmožnost varovanja pred njo, tem bolj se zdi, da se uveljavlja. Na tem mestu se razkrije ideologija spomina ali pomnjenja: kjer se pojasnjuje predelava (Durcharbeitung) v permanentnosti, kjer se žalovanje izrecno obsoja na neskončnost, kjer se ti momenti *izolirajo* in *hipostazirajo*, namesto da bi se predstavil njihov aporetični in dvoumni tok, se slepi zastran tega, da v *permanentnosti razložena* predelava, z *izrecno na neskončnost obsojenim* žalovanjem, prispevamo ravno k ohranjanju in tradiranju nezaslišanega in nesoizmerljivega.« (García Düttmann 1999: 221–222; stavljeno v izvirniku) Pišo o »spominih Nemcev 'po Auschwitzu'«, Weigel ugotavlja svojo »razčepjenost v prisili pozabe in spominjanja.« (Weigel 1999: 74) Prim. tudi Weiglino izvajanje o vplivih Auschwitz-travme na filozofijo. (Weigel 1997: 234ff)

<sup>17</sup> Ta zahteva muzikologiji nikakor ne bi smela biti tuja. Prim. na primer *Adornov oris sodiologije glasbe*: »Konstitucije genuine znanosti sociologije glasbe se ne da opraviti z integracijo ali sintezo teh po poreklu, interesih in tehniki zelo divergentnih prizadevanj, temveč le tako, da se s celostno izoblikovano teorijo celotne družbe posreči osvetliti vse momente, in obrnjeno, da se v vsaki posamezni znanosti posreči narediti raziskavo sile družbene refleksije tako plodovito, da začnejo govoriti podatki.« (Adorno 1984: 841) Nasprotno se zdi, da tradicija *humanističnih* znanosti nagiba k odpovedovanju družbeni teoriji. Riedel na tem mestu ne vidi le poskusa kompenzacije, temveč tudi konvergenčno točko med Diltheyem in starim historizmom: »Česar Dilthey v svojem poskusu historičnega izvajanja veljavnih vrednosti in namenov ne upošteva, je resničnost tiste klasične maksime, ki je domača anglosaški filozofiji političnega do Johna Stuarta Milla: da zgodovina daje in potrjuje politične resnice, vendar jih ne more dokazati. Do te mere se teorija humanističnih ved giblje v nasledstvu tiste specifično nemške *teorije zgodovine brez politične filozofije*, ki je nastala sredi 19. stoletja kot kompenzacija manjkajoče meščansko-politične javnosti in ji je naloženo ime *historizem*.« (Riedel 1981: 79; stavljeno v izvirniku) Da pa historizmu nikakor ni mogoče odrekat vsake predstave o socialnem, kaže Horst Walter Blanke, ko omemja, da v historičnem konceptu znanosti pridobijo ideje »nacije«, »države« in »ljudstva« [...] status brezčasno-nadčasne univerzalne (antropološke konstante) (Blanke 1991: 230). Te ideje se nato »v njihovem realnem oblikovanju« (230) opazuje kot spremenljive velikosti.

<sup>18</sup> K temu Fuchs 1998: 221ff.

postati analiza diferenciranosti. Ker gre pri funkcionalni analizi za pretres procesov diferenciranja, bi mogli na ta način konstruirati *zgodovino* domače muzikologije.<sup>19</sup> Kazalo bi preveriti, kako in kolikanj je diferenciran socialni sistem glasboslovja v določenem trenutku, ali lahko do sebe obdrži distanco in se s tem reflektira, ali je *refleksija* glasboslovnega sistema institucionalizirana ali ne ipd. Domnevati kaže, da je domača muzikologija oblika manj zdiferencirane in institucionaliziranega glasboslovja, medtem ko se divja muzikologija, ki bi že dopustila refleksivno operiranje, pojavlja kot diferencirana oblika glasboslovja.<sup>20</sup> To tezo bi bilo mogoče nadalje diferencirati, kar si bomo prihranili za drugo priložnost. Vendar zaradi tega ne smemo pozabiti, da je treba računati na masivno predpostavko, namreč da se s tem nujno nahajamo *znotraj* teorije avtopoietičnih sistemov. Še več: da se ta teorija bere kot *normativna* teorija moderne družbe.<sup>21</sup>

Vendar bi kazalo proučiti ne le funkcijo domačega glasboslovja, temveč tudi funkcijo razlikovanja *divja/domača* muzikologija. Pri tem tudi status tega razlikovanja ne bi mogel ostati nedotaknjen, in z njim tudi poskus *fenomenologije* domačega glasboslovja. Kot prvi korak v to smer lahko protislovno navedemo ponovitev: namreč nova, na Borisa Groysa oprta interpretacija konca *Candidea*. Rek, da je na koncu treba gojiti lastne vrtove, je mogoče razumeti tudi kot izjavo, ki si jo lahko privoščijo le nekateri, ki so videli *veliki svet*, so se pa takoj nato *odločili* za domnevno *zgodnejše* življenje. Groys s tem razgrne splošni mehanizem, ki ga ponazori z določenima osebama, namreč z Jezusom in Kierkegaardom: »Absolutna novost krščanstva sestoji torej v absolutni banalnosti lika Kristusa. Kierkegaard je definiral radikalno Novo s tem, da njegova svojskost nima zunanjih

<sup>19</sup> O zgodovini *domače teorije* gl. zgoraj navedek Vladimirja Bitija. Kot primere za tovrstno zgodovino znanosti (tu: zgodovino literarne vede) v Nemčiji gl. Fohrmann 1989, Fohrmann/Voßkamp (ur.) 1991 in Fohrmann/Voßkamp (ur.) 1994.

<sup>20</sup> Prim. v Beyer 1996 obdelavo tega problema na zgledu teologije. Problem pri aplikaciji Beyerjeve konstrukcije v muzikologiji lahko na eni strani predstavlja vprašanje o statusu muzikologije in, na drugi, teologije. Beyer razume teologijo kot teorijo refleksije religijskega sistema, ki je bil interno vsekakor diferenciran. Položaj v muzikologiji pa se zdi nekoliko bolj kompliciran. Naj na tem mestu le opozorimo na znane probleme z diferencami kot *teorija glasbe/muzikologija* ali *tumetniški sistem/znanstveni sistem*. Slednji postaneta še kompleksnejši, če ju opazujemo po evlucijski in/ali prostorski razsežnosti.

<sup>21</sup> Ta predpostavka bi mogla zveneti precej *heretično*, če pomislimo na trdovratno retoriko *anti-normativnost* teorije avtopoietičnih sistemov, na njen *patos distance* ali »higienski značaj« (Koschorke/Vismann 1999: 10). Toda tako razumljena *normativnost* teorije avtopoietičnih sistemov bi bila lahko docela druga kot, na primer, normativnost Habermasove diskurzivne etike. Na to normativnost bi lahko kazale že nekatere formulacije, podobne na primer naslednji: »V tem obzorju, v tem kodno konstituiranem svetu, ne morejo (in *smejo*) izplavati nobeni drugi binarno zasnovani in totalizirajoči vrednostni pari, ne da bi se jih zavnilo (rejeciralo). Prepletu dveh ali celo več binarno konstruiranih obzorij se *mora* moči izogniti, stopitev horizonta izključiti.« (Fuchs 1992: 78–79; stavljeno D.D.) Ali formulacija *načela*: »Odločilna diferenca [med moderno in predmoderno, op. D.D.] je zaznamovana s tem, da mora v funkcionalno diferencirani moderni vsak (četudi le *načelno*) moči participirati pri vseh funkcijskih sistemih in ravno zato se 'fragmentira' – s počasno neomajno nujnostjo.« (Fuchs 1998: 229; stavljeno D.D.) Ali formulacija *etike*, ki neizbežno vključuje določene *prepovedi*: »Leitmotiv po tem reagirajoče etike bi bil ravno tedaj: toleranca kot rezultat okoliščin, da – kjer koli že opazovalec pri opazovanju opazuje – involvira (v trenutku) določen nič-drugega-moči, in sicer tudi pri tistemu, ki to opazuje. Ta avtološka sestavina *ne dopušča* hierarhizacije opazovanja v smisli: jaz vidim bolje, ti nimaš prav in moraš spremeniti, če že ne svojega življenja, vsaj svoja razlikovanja.« (244) Vendar se zdi, da normativna zahteva ni več oddaljena od hegelianske rešitve; prim. konstrukcijo *zahodnjaške konteksture* v Fuchs 1992: »Ideja enovitosti jaza je vendar že dobila zahodnjaško konteksturo in s tem v duktusu našega premisleka postala obsoletna kot cilj.« (82) Kaže konstrukcijo družbe, kakršno prikazuje teorija avtopoietičnih sistemov, razumeti prej kot neke vrste *utopijo*, ki jo je po Critchleyu mogoče označiti kot *romantično* (»romanticism's naïveté is rooted in the self-consciousness of its unworking«, Critchley 1997: 117)? Kaže torej razvito teorijo o *svetovni družbi* s stališča teorije avtopoietičnih sistemov razumeti kot teorijo *svetovne-družbe-v-prihodu*? O problemu *performativni/konstativni* status te teorije, o njenem razlikovanju *adekvatno/neadekvatno* in o drugih problemih z diferenco *konstruktivizem/realizem* gl. Ellrich 1999: 161ff. O razliki med teorijo avtopoietičnih sistemov in *radikalnem konstruktivizmu* gl. Nassehi 1992. Sicer pa je mogoče opazko o *higieni* značaju Luhmannove teorije na zanimiv način povezati z z izvajanja o travmatični fantazmi *čistosti*, gl. García Düttmann 1999: 214.

znamenj, zaradi česar se skrajno razlikuje od banalnega. V kolikor bi bile take značilnosti prisotne, bi bilo Novo mogoče kot tako 'prepoznati' oz. 'ponovno prepoznati', kar pomeni, da pravzaprav ne bi bilo Novo. Radikalno Novo je notranja, skrita razlika v zunanje identičnem ali, če hočete, v absolutno banalnem.« (Groys 1999: 22)<sup>22</sup> Ta mehanizem naj bi seveda veljal tudi v umetniški sferi, kjer je postal znan kot *ready-made* postopek.

Vrnimo se še enkrat k zahtevi iz navedenega poročila s kongresa. Če je bilo poprej videti, da le-to razume *lastne* kot genuine značilnosti domače muzikologije, se zdi lega zdaj manj enoznačna. Da je ugotovljen »manko monografskih del o hrvaških skladateljih« (Majer-Bobetko 1998: 115) in je ugotovitev razumljena kot podlaga zahteve po lastnem, ni razumljivo samo po sebi. Mar ne bi mogli govoriti o *odgovoru*, ki se navezuje na nekatera v poročilu navedena vprašanja, ki se celo navajajo kot *vprašanja*? Vsekakor je govora o *enem* vprašanju: »Namesto ključa pravzaprav ostaja vprašanje ...« (115) V besedilu je namreč zastavljeno še eno dodatno vprašanje: »Kam gre muzikologija? Za nas morda še pomembneje: kaj je naloga hrvaške muzikologije?« (115) V istem odstavku pa se omenja še eno vprašanje, ki je šele omogočilo pravkar navedeno: »To je bilo konec koncev najpogostejše *vprašanje*, ki so nam ga zastavljali v Londonu.« (115, stavljeno D. D.) Glasboslovko so torej v Londonu *vpraševali* po monografskih delih o hrvaških skladateljih. In ona ugotavlja *manko*. Vendar so *sámo* vprašanje zastavili *drugi*; spraševali so namreč, ali obstajajo monografije hrvaških skladateljev. Tako se izkaže, da nosi *lastna* zahteva sled *tujega*. Vprašanje po lastnem bi se moralo zahvaliti ravno sledi tujega, da se zaradi njega sploh zmore artikulirati. Tako je šele mogoče razumeti obrat k lastnemu kot rezultat *odločitve*: lastno se izbere šele iz izkušnje *praga*. »Vsaka nova izpolnitev sproži v meni *izziv prek Drugega ali Tujega*, ki prestopa obstajajoči red brez naznanitve novega celostnega reda.« (Waldenfels 1999: 99) Še več: »Tuje zunaj nas nam pomeni nekaj le tedaj, ko se mu približuje potujitev lastne izkušnje.« (199) *Absolutno banalnost*, ki jo je mogoče videti v zahtevi po lastnem, je mogoče tako razumeti kot nekaj drugega, namreč kot odgovor na povsem *ne-domačo* situacijo.

Na drugi strani pa bi morali upoštevati *sámo vprašanje*. Tisto namreč, ki je naslovljeno *na domačo muzikologijo*. To vprašanje prihaja od Drugega, ne nazadnje tudi od *velike* muzikologije. Mar tako ne bi mogli reči, da zahteva po *lastnem* v primeru domače muzikologije – med drugim – ne more predstavljati tudi odgovora na tisto, od *velike* muzikologije zahtevanega iskanja *tujega*? (Iskanje tujega v tem primeru meri na biografije hrvaških skladateljev.) Vendar se pri tovrstnih poskusih, da bi premostili prag v smeri tujega, »srečamo z različnimi strategijami prisvojitve in normaliziranja« (9), česar morda ne bi pričakovali od *velike* muzikologije.

Zdaj je seveda mogoče zastaviti vprašanje: katere interpretacije je treba *pravzaprav* sprejeti? Nadaljnje raziskovalne strategije pa bi lahko pridobile iz uvida, da se ne bi smeli prehitro posloviti od fenomenoloških figur *osciliranja* med interpretacijskima možnostima (ali se sploh lahko poslovimo, je drugo vprašanje), celo v primeru, da bi se lotili raziskovanja, na primer, procesa diferenciranja razlike *divja/domača* teorija. *Osciliranje* bi lahko pomagalo pri odpiranju pogleda na možnost raznolikosti *urtov* tudi v *veliki*

<sup>22</sup> Drugače kot pri Groysu, ki razume Kierkegaardovo rešitev kot *odločitev*, je to rešitev na primer Critchley označil kot »refusing the problem through a return to religion« (Critchley 1997: 11).

muzikologiji: potem bi se videlo, da, na primer, Ralph Locke, opisujoč najmlajši *kontekst* v ZDA, piše o »music scholars«, ki obdelujejo le »their/own garden« (1999: 526)<sup>23</sup>. Vzporedno s tem bi lahko postavili pod vprašaj tudi *enotnost* domače muzikologije (na tem mestu: muzikologije na Hrvaškem).<sup>24</sup>

Ta oscilirajoča *ekonomija* lastnega in tujega pa je postala možna šele, ko se je izoblikovala prilika, da tujega in lastnega ni več mogoče videti in ocenjevati enoznačno. Pri tujem bi to pomenilo, da je treba računati na možnost *strahu* pred tujim, toda tudi na *fascinacijo* nad tujim.<sup>25</sup> »Torej ne obstaja 'tuje', pač pa obstajajo različni slogi tujstva. Tujstvo se določa, kot bi dejal Husserl, okazionalno, vselej povezano s tu in zdaj, o katerem iz nekoga govori, deluje in misli.« (Waldenfels 1997: 23) Pri vprašanjih, kako operira določena muzikologija, ali je *hegemonizirala* določeno *polje* ali ne, kako so se zdiferencirale meje in razlikovanja muzikologij, lahko ponovno odigra vlogo *čas*. Tudi pri samorefleksiji. Artikuliranje lastnih pozicij in gibanj namreč potrebuje čas, in se dogaja vedno znova. Tudi zdaj, seveda.

### Bibliografija

- Adorno, Theodor W. (1984). »Musiksoziologie«. V: isti, *Gesammelte Schriften 18: Musikalische Schriften V*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 840–841
- Andreis, Josip (1965). »Rezultati i zadaci muzičke nauke u Hrvatskoj«. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 337. Zagreb: JAZU, 5–39
- Baecker, Dirk (2000). »Ernste Kommunikation«. V: Bohrer, Karl Heinz (ur.). *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 389–403
- Beyer, Martin (1996). *Kontakt über Theorie: Studien zur theologischen Rezeption der Systemtheorie Niklas Luhmanns*. Disertacija Univerze v Leipzigu
- Biti, Vladimir (1989). *Pripitomljavanje drugog: Mehanizam domaće teorije*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo
- Blanke, Horst Walter (1991). »Historismus als Wissenschaftsparadigma: Einheit (1991) und Mannigfaltigkeit«. V: Fohrmann/Voßkamp (ur.), 217–231
- Bohrer, Karl Heinz (ur.) (1983). *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Brenner, Peter J. (1993). »Einleitung: Die 'Lebenswelt' der Literaturwissenschaft als Forschungsgegenstand«. V: isti (ur.), 7–17
- Brenner, Peter J. (1993a). »Das Verschwinden des Eigensinns: Der Strukturwandel der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft«. V: isti (ur.), 21–65
- Brenner, Peter J. (ur.) (1993). *Geist, Geld und Wissenschaft: Arbeits- und Darstellungsformen der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (ur.) (1999). *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau

<sup>23</sup> Kot nadaljnji primer prim. Stenzl 2000.

<sup>24</sup> Kaj je *Mi*, o katerem je govora v omenjenem poročilu s kongresa («Za nas morda še pomembneje: kaj je naloga hrvaške muzikologije?», Majer-Bobetko 1998: 115; stavljeno D.D.) Mogoče ga je videti tudi kot samemu sebi tuj: »žMi', ki se konstituirira v takih razlagah in si daje ureditev, se izmuzne sebi. Lingvistično rečeno: 'Mi' iz vsebine izjave ne sovпада z »Mi«-jem iz dejanja izjavljanja, ki govori tem »Mi«, oziroma z »Jaz«-om, ki govori v imenu »Mi«-ja.« (Waldenfels 1997: 149) S tem pa bi se bi bilo mogoče igrati naprej...

<sup>25</sup> Prim. Münkler/Ladwig 1997.

- Critchley, Simon (1997). *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. London/New York: Routledge
- Dainat, Holger (1993). »Vom Nutzen und Nachteil, eine Geisteswissenschaft zu sein: Zur Karriere der Unterscheidung von Natur- und Geisteswissenschaften«. V: Brenner (ur.), 66–98
- Dainat, Holger/Fiedeldey-Martyn, Cornelia (1994). »Literaturwissenschaftliche Selbstreflexion: Eine Bibliographie, 1792–1914«. V: Fohrmann/Voßkamp (ur.), 538–548
- Derrida, Jacques (1988). »Tympanon«. V: isti, *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, 13–27
- Einstein, Alfred (1953). *Geschichte der Musik: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Zürich/Stuttgart: Pan
- Ellrich, Lutz (1999). »'Tragic choices': Überlegungen zur selektiven Wahrnehmung der Systemtheorie am Beispiel des Nationalsozialismus«. V: Koschorke/Vismann (ur.), 159–172
- Fohrmann, Jürgen (1989). *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte: Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*. Stuttgart: Metzler
- Fohrmann, Jürgen (1995). »Selbstreflexion der Literaturwissenschaft«. V: isti/Müller, Harro (ur.). *Literaturwissenschaft*. München: Fink, 157–177
- Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm (ur.) (1991). *Wissenschaft und Nation: Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*. München: Fink
- Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm (ur.) (1994). *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar: Metzler
- Frank, Manfred (1982). *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie, 1. Teil*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Frank, Manfred (1983). »Die Dichtung als 'Neue Mythologie'«, in: Bohrer (ur.), 15–40
- Fuchs, Peter (1992). *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft: Zur Konstruktion und Imagination der gesellschaftlichen Einheit*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Fuchs, Peter (1993). *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Fuchs, Peter (1998). *Das Unbewusste in Psychoanalyse und Systemtheorie: Die Herrschaft der Verlautbarung und die Erreichbarkeit des Bewußtseins*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- García Düttmann, Alexander (1997). *Zwischen den Kulturen: Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- García Düttmann, Alexander (1999). »Flugsimulator: Notizen zum Trauma«. V: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.), 207–222
- Gerhard, Anselm (2000). »Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin«. V: isti (ur.), 1–30
- Gerhard, Anselm (ur.) (2000). *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?: Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart/Weimar: Metzler
- Groys, Boris (1999). »Über Kierkegaard«. V: *Kierkegaard: Ausgewählt und vorgestellt von Boris Groys* (= Reihe *Philosophie jetzt!*, hg. von Peter Sloterdijk). München: dtv, 15–46
- Jay, Martin (1997). »Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe«. V: Huhn, Tom/Zuidervaart, Lambert (ur.). *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge/London: MIT Press, 29–53
- Koschorke, Albrecht/Vismann, Cornelia (1999). »Einleitung«. V: Koschorke/Vismann (ur.), 9–16
- Koschorke, Albrecht/Vismann, Cornelia (ur.) (1999). *Widerstände der Systemtheorie: Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann*. Berlin: Akademie
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1987). *Die Fiktion des Politischen: Heidegger, die Kunst und die Politik*. Stuttgart: Schwarz
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1997). *Musica Ficta (Figuren Wagners)*. Stuttgart: Schwarz
- Locke, Ralph P. (1999). »Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist«. V: Cook, Nicholas/Everist, Mark (ur.). *Rethinking Music*. Oxford/New York: Oxford University Press, 499–530

- Majer-Bobetko, Sanja (1998). »London – International Musicological Society – 16th International Congress – Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future, 14.–20. 8. 1997«. *Arti musices* 29 (1), 113–115
- Münkler, Herfried/Ladwig, Bernd (1997). »Dimensionen der Fremdheit«. V: Münkler, Herfried (ur.). *Furcht und Faszination: Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie, 11–44
- Nancy, Jean-Luc (1988). *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Schwarz
- Nassehi, Armin (1992). »Wie wirklich sind Systeme? Zum ontologischen und epistemologischen Status von Luhmanns Theorie selbstreferentieller Systeme«. V: Krawietz, Werner/Welker, Michael (ur.). *Kritik der Theorie sozialer Systeme: Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 43–70
- Potter, Pamela M. (2000). *Die deutscheste der Künste: Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reiches*. Stuttgart: Klett-Cotta
- Riedel, Manfred (1981). »Einleitung«. V: Dilthey, Wilhelm. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 9–86
- Rousseau, Jean-Jacques (1988). »Träumereien eines einsamen Spaziergängers«. V: isti, *Schriften*, Bd. 2, hg. von Henning Ritter. Frankfurt/M: Fischer, 637–760
- Schüler, Nico (1998). »Vorbemerkungen«. V: isti (ur.), *Zu Problemen der »Heroen- und der »Genie-Musikgeschichtsschreibung*. Hamburg: Bockel, 7–9
- Stenzl, Jürg (2000). »'Verspätete' Musikwissenschaft in Frankreich und Italien?: Musikforschung im Spannungsfeld von Nationalismus, Reaktion und Moderne«. V: Gerhard (ur.), 281–305
- Voltaire (1957). *Candide*. Hamburg: Rowohlt
- Waldenfels, Bernhard (1997). *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Waldenfels, Bernhard (1999). *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Weber, Max (1980). *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr
- Weigel, Sigrid (1995). »Flaschenpost und Postkarte: Vorwort«. V: isti (ur.), *Flaschenpost und Postkarte: Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1–6
- Weigel, Sigrid (1997). *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt/M: Fischer
- Weigel, Sigrid (1999). »Télescopage im Unbewußten: Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«. V: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.), 51–76
- Weinberg, Manfred (1999). »Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis«. V: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.), 173–206
- \*\*\* (1999). »Vorwort«. V: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.), VII–VIII

»... however, it is necessary to cultivate our garden«

*Regarding Domestic Musicology*

*Summary*

*This paper presents a kind of quasi-phenomenology of domestic musicology. In this case the notion domestic musicology stands for a particular kind of musicology that has its own presuppositions, preferences, procedures and results. Domestic musicology, for example, focuses on the music itself rather than on the scientific method, deals with domestic rather than foreign music, prefers an immediate approach towards its object, and in general maintains that it knows beforehand what the object of musicology is. The phenomenon of domestic musicology is analysed in relation to a report by a certain musicologist from Croatia at the congress of the International Musicological Society held in 1997 in London. The phenomenon is multilaterally reconsidered, starting from different theoretical conceptions: from the possibility of viewing domestic musicology in the context of the enlightenment tradition of empiricism, from the psychoanalytic concept of trauma, from the functionalist method as developed in the sociological theory of autopoietic systems, and from responsive phenomenology.*



## Umevanje »starega« in »novega« v novejši slovenski glasbi

Disertacija ima dva tematična dela, ki sta obravnavana v šestih poglavjih.

Prvi del je prerez zgodovinskih postaj glasbe Zahoda, v katerih so izpričane temeljne kompozicijske in estetske novosti. Posamezna poglavja predstavljajo pojmovanja »starega« in »novega« v glasbi, ki so ohranjena v pisnih pričevanjih od 5. st. p. n. š. do sodobnosti. V zgodovinskem prerezu se izkažeta dve premisi kot izhodiščnici med seboj sicer različnih pojmovanj novega: (1) zvočno-senzualistično, ki je povezano z umevanjem novega kot širjenja zvočne krajine, in (2) kakovostno utiranje novega kot iskanja smiselne estetske povednosti. Zgodovinska obravnava o »starem« in »novem« se prevesi v okrožje sodobnih diskusij, pomembnih za obdobje postmoderne. Ključne teme o postmoderni in njihovi vplivi na sodobno glasboslovno misel so umeščene v slovenski prostor. Sledi obravnava skladateljskih umevanj estetske povednosti in njihovih pogledov na vezi s tradicijo. Poglavje razgrne problematiko izginevanja profiliranosti estetskih tradicij v sodobnosti, kajti skladateljske umetniške namere sugerirajo kot glavno značilnost glasbenih izrazil njihovo *neposredno učinkovnost*. Slednje je mogoče razumeti kot stičnico skladateljskih poetik na Slovenskem, ki nadalje zastavi vprašanje o »novem« kot »klasičnem« in ne o »novem« kot nasprotju »starega«. Zlasti pri skladateljih, rojenih med 1950-1970, ki skušajo upoštevati skoraj vsa merila kompozicijskih tradicij, se estetska vodila preteklosti kažejo kot zgodovinsko »brezokvirna«: kot rezultat zgodovinsko pogojene, obenem pa transhistoricistične glasbene logike, ki je ne kaže zvesti na preteklost. »Novost« njihove muzike je morda vprašljiva, toda ob njihovih umetniških prizadevanjih se zdijo zgodovinska merila zbledela. Merila klasičnega, kakor jih je mogoče razbrati iz obravnavanih skladateljskih namer, se nanašajo na dve plati »čutnega videza« glasbenih misli: (1) na razmerje med »zgodovinskostjo« in »nadčasovnostjo« ter (2) na odnos med »semantičnostjo« in »sintaktičnostjo« estetske povednosti.

V drugem delu doktorske disertacije so predstavljene analize sedemnajstih izbranih simfoničnih del, ki so nastala na Slovenskem v letih 1978-1998. Vsako analizo sklepa

kratek povzetek kompozicijskih in estetskih značilnosti skladbe. Skupni izsledki, ki sledijo analitičnemu prikazu izbranih simfoničnih del, razgrnejo tri načine oblikovanja glasbenega stavka ali »tipe« estetik, ki jih je mogoče razumeti kot obzorje sicer različnih iskanj novega. Zvesti jih je mogoče na dopolnjujoči se pojmovanji estetske povednosti po merilih (1) »zgodovinskosti« in (2) »nadzgodovinskosti«. Ker pa disertacija ne prinaša celotne obravnave naslovljene tematike - manjka obravnava solistične in komorne, vokalno-instrumentalne in vokalne glasbe, kakor tudi ni študije o recepciji sodobne glasbe - sklep ne prinaša posplošujočih ugotovitev. V njem je le poudarjeno, da se kompozicijska in teoretična izhodišča slovenske sodobne simfonične glasbe kažejo kot del pomembne in kompleksne modernistične antinomije med avtorskim in univerzalnim.

Priloženi so: seznama (1) javno izvedenih glasbenih del v zadnjem desetletju 20. stoletja in (2) partitur, med katerimi so bile izbrane v nalogi predstavljene stvaritve, izbor navedene strokovne literature in povzetek v angleškem ter slovenskem jeziku.

Obranjeno 15. marca 2000 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

### ***An Understanding of the »Old« and the »New« in Contemporary Slovene Music***

*The dissertation is divided into two thematic parts and has six chapters.*

*The first part is a historical survey of the stages of development of Western musical tradition, in which essential compositional and aesthetic innovations occurred. Individual chapters present the notions of the »old« and the »new« in music as they have been witnessed in historical documents from the 5<sup>th</sup> century B.C. to the present day. Two concepts specific to the notion of »new« are emphasized as especially important for the N/new music of the 20<sup>th</sup> century: the concept of »new« as a sonic-sensualistic broadening of the soundscape and the concept of »new« as a qualitative search for a meaningful aesthetic »narrativeness«. The historical survey proceeds towards a theoretical treatment of the »old« and the »new« within contemporary discussions relevant to the postmodern period. The key debates on and about postmodernism together with their consequences on current musical thought are then considered within the Slovene musical sphere. Thereupon the views of the majority of contemporary Slovene composers about aesthetic »narrativeness« and the ties of their music to the past are introduced. This section raises the issue of a certain profile-diminishing of aesthetic tradition(s), because the composers' artistic intentions suggest that the only musically important feature ought to be recognized in the immediate efficacy of a written musical work. The element of thinking about aesthetic »narrativeness«, which could be regarded as common among contemporary Slovene composers, raises further questions about the »new«, not only as opposed to the »old«, but as well as opposed to the notion of the classical. Accepting nearly all traditionally held aesthetic »gauges«, especially those composers born between 1950 and 1970 see them as historically unframed, that is, as a result of historically conditioned, but still transhistorically accepted musical logic, non-reducible to the past. The »newness« of*

*their music might thus still be questioned, but the past pales when confronted with it. The notion of the classical, as can be understood in the artistic intentions of the composers discussed, is commented on twice: with respect to the »historicity« versus »timelessness« and the »semantics« versus »syntax« of musical »narrativeness«, respectively.*

*The second part of the doctoral dissertation presents analyses of seventeen symphonic works. A short summary concludes each analysis, outlining the main compositional and aesthetic features. The results are discussed after all seventeen works have been analysed. Three »types« of aesthetics are proposed as indicators of the scope of innovations that seem to be important for contemporary Slovene symphonic music. They can be further reduced to two different complementary notions of musical »narrativeness« as concerns the relation: »historical«/ »authorial«, »transhistorical« / »authorial«. Since the dissertation is not all-inclusive - it does not involve music for soloists, chamber, instrumental music with vocal part, or vocal music, nor a study of the reception of contemporary music. The conclusion offers no simplified results; it only emphasizes that the compositional-theoretical points of departure in contemporary Slovene symphonic music unveil themselves as a part of a complex modernist antinomy, namely, the antinomy of the authorial and universal.*

*A list of the publicly performed musical works during the period from 1990 to 1999 is enclosed along with the list of scores from which the presented works were selected; the selection of referenced literature is cited and an abstract, provided.*

*Defended on March 15, 2000, Philosophical Faculty, University of Ljubljana.*



## Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Franciška Zupana

Namen magistrske naloge je bil prikaz izsledkov večstranske raziskave skladateljske ustvarjalnosti Jakoba Franciška Zupana (1734 – 1810) s ciljem slogovne opredelitve le-te. Raziskava je zajela vsa doslej znana, v celoti ali le delno ohranjena skladateljeva dela (šest latinskih in nemških *Arij*, štiri marijanske antifone, slavospev *Egredie Doctor Paule*, *Stabat Mater*, eno orgelsko sonato, *Te Deum laudamus*, Litanije v G-duru, ter *Misso ex C* in Mašo v B-duru). Njeno metodološko izhodišče je bila analitična primerjava omenjenih skladb s cerkvenimi deli drugih skladateljev iz druge in tretje tretjine 18. stoletja na podlagi glasbenoteoretskih stališč, ki jih vsebujejo spisi vidnejših teoretikov 18. stoletja, ter učbenik *Fundamenta pro Organo*, nastal verjetno ob koncu 60. let 18. stoletja na naših tleh in ohranjen v knjižnici frančiškanskega samostana v Novem mestu.

Prvi del naloge obsega dve poglavji. V prvem so poleg že znanih dejstev in kritičnega razmisleka o nekaterih dosedanjih domnevah v zvezi s skladateljevo biografijo povzeti še novi izsledki sistematične raziskave skladateljevega življenja po njegovem prihodu v Kamnik. Osnovni cilj te raziskave je bila podrobnejša osvetlitev Zupanovega službovanja kot organista, pevovodje in učitelja glasbe v tamkajšnji župnijski cerkvi, ki je skladatelju ne samo odmerjalo obseg pogojev za njegovo poklicno delovanje, npr. vrsto in kakovost izvajalskih možnosti, temveč tudi pomembno vplivalo na njegov »mišljenski slog« in ga zavezovalo k cerkvenoglasbeni tradiciji ali *praksi*, ki je Zupanove skladbe, podobno kot dela drugih župnijskih mojstrov Srednje Evrope, zaznamovala tudi s cilji rekatolicizacije v obdobju 18. stoletja. Gre torej za tiste vsebine, ki zadevajo »konkretno notranjo vez med glasbo in [skladateljevo] biografijo« (Eggebrecht) in s tem tudi slogovno podobo njegovih skladb. V drugem poglavju so obravnavani obseg, stopnja in način ohranjenosti Zupanovega skladateljskega dela. Podana je tudi možna razlaga za navzočnost rokopi-sov njegovih skladb v kar štirih različnih arhivih.

Drugi, osrednji del naloge vsebuje kompozicijsko analizo Zupanovih skladb ter njihovo slogovno primerjavo s cerkvenimi deli skladateljevih sodobnikov. Del obsega štiri

poglavja: v prvem so obravnavane ritmične, v drugem melodične in oblikovne značilnosti Zupanovih skladb, v tretjem njihova harmonska podoba, v četrtem pa zasedba in skladateljev odnos do vokala in instrumentalna.

Slogovna opredelitev Zupanovih skladb načelno izhaja iz novejšega, strukturalističnega pristopa k zgodovini glasbe, ki se odvrta od (starejše) interpretacije oz. periodizacije le-te na način t.i. *epohnih slogov* in si prizadeva prikazati značilne slogovne poteze posameznih preteklih, relativno samosvojih *glasbenokompozicijskih praks* predvsem v povezavi z njihovo socialno vlogo in mestom ter na sploh nazorskim ozadjem, ki je te značilnosti pogojevalo.

Vsaj nekatere od značilnosti Zupanovih skladb je tako z vidika širšega mišljenskega ozadja mogoče pojasniti kot odsev predvsem ideološko osmišljenih teženj t.i. »*nove katoliške kulture*« (G. Chew) – oziroma z njo povezane »*folklorizacije katoliške verske prakse*« (M. Germer) –, ki se je tekom druge polovice 17. in še posebej 18. stoletja izoblikovala na območju habsburških in južnonemških dežel, v socialnem okolju podeželskih in malomestnih verskih skupnosti, ter ustvarila posebno cerkvenoglasbeno (kompozicijsko) prakso, ki jo del novejšee muzikološke literature slogovno označuje s pojmom *srednjeevropski pastoralni slog (18. stoletja)* in *stylus rusticanus* (B. Macintyre, G. Chew, J. Berkovec). Prva teh značilnosti je vsekakor izrazitejše prevzemanje ritmičnih in melodičnih prvin tedanje, pri preprostejših ljudeh priljubljene plesne glasbe ter – obenem – v osnovi še vedno kvantitativno umevanje ritma in takta na način *Schwerpunktstakta*, kar je v Zupanovih skladbah vidno predvsem v rabi taktovskih *mensur* kot proporcev (v obeh uglasbitvah mašnega ordinarija), ki jo razkrivajo tudi številne *podeželske maše* starejših in sodobnih bavarskih mojstrov, ter v izrazito binarni (*thesis-arsis*) zasnovi ritmičnih struktur znotraj-taktnega prostora (predvsem v nastopih zbora in tudi »neplesno« oblikovanih solističnih partij). Razen poudarjene rabe ritmično krepkejših elementov plesa, kakršne vsebuje tudi t.i. »*neuradni repertorij*« (J. Höfler) približno v istem času nastalih ljudskih katoliških pesmaric nekdanjega avstrijskega območja, je za omenjeno kompozicijsko prakso značilna še močna naslonitev na – relativno samosvoje – srednjeevropsko izročilo ljudskih božičnih pesmi (t.i. *Hirtenlied*). Zupanove skladbe slednje izkazujejo predvsem v rabi za te pesmi značilnih melodičnih, okrasnih in kadenčnih formul ter tipov uvodne dispozicije melodične (pogosto navzočih tudi v napevih slovenskih katoliških pesmaric 18. stoletja, predvsem Redeskinijeve in Ambrožičeve), kot sta npr. melodična formula s triolo v subdominanti ali pa t.i. osnovni melodični obrazec pastoralnih melodij; pa tudi v rabi t.i. pastoralnih terc in sekst, tj. v vzporednem vodenju glasov na razdalji terce ali sekste. Izrazito kratkosapnemu nizanju minucioznih motivičnih prvin, večkrat v obliki iz instrumentalne glasbe prevzetih melodičnih figur, načelno ustrezata Zupanovo, izvorno za (instrumentalno) plesno glasbo značilno ritmpoetsko oblikovanje melodij ter sonatna zasnova večine njegovih enostavnih ter posameznih stavkov večstavčnih skladb. Prav ta, kot rečeno, ideološko motivirana naslonitev na tedanje plesno glasbo namreč lahko pojasni dokaj pogosto in v primerjavi z drugo cerkveno glasbo tega časa tudi skorajda izjemno navzočnost sonatno oblikovanih stavkov v poljudnejših in pozneje tudi »manj poljudnih« uglasbitvah religioznih besedil iz sredine in druge polovice 18. stoletja, nastalih na območju srednjeevropskega kulturnega prostora. Razen sočasnim suitnim stavkom podobnih oblikovnih rešitev velja kot temeljno

lastnost Zupanovega oblikovnega mišljenja poudariti predvsem njegovo v osnovi še vedno retorično umevanje formalne gradnje stavka oziroma izrazito kadenčno koncipirano oblikovanje – bodisi sonatnih, rondojskih, pesemskih ali pa zgolj multisekcijskih – stavkov.

Od zanimivejših potez harmonske zgradbe Zupanovih skladb velja omeniti predvsem skladateljevo pogosto rabo nepripravljenih – v generalnem basu označenih – disonantnih akordskih intervalov, ki jo sočasna teoretska literatura (npr. Marpurga, C. P. E. Bacha, Kimbergerja in Türka) razlaga kot značilnost »galantnega načina komponiranja«, sukcesivna in tudi simultana prečja ter še posebej v generalnem basu neoznačene, a skupaj z njim nastopajoče »dodane disonance«, skoraj izključno k sozvočjem z dominanto funkcijo, kar spominja na znano Rameaujevo koncepcijo o »funkcionalni vlogi disonanc«. Vendar pa so takšne disonance v Zupanovem stavku, ki kaže generalbasovko dojemanje vertikale, bržkone le posledica konsistentno izpeljanih figuracij posameznih glasov in jih je zato mogoče skladno z Marpurgovo teorijo prisoditi med t.i. »stranske note«, ki so tedaj sodile bolj v okvir melodične kot pa harmonske prvine glasbenega stavka (J. Lester), ter pojasniti kot odraz posebnega *okusa* in z njim povezanih »nenapisanih manir« – geografsko in socialno profiliranega – *stila rusticanus* (G. Chew).

Prav dopadljivi, poudarjeno plesni značaj in grobo zveneča disonantnost *pastorellam* podobnih cerkvenih skladb sta ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja postala tarča kritike vse bolj »italijaniziranega glasbenega okusa« tudi v podeželjskem in malomestnem okolju Srednje Evrope (G. Chew); ter na drugi strani argument v prizadevanju cerkvenih oblasti za postopno odstranitev tovrstne glasbe in zlasti t.i. »godčevstva« z župnijskih korov tega območja (J. Höfler). Sodelovanje ljudskih godcev v podeželjskih in malomestnih cerkvah Srednje Evrope pa je bržkone tudi odločilno vplivalo – manj na sestavo kot – na obravnavo inštrumentala sočasne produkcije poklicnih glasbenikov v njih. Gre za skoraj dosledno *colla parte* rabo dveh godal, ki jo tudi Zupan v svojih skladbah le redko pomembneje »preseže«. Trio zasedbi dveh violin in orgel kot generalnim basom – v tem pogledu izjemen je le uvod k *Stabat Mater*, z izpisanim partom »koncertantnih orgel« v tipično »avstrijski rokokojski« maniri (E. Olleson) – se v štirih Zupanovih skladbah pridružujeta še dva rogova, v treh pa par klarinov, zvečine le v vlogi dinamične krepitev akordskih tonov.

Vendar pa tovrstna razširitev in popestritev spremljave pri izvajanju Zupanovih skladb, kot potrjuje že skladateljev pripis v trobilnem separatu *Himnusa in D*, ki v primeru pomanjkanja ustreznih glasbenikov predlaga nadomestitev obeh rogov z violinama, tedaj pri nas ni bila vselej mogoča. To seveda na svoj način, a dovolj zgovorno razodeva skromnejše ustvarjalne možnosti in pogoje, v katerih je omenjena produkcija župnijskih glasbenikov Srednje Evrope nastala, in katere vidnejši del so tudi ohranjena cerkvena dela Jakoba Frančiška Zupana.

Obranjeno 2. marca 2000 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

***A Question of Style in the Compositions of Jakob Frančišek Zupan***

*The intention of the present M. A. work was to present the results of a multi-faceted investigation of the compositional creativity of Jakob Frančišek Zupan (1734-1810) with the goal of defining its style. The research involved all of his known works in their entirety or partially as they may be preserved (six Latin and German Arias, four Marian antiphons, the hymn Egregie Doctor Paule, Stabat Mater, one organ sonata, Te Deum laudamus, the Litany in G Major, Missa ex C and the Mass in B Minor). The methodological starting point was an analytical comparison of the mentioned works with the church works of other composers from the last two-thirds of the 18<sup>th</sup> century; the basis of the comparison involved theoretical viewpoints from the more known theoretical writings of the 18<sup>th</sup> century and the textbook Fundamenta pro Organo, which was most likely written at the end of the 60<sup>th</sup> year of the 18<sup>th</sup> century in Slovenia and is kept at the Franciscan Monastery Library in Novo mesto.*

*The first part of the present work contains two chapters. In the first chapter, besides the already known facts and critical reflections about some of the previous suppositions regarding the composer's biography, there are new results of a systematic research of the composer's life after his arrival in Kamnik. The primary goal of this research was a more detailed exposure of Zupan's employment as an organist, choir-master and music teacher at the main church in Kamnik, which not only determined the composer's professional work, i. e. the type and nature of his performance possibilities, but also significantly influenced his »way of thinking« and tied him to church music traditions or practices which were similar to the work of other parish masters of Middle Europe and rooted in the goals of the re-Catholicizing during the 18<sup>th</sup> century. Thus this chapter concerns itself with the »concrete internal connection between music and [the composer's] biography« (Eggebrecht) along with the stylistic image of his compositions. In the second chapter are discussions of the extent, degree and method of preserving Zupan's compositional works; also discussed is a possible explanation for the presence of hand-written copies of his compositions in four different archives.*

*This account then continues with an analysis of Zupan's compositions and their stylistic comparison with church works of contemporaneous composers. This part extends for four chapters: in the first are discussions of rhythmic and in the second, melodic and formal characteristics of Zupan's compositions; in the third his harmonic portrait is discussed and in the fourth, his instrumentation and relationship with the vocal and instrumental.*

*The stylistic definition of Zupan's compositions principally resulted from the application of the more recent structuralist approach to music history, which diverts away from the (older) interpretation or periodizing of music according to the style of the epoch and endeavors to demonstrate the characteristic stylistic features of individual, bygone, and relatively independent compositional practices primarily in connection with their social role and position as well as in relation to the ideological background which conditioned the characteristics.*



*It is possible to elucidate at least something of the characteristics of Zupan's compositions from a broad point of view which above all reflects the ultimate end of the ideological aspiration of the «new Catholic culture» (G. Chew) with its associated «folklorizing of the practice of the Catholic faith» (M. Germer) which began in the second half of the 17<sup>th</sup> century and strengthened throughout the 18<sup>th</sup> century within the social milieu of rural and village religious groups in the region of the Habsburg and Southern German provinces, and which created a special church music (compositional) practice whose style has been designated in contemporary musicological literature as Middle European pastoral style (18<sup>th</sup> century) and rustic style (B. Macintyre, G. Chew, J. Berkovec). The first of these characteristics is by all means a more distinctive use of rhythmic and melodic elements as were used at that time in the more simple popular folk dance music while, simultaneously, a quantitative understanding of rhythm and measure in accord with Schwerkpunktstakt remaining at the foundation – this being most discernible by his use of the mensur as proportions (in both settings of the ordinary of the mass), which the numerous provincial masses of older and contemporaneous Bavarian masters also reveal, and by his use of binary (thesis-arsis) forms of rhythmic structures in the «within-measure» space (above all at the entrance of the choir and also the «non-dance» solo sections). Besides the emphasised use of the rhythmically stronger elements of dance as was also contained in the «unofficial repertoire» (J. Höfler), i.e. the Catholic folk hymnals of the earlier Austrian region from Zupan's time, there was a characteristically strong leaning on the relatively independent Middle European tradition of the Christmas folk song (Hirtenlied). Zupan's compositions demonstrate the latter primarily in characteristic melodic, ornamental and cadential formulas, and certain types of introductory arrangements of melodics (also frequently present in the Slovenian Catholic Melody hymnals of the 18<sup>th</sup> century, especially those of Redeskini and Ambrožič) such as melodic formulas with triplets in the subdominant, the so-called basic melodic form of pastoral melodies, and his use of the «pastoral» thirds and sixths. In his arranging of minute motivic elements, often borrowed from instrumental music, Zupan's works fundamentally correspond to a rhythmic shaping of melodies originally present in (instrumental) dance music as well as to the sonata form, which he employed in most of his single movements and the individual movements of his multi-movement works. As has just been indicated, the ideologically motivated leaning on dance music at that time can explain the very frequent and, in comparison with other church music of this time, also almost exceptional presence of the sonata form movement in popular and later also less popular settings of religious texts from the middle and later half of the 18<sup>th</sup> century in Middle European culture. He employed a similar formal solution for his suite movements. Another fundamental characteristic of Zupan's thinking on form is his basically rhetorical understanding of the formal structuring of a composition or a clearly cadentially based form, either sonata, rondo, song or merely multi-sectional movements.*

*Of the more interesting features of the harmonic organisation of Zupan's compositions, it is above all worth mentioning the composer's frequent use of unprepared dissonant chordal intervals (indicated in the figured bass), which contemporaneous*

*theoretical literature (for example Marpurg, C. P. E. Bach, Kirnberger and Türk) referred to as a characteristic of the »galant style of composing«; we must also note his use of successive and also simultaneous cross relations and his »supplemental dissonances« which are not marked in the figured bass and which are almost exclusive to dominant function harmonies as is reminiscent of Rameau's concept of the »functional role of dissonance«. However, Zupan's characteristic use of dissonance is most likely only the result of the consistency of his melodic logic; therefore, congruent with Marpurg's theory, it is possibly to view them as »subordinate notes«, which at that time were better considered in the context of a melodic rather than a harmonic element of compositional technique (J. Lester), and to explain them as reflecting a particular taste and with this the connected geographically and socially profiled »unwritten manner« of stilus rusticanus (G. Chew).*

*It is just these pleasant and obviously dance-like characteristics as well as the coarse dissonance of church compositions similar to pastorelle that became the target of criticism of the increasingly »Italianised musical taste« at the end of the 18<sup>th</sup> and beginning of the 19<sup>th</sup> centuries, even in the provincial and village environments of Middle Europe (G. Chew); as well as the focus of argument in the endeavour of church authorities to gradually eliminate this type of music, especially the so-called »fiddlers music« of the parish choirs of this period (J. Höfler). Most likely the collaboration of folk fiddlers in the provincial and village churches of Middle Europe also decidedly influenced – less the structure as – the treatment of the contemporaneous instrumental output of professional musicians in these areas. Regarding this, one finds an almost consistent colla parte use of two string instruments, which Zupan's compositions only rarely significantly exceed. In the trio instrumentation for two violins and organ as figured bass – an exception being only the introduction to the Stabat Mater where the parts are written out for the »concertante organ« in the typical »Austrian hand-written« manner (E. Olleson) – two horns were added in four of Zupan's compositions, and a pair of clarinets, in three works, the majority of the additions being only in the role of a dynamic strengthening of the chordal tones.*

*However, this type of expanded and variegated accompaniment in the performance of Zupan's compositions, as confirmed by the composer's postscript in the wind instruments' part of the Himnus in D where he proposes the substitution of violins for both horns in case of a deficiency of adequate musicians, was not always possible at that time. This of course is in accord with one's personal manner, but enough is clear about the humble creative possibilities and conditions in which the mentioned output of the parish musicians of Middle Europe arose, the more important example being the preserved church music of Jakob Frančišek Zupan.*

*Defended on March 3, 2000, Philosophical Faculty, University of Ljubljana.*

## Imensko kazalo • Index

Abert, Hermann	12
Abraham, Gerald	66
Adler, Guido	70
Adorno, Theodor W.	8–10, 13, 14, 74, 76
Alberti, Domenico	71
Ambrožič, Jožef	110, 113
Andreis, Josip	93
Arnazzini, Gregorio	28
Avalos, Alfonso de	19
Bach, Carl Philipp Emanuel	61, 111, 114
Bach, Johann Sebastian	41–64, 67, 70
Baecker, Dirk	94
Banchieri, Adriano	17, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 32, 34, 40
Barthes, Roland	10
Bauer-Lechner, Natalie	76
Beethoven Ludwig van	83, 90
Benjamin, Walter	10
Bergamo, Marija	65, 72
Berio, Luciano	13
Berkovec, Jiří	110, 113
Berlioz, Hector	87
Bianconi, Lorenzo	12
Birnbaum, Johann Abraham	47–49
Biti, Vladimir	96
Blume, Friedrich	54, 55, 65–70, 72
Boyd, Malcolm	53
Brenner, Peter J.	97
Bruckner, Anton	88
Buxtehude, Dietrich	44
Cage, John	13
Camporesi, Piero	27
Carlos, Walter	14
Carlos, Wendy	14
Cartari, Giuliano	24

Cavallini, Ivano	20, 21, 25, 34, 35
Chew, Geoffrey	110, 111, 113, 114
Cochi, Bartolomeo	28
Cooke, Deryck	73
Corelli, Arcangelo	70
Croce, Giulio Cesare	17–21, 24–34, 40
Cvek, Leopold	88
Dahlhaus, Carl	12–14, 67
Dainat, Holger	98
Daube, Johann Friedrich	67
Davison, Peter	74, 78, 81
Diepenbrock, Alphons	74
Drese, Johann Samuel	44
Eco, Umberto	6, 10, 15
Eggebrecht, Hans Heinrich	13, 45, 58, 59, 109, 112
Eichendorf, Joseph F. von	74
Einstein, Alfred	24, 91
Floros, Constantin	77
Flotzinger, Rudolf	66
Foerster, Anton	88, 90
Forkel, Johann Nikolaus	53
Foucault, Michel	9, 10, 15
Franklin, Peter	74
Franzosino, Bernardino	22, 23
Freud, Sigmund	96, 97
Fuchs, Peter	94, 98
Fukač, Jiří	66
Fux, Johann Joseph	70
Gabrieli, Andrea	20, 21, 34
Galeazzi, Francesco	71
Geiringer, Karl	53, 57
Georgiades, Thrasybulos	69
Gerber, Rudolf	12
Gerbič, Fran	88
Germer, Mark	110, 113
Giustini, Lodovico	70
Gluck, Christoph Willibald	11, 12
Goehr, Lydia	13, 14
Goethe, Johann Wolfgang von	80–82
Goodmann, Nelson	53
Gounod, Charles	88
Gozadini, Gozadina Berenice	27

Graun, Johann Gottlieb	49
Graupner, (Johann) Christoph	46
Groys, Boris	99
Guarini, (Giovanni) Batista	18
Habermas, Jürgen	9
Halévy, Jacques Fromental	87
Händel, Georg Friedrich	12, 48, 70
Hanslick, Eduard	76
Hasse, Johann Adolf	11, 12, 68
Haydn, Joseph	68, 70, 71, 83, 87, 90
Haydn, Michael	68
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	8
Heimes, Klaus Ferdinand	70
Höfler, Janez	68, 110, 111, 113, 114
Horkheimer, Max	9
Husserl, Edmund	96, 101
Kagel, Mauricio	13
Kant, Immanuel	8
Kimovec, France	88, 89
Kirkegaard, Søren	99
Kirnberger, Johann Philipp	68, 111, 114
Klemenčič, Josip	89
Koch, Heinrich Christoph	67, 68, 71
Kollmann, August F. C.	71
Kretschmar, Herman	76
Krieger, Johann Philipp	54
Kühn, Clemens	70, 71
La Grange, Henry-Louis de	74
LaRue, Jan	66
Le Goff, Jacques	8, 9
Lehár, Franz	78
Lester, Joel	111, 114
Locatelli, Pietro Antonio	70
Locke, Ralph P.	94, 101
Lyotard, Jean-François	5, 6, 8, 9, 15
Macintyre, Bruce	110, 113
Mahler, Alma	78
Mahler, Gustav	73–82
Majer-Bobetko, Sanja	92, 100
Marino, Giovan Batista	18
Marpurg, Friedrich Wilhelm	68, 111, 114
Marx, Karl	8

Marx, Adolf Bernhard	67
Mattheson, Johann	47, 51, 67
Mengelberg, Willem	74
Metastasio, Pietro	11
Meyer, Leonard B.	14
Miglič, Rado	89
Mitchell, Donald	76
Mlinar-Cigale, Fran	89
Mondonvilla, Jean-Joseph Cassanéa de	71
Mozart, Wolfgang Amadeus	11, 12, 67, 71, 83, 87, 90
Muffat, Gottlieb	70
Negri, Tranquillo	18
Neumeister, Erdmann	50
Nichelmann, Christoph	67
Nicoletti, Filippo	17, 19, 23, 24, 34, 40
Nietzsche, Friedrich	8
Olleson, Edward	69, 111, 114
Omberti, Ghirardo	28
Pecker Berio, Talia	77
Pečman, Rudolf	70
Pij X., papež	83, 88, 89, 90
Pij XI., papež	90
Pirc, Franc	89
Pisarrri, Antonio	28
Polo, Nicolo	27
Potter, Pamela M.	95, 96
Powers, Harold S.	12
Premrl, Stanko	83–90
Puliti, Gabriello	17–26, 28–35, 40
Racek, Jan	66
Rameau, Jean Philippe	52, 111, 114
Redeskini, Maksimiljan	110, 113
Reger, Max	88
Revers, Peter	74
Rheinberger, Joseph	88
Riemann, Hugo	67
Riepel, Joseph	67, 68
Rihar, Gregor	88
Roche, Elizabeth	68
Rore, Cipriano de	20
Rossi, Giovanni	28
Rousseau, Jean-Jacques	9, 92

Sattner, Hugolin	88, 89
Scheibe, Johann Adolph	41, 47–49, 61, 64
Schenker, Heinrich	41, 61–64
Schickele, Peter	14
Schoenberg, Arnold	75
Schweitzer, Albert	53, 55–57
Scruton, Roger	41, 62, 64
Smith, F. Joseph	68
Spitta, Philipp	44, 53, 57
Stipčević, Ennio	34
Stockhausen, Karlheinz	13
Sulzer, Johann Georg	69
Szabolsci, Bence	68
Talbot, Michael	14
Tartini, Giuseppe	70
Telemann, Georg Philipp	46, 70
Tuma, Franz	70
Türk, Daniel Gottlob	111, 114
Vecchi, Orazio	17, 19–23, 25, 26, 34, 40
Vincenti, Giacomo	18
Vivaldi, Antonio	70
Voltaire – Arouet, François-Marie	93
Wagner, Richard	73, 75, 78, 80, 82
Walther, Johann Gottfried	51, 67
Weber, Max	9
Weigel, Sigrid	97
Welsch, Wolfgang	6
Williamson, John	79
Wiora, Walter	13, 14
Witt, Franz X.	87, 90
Zupan, Jakob Frančišek	65–72, 109–114
Zychowicz, James L.	74

**Muzikološki zbornik • Musicological Annual**  
**XXXVI / 2000**  
**Izdal Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani**  
**Tisk Tiskarna Littera picta**  
**Ljubljana 2000**