

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXIII

LJUBLJANA 1987

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

Andrej Rijavec
Odd. za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 12
61000 Ljubljana
Yugoslavia

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je
omogočila
Raziskovalna
skupnost Slovenije

VSEBINA

CONTENTS

Marija Bergamo	Mediteranski vidiki jugoslovanskega glasbenega prostora Mediterranean Aspects of the Yugoslav Musical Realm	5
Jurij Snoj	Aleluje velikonočnega časa v ljubljanskih srednjeveških rokopisih Alleluias of the Paschal Time in the Medieval Manuscripts of Ljubljana	19
Ivano Cavallini	La diffusione del madrigale in Istria: I Casentini e Gabriello Puliti Razširjenost madrigala v Istri: Casentinija in Gabriello Puliti	39
Jiří Vysloužil	Musikalisch-ästhetische Dramaturgie der „Sieben Worte Christi“ von H. Schütz Glasbenoestetska dramaturgija „Sedmih Kristusovih besedi“ H. Schütza	71
Mirjana Veselinović	Smisao mimesisa u poetici Gustava Mahlera The Meaning of Mimesis in the Poetics of Gustav Mahler	79
Nataša Križevc	“Ramifications“	89
Vinko Globokar	Ob delu „Halo! Me slišite?“ Annotations to My Piece “Hallo! Do you hear me?“	99
	Imensko kazalo Index	103

UDK 78(487.1):930.85

Marija Bergamo
LjubljanaMEDITERANSKI VIDIKI JUGOSLOVANSKEGA
GLASBENEGA PROSTORA

„Povratek... k navideznim reprizam kulturne dediščine podarja produktivnost... napitek iz nepresušnega izvora Eunoe, spomin.“¹

Ernst Bloch

Blochova misel sicer ne zasleduje nekakšnega historicizma, ki naj bi bil ključ ali napotek za umetniško ustvarjalnost, kajti njen prvi del govori o vrnitvi „k novemu, na katero vselej mislimo, pa ga še nikoli ni bilo“.² Vendar meri na večno resnico, da je umetnost v sedanjosti potekajoče, aktualno doživetje izvirnega, vrednostno zgoščenega „včeraj“ ter intuicija, objubljaljoča slutnja nekega utopičnega „jutri“. Psihologija ustvarjalnosti ji je pritrčila in jo znanstveno utemeljila, sociološki vidik pa opozarja še na dejstvo, da je umetnost realizacija civilizacijske osnove človeka ter da je umetniško delo žarišče duhovnih in materialnih določil umetnikovega življenja, torej območje, v katerem se stikata subjektivno umetnine in objektivno njenega konteksta. V sečišču obeh misli je razumeti metaforo, da je „teritorij usoda“,³ da prostor dogajanja umetnosti predstavlja za umetnino hkrati možnost in omejitev in da jo v veliki meri predodloča. Zdi se, da prav južnoslovanski prostor z vso svojo civilizacijsko, kulturno in umetniško preteklostjo in sedanjostjo ponuja tako razumljene argumente in dokaze.

Mediteranski vidik, ne samo kot splošna, trajno plodna civilizacijska osnova evropske kulture, marveč tudi kot občasno izpostavljeno zaledje, navdih in podnet ustvarjalnega snovanja, postaja v novejšem času tako v politično-ekonomskem kot v kulturološkem smislu⁴ spet izhodišče upanja. Upanja, da je mogoče prostor okrog nekdanjega „Mare nostrum“, ki že dolgo ni več „središče sveta“ in ne omike, ohraniti, znova povezati, utrditi in ponuditi za veljavno, življenjsko alternativo današnjemu univerzalizmu pa tudi okrepljenemu združevanju znotraj Evrope in ponovnemu preverjan-

1 Bloch, Ernst, Tübingenski uvod u filozofiju, Nolit, Beograd, 1966, 277.

2 Ibid., 277.

3 Horvat-Pintarić, Vera, Teritorij je sudbina, v: Danas, Zagreb, št. 247, 11. 11. 1986, 32.

4 V okviru Evropskega leta glasbe je grški nacionalni komite predlagal in izvedel festival „Mediterranska glasba“ (Atene, 7.—14. november 1985) ter v njegovem okviru posvetovanje-kolokvij o „mediteranski glasbi“.

ju pojmov kot so „Centralna Evropa“, „Srednja Evropa“, „Vzhodna Evropa“.⁵ Ne gre le za ohranitev prvobitnih temeljev evropske identitete, ampak tudi za novo umetnostno opredelitev pojmov „periferije“ in „provincije“ ter razvrstitev posameznih nacionalnih kultur z ozirom na sprejete definicije.⁶

V takšnih, ciklično se ponavljajočih procesih razvrščanja in opredeljevanja današnji jugoslovanski kulturni prostor navadno ni imel sreče. V svetovnih merilih umetnosti še vedno nima priznanega statusa relevantnega „perifernega“ področja. In če danes v zvezi s Srednjevzhodno in Vzhodno Evropo slišimo željo, naj bi teh prostorov „ne predstavljali kot eksotične svetove, s katerimi se ukvarjamo samo tedaj, ko izbruhnejo politične krize“,⁷ velja to prav gotovo tudi za evropski jug in jugovzhod. Zahtevo upravičuje umetnost sama. Umetnost, bi rekel André Malraux, ko je razmišljal o Jugoslaviji, „nikoli ni preteklost, če je tisto najvrednejše, kar imaš“, posebej, če gre za usodo narodov, „ki sta jim svoboda in kultura isto“.⁸

Seveda ne smemo zapirati oči pred dejstvom, da politične in kulturne meje ne sovpadajo in da so se današnje jugoslovanske kulture razvile pri narodih, ki v zgodovini do 20. stoletja niso živeli skupaj, temveč so jih veljavne svetovne delitve ločevale med več držav. Posamezne jugoslovanske kulture se zato povezujejo bodisi z mediteranskim ali srednje-evropskim, z bizantinsko-slovanskim ali islamskim kulturnim krogom. In čeprav vidimo različnost v odnosu do tipičnega in univerzalnega predvsem kot možnost, ne gre trditi, da je posebnost že sama po sebi vrednost. V le-to se sprevrže šele, če se kot taka potrdi, zato v različnosti slutimo možnost.

Mediteranski vidik kulture jugoslovanskega prostora, tudi glasbene, je ena njegovih posebnosti. S svojimi določili, vzroki in posledicami zemljepisne, zgodovinske, politične in umetniške narave, s svojo relativno zaprtostjo nasproti „kontinentu“ — je del identitete te kulturne sfere. In v času, ko se sprašujemo, kako bi kazalo opredeliti „slavizme“ (ali „slovanizme“) v glasbi,⁹ odpira vprašanje o glasbenih „mediteranizmih“ še

- ⁵ Problem je načela in zastavila (1984) javna razprava med M. Kundero in G. Nivatom v časopisu „Le Débat“, ki jo je izzval Kunderov esej „Razklani Zahod ali tragedija Srednje Evrope“. Sledili so odmevi (Zeszyty literackie, Pariz, 1985/11; L'autre Europe, Pariz, 1985/5, 7) in nadaljevanje v italijanski reviji „Lettera internazionale“ (1984, 1985). Razpravi o Srednji Evropi so se pridružili še v zahodnonemškem glasilu „Die Neue Gesellschaft“, združenem 1985 z revijo „Frankfurter Hefte“ in nato v „The New York Review of Books“. Peter Glotz je jeseni 1985 objavil (Die Zeit, Dunaj) vrsto esejev s skupnim naslovom „Evropa premineva“. V Porečah ob Vrbskem jezeru so se maja 1987 o istih temah pogovarjali na mednarodnem simpoziju o medijskem sodelovanju.
- ⁶ Ne samo pri nas, tudi drugod po Evropi so, predvsem umetnostni zgodovinarji, sprejeli Wölfflinovo razvrstitev umetnosti na umetnost perifernih, regionalnih in provincialnih področij. (Prim. Wölfflin, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915; prev. Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti, Veselin Masleša, Sarajevo 1985). Že Ljubo Karaman pa je pri nas v tridesetih letih teoretično razložil potrebo, da bi označili periferijo kot pozitivno in provinco kot negativno kategorijo. (Prim. Karaman, Ljubo, Eseji i članci, Zagreb 1939 in O djelovanju domaće sredine u umetnosti hrvatskih krajeva, Zagreb 1963). Te misli so temeljnega pomena za novejšo teoretično usmeritev pri nas, ki skuša utrditi in potrditi status umetnosti naših krajev kot umetnosti „perifernega“, oz. „obrobnega“ področja evropske civilizacije in kulture.
- ⁷ Liehm, A. in Coen, F., v: Lettera internazionale (poletna številka 1984); prevzeto po: Cartaluccio, F., Kje je konec Evrope?, Naši razgledi 28. 2. 1986, 117.
- ⁸ A. Malraux v razgovoru z Ž. Stojanovićem leta 1975, v: Nin, Beograd, 1986, 14. 12. 1986, 37.
- ⁹ Prim. Vysloužil, Jiří, Von der slawischen Musik, v: Sbornik prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, H 15, 1980, 7–20.

nedotaknjeno raziskovalno območje, na katerem bi se morda lahko približali bistvom glasbenega v teh prostorih. Seveda z zavestjo, da je umetnost vedno organska celota, bitje, ki funkcionira ne oziraje se na sestavine.

Gotovo, zaradi neopredeljenega pojma in celo vprašljivosti njegove opredelitve, zaradi neizdelane metodologije in pomanjkljivih možnosti, da bi se komparativno oprli na sorodne raziskave v drugih umetnostih, so predeli leksike, sintakse in zgodovinsko-sti glasbenih „mediteranizmov“ za zdaj še nedostopni. Pričujoči tekst skuša zarisati samo prostor raziskave in pokazati tiste poti, po katerih bi nemara dosegli konkretnejši red, oz. vzpostavili metodološki model raziskave. Zgodovinska metoda orisa glasbenih dejstev, ki so kakorkoli povezana z mediteranskim izročilom, bi bila preprosto „seštevanje“ lastnosti določene skupine skladb, če je ne bi oprli na teorijo pojava. Problem, ki se torej zastavlja, je vprašanje, kako prevesti pojem glasbenega mediteranizma iz pogojne veljavnosti znotraj določenega koncepta zgodovine glasbe v sfero absolutnega.

Sintagma „mediteranska tradicija“ je pogosta in znana, ni pa dovolj jasna in določena. V teoriji in estetiki ter v razponu od antične jasnosti prek sprememb v naslednjih stoletjih do današnjega, praviloma nostalgичno obarvanega, abstraktnega, ogroženega in meglenega spomina, je doživljala nenehne spremembe v določilih, obsegu in vsebini. Zdi se, da so ob vsej zapletenosti zanesljiva le izhodišča, namreč bleščeče otroštvo ter prva, obenem najdragocenejša zrelost evropske omike v klasični antični misli in umetnosti, ko so nastali temelji za tisočletja vitalnega razvoja in stalnega obnavljanja mediteranskega življenjskega, zgodovinskega, miselnega in kulturnega prostora. Nikoli enotnega, razmejenega, nikoli zaprtega.

V poskusu, da bi to sintagmo opredelil, sega literarni medievalist Tomislav Ladan, torej znanstvenik iz diskurzivno povsem definirane umetniške dejavnosti, od nevprašljivega do negotovega, od objektivno določljivega do subjektivno vrednotenega.¹⁰ Opira se na zemljepisno ime (na grški pridevnik *mesógaioi*, lat. *mediterraneus* — „tisto, kar je znotraj“¹¹), se pravi povsem jasen geomorfološki pojem, čeprav je z njim označena pestra in neenotna pokrajina od prvega oljčnega nasada na severu do gostih skupin palm na robu puščave. Toda že s prestopom na naslednjo raven opazovanja, v zgodovinsko in kulturno opredelitev, se pokaže Ladanu to področje vse prej kot nedvoumno določljivo: z današnjimi petnajstimi (z Malto in Ciprom sedemnajstimi) državami ter jezikovnim Babilonom (zlasti če mu prištejemo tudi stare, ne več žive jezike), je to — na tri kontinente segajoče — področje dinamičen prostor, v katerega so „kot enovita plodna tla pritekale, se tam mešale, ustvarjale in razkrajale raznorodne in nasprotujoče si sestavine, kakršne so bile snovne in duhovne prvine asirske, mikenške, kretske, feničanske, egipčanske, grške, etruščanske, helenistične, rimske, hebrejske, krščanske, bizantinske, arabske, turške kulture, če naštejemo le najpomembnejše“. ¹² In ko Ladan opredeli za civilizacijski „talilnik in kalilnico nasprotujočih si svetovnih nazorov“, kot idealni komunikacijski pripomoček, ki je rabil „prisilnemu ali mirnemu spoznavanju, zblíževanju, prežemanju in nastajanju kulturnih, filozofskih, religioznih, političnih in literarnih vzorcev“, ga polagoma začenja spreminjati v simbol kulture, v prostor „rojstva in razvoja evropske omike“, v katerem so nastali „vseobsežni nadjezik evropske kulture“ ter hkrati „splošna (skupna) mesta književnosti: topoi me-

¹⁰ Ladan, Tomislav, *Mediteran i Mediteranizam*, v: *Parva mediaevalia*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983, 7–22.

¹¹ *Ibid.*, 8.

¹² *Ibid.*, 9.

sógaioi — mediteranizmi.“¹³ Vendar pa: ko skuša avtor v tolikšnem številu različnih jezikov, dediščin, pozneje še nacionalno opredeljenih, samostojnih umetniških razvojov poiskati nekakšno „mediteransko izročilo“, filozofski ali še bolj splošen duhovni temelj te, iz različnih izkušenj artikulirane dediščine, ki naj bo ji dodal tudi vse kar se je v Sredozemlju zgodilo literarno pomembnega — se zamisli nad „mediteranizmom“. Zazdi se mu „fantomski terminus“. Sicer kot povezujoče motive izpostavi „morje“ in „mitologijo“, kot spodbujajoče predmete značilno floro in favno, vremenske okoliščine in nebeška svetila, kot oblikovni mit klasične bogove in heroje, usodne dogodke in legende, toda ustavi se pred možnostjo, da bi izluščili „corpus in codex skupnih simbolov“. Le (povsem) pogojno našteje ožje sistemske oznake „mediteranizmov“.¹⁴

Podoben metodološki postopek bi se v glasbi obnesel le delno. Lahko bi ga prevzeli na prvih dveh stopnjah ter ugotovili, da so pač geomorfološka dejstva in kulturno-zgodovinski vidiki nekakšnega „sredozemskega izročila“ enako veljavni za vso duhovno nadgradnjo in za glasbo enakega pomena. Toda glede simbolov in konkretnih oznak se glasbena umetnost — še prav posebej tisti njen del, ki se iz sinkretične povezave z neglasbenim odločneje podaja v „čisto glasbeno“, abstraktno — sklicuje na svoje posebnosti. Kljub temu, da nastajajo v novejšem času o njenih semantičnih dosegih teorije in sistemi, ki tvegajo celo konkretne napotke za semantično analizo, kaže, da se glasbenih simbolov le ne da kar tako „prevajati“ in definirati s pomočjo drugih simbolov. Glasbeni simbol je „nekonzumiran simbol“ (S. Langer), ki se ne izčrpa kot simbol govornega jezika, zgolj v funkciji označevanja. Da izrek ali sodba o glasbi obveljata zunaj vesoljstva enega samega subjekta, morata biti dokazljiva na sami glasbi. S pomočjo glasbene analize, katere naloga naj bi bila preoblikovanje čisto glasbenega smisla v diskurzivno, pojmovno mišljenje. Vendar to, kot je prepričljivo pojasnil H. H. Eggebrecht,¹⁵ ni tako preprosto, saj glasba nima le čisto glasbenega pomena v sintaktičnem smislu, marveč tudi vsebino (Gehalt), ki kot semantična razsežnost ni enaka glasbenemu pomenu, a je v njem vsebovana in znanstveno prav tako oprijemljiva (ulovljiva) kot glasbeni pomen. Prav ta povezava sintaktične analize in semantične interpretacije omogoča preboj do nekoč nedosegljivih predelov glasbenega.

Če naj bi omenjena načela uporabili konkretno, na primeru mediteranske glasbene tradicije, bi jih kazalo najprej preskusiti v območju temeljnega glasbenega materiala (leksike), tako (glasbene) folklore (ne pozabimo, da je bila — poleg cerkvene glasbe — marsikje pri nas do 16. stoletja edini vidik glasbenosti) kot pozneje umetne (vokalne, vokalno-instrumentalne in instrumentalne) glasbe mediteranskega bazena. Sistemizirane izsledke bi morali nato uporabiti v sintaktični analizi celotne glasbene strukture, šele potem bi lahko razvrščene in obdelane rezultate semantično interpretirali. Seveda z zavestjo, da nasploh vso zahodno kulturo določa mimesis, da se torej rojeva v soglasju z, oziroma na temelju kategorialnosti ali resničnosti dogodka, izkušnje, umetniške senzacije.

¹³ Ibid., 10.

¹⁴ Zaradi nedvomne privlačnosti naštetih značilnosti jih na kratko povzemam: vse, kar pripada Mediteranu (od arheološke izkopanine do jezikovne domislice); vse, kar je standardno, je klasično; vse, kar je sončno, življenjsko vedro; vse, kar je smešno, sinkretično; vse, kar je nezanesljivo, neresno, lenobno. Seveda se Ladan zaveda, da je iz „nevtralnobjektivnega“, nato „prenesenega pomena“ zašel v neulovljivo, subjektivno „všečnost in nevšečnost“. Ibid., 12.

¹⁵ Prim. Eggebrecht, H. H., Sinn und Gehalt, TzMW. 58, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979.

Najbrž bi tako pridobljeno gradivo še ne bilo dovolj za oblikovanje slogovnih in formalnih kriterijev, ki jih terjajo definicije (morda le za njihove posamezne elemente), vendar bi se vsaj približali abstraktnemu pojmu, torej miselnemu odsevu bistvenih, nujnih in splošnih lastnosti predmeta. Njegov obseg kot vsota posameznih nižjih pojmov, na katere se nanaša, se sicer izmika določanju, toda njegovi vsebini (bistvenim oznakam) se je moč približati s formalne in psihološke strani.¹⁶

Previdnost glede „slogovnih“ (stilbildenden) zmožnosti pojma „mediteranizem“ ne izhaja iz dvoma, ali bi se dalo opredeliti nekakšen skupni imenovalac za posamezna izrazna obeležja skupine glasbenih izdelkov, ali se in kaj se v različnih časih ponavlja, marveč iz okoliščine, da so ponovitve skupnih izraznih obeležij praviloma posledica vsakokrat drugačnih idejnih in estetskih konceptov, da se torej njihova funkcija spreminja. Če skušamo slog kot obliko abstraktnosti, ki obstaja zunaj umetnine, osredotočiti ter zamejiti območje, na katerem se kaže, ga seveda moremo opredeliti tudi s pomočjo duhovnega okolja (z zakonitostmi filozofskega mišljenja, psihologije), z izrazom življenjskih oblik subjektivnega, z dejavniki sociološkega reda, s kategorijami časovnega obdobja ali z določili prostora. Zato mnogi širijo časovne opredelitve do „polikronične periodizacije“ (Z. Lissa) zgodovine in odpirajo historično dimenzijo glasbenega sloga k „esencialističnemu konceptu“,¹⁷ ki zajame več med seboj prežetih ravni (sociološko, kulturno, psihološko, duhovno).

Morda bi nas lahko prav ta esencialistični koncept najbolj približal „mediteranizmom“ kot morebitni slogovni opredelitvi. Toda omenjeni zadržek glede spremenjene funkcije (ponovitev) velja.

Pogled na „mediteransko problematiko“ iz jugoslovanskega prostora stvar še bolj zaplete.

Predvsem, ta prostor je neenoten. Ozko sredozemsko vreteno, razpotegnjeno od Gibraltarja do Sueza in Rdečega morja, deli središčna os zemljepisno in zgodovinsko od severa proti jugu na dva sovražna dela — na Zahod in Orient. Usoda jugoslovanskega prostora je, da mu je prav ta os stoletja določala življenje in snovanje. Na tem koščku sveta se križajo in spopadajo tri kulture, tri omike, trije načini mišljenja: krščanski, torej rimski svet, središče starega rimskega univerzuma, ki je postal katoliški in je segal do protestantskega sveta, nadalje islamski svet, tako zelo, v vsem svojem bistvu nasproten Zahodu, ter grški univerzum pravoslavja, v katerem se še na razne načine oglašča Helada. In povrh ta prepletenost nenehno hlepi po obnovi in preoblikovanju komaj zgrajenega. Spomnimo se le karolinškega preroda v 8. stoletju,¹⁸ gotske presnove mediteranskih tradicij v 12. stoletju in najplodnejše obnove, ki jo je prinesla renesansa.

¹⁶ Nekaj temeljnih oznak, ki jih je izpostavila zavest o mediteranskih kulturno-zgodovinskih izhodiščih na raznih področjih duhovne nadgradnje ter jih štejejo za relevantne pri opredeljevanju glasbenih mediteranizmov: izraz in deskripcija imata prednost pred racionalnostjo in metrično-formalnim eksperimentiranjem; poudarjena kreativnost, vitalnost, improvizacijskost; erotičen odnos do umetnosti; dialog moško-žensko kot temelj umetniške ustvarjalnosti; patetično, močno, pretirano, nezumno, fantastično, silovito, trenutno — ob umirjenem, uravnoveženem, jasnem, prosojnem, lahkotnem, trajnem; nasprotja se pogojujejo, usklajajo in oplajajo; dionizično in apolinično v kontrastu in dopolnjevanju; velik pomen videza, zunanosti, dekorativnosti.

¹⁷ Supićić, Ivan, *Estetika evropske glazbe*, JAZU, Zagreb 1978, 96.

¹⁸ Prav delo in zagon Karla Velikega sta dosegla, da islamski naval ni uničil rimske dediščine, oz. rimske tradicije v osredju Evrope. Prerod označuje prava mediteranska estetika.

Civilizacijske koordinate tega prostora so se torej večkrat premikale in spletale na novo, kar je v vsej dolgi in burni zgodovini izzivalo spopade, previranja in nesporazume. Do današnjih dni, ko se v odgovor na željo zahodnega dela prostora, da bi dokončno stopil v zahodno-evropski civilizacijski krog ter „na pot evropskega individualizma“,¹⁹ oglašava v jugovzhodnem delu opozorilo, da „evropejstvo ne sme biti ekskluzivno“, da ne bi smeli „preferirati grško-krščanske, zahodnoevropske kulture in civilizacije“ ter pozabiti, da je „tudi vzhodno-orientalni tip kulturne identitete del evropsko-mediteranskega kulturnega kroga“ in da „jugoslovanska evropeizacija pač ne more temeljiti le na enem kulturnem kontekstu“.²⁰

Kot naslednjo posebnost velja poudariti trdno, dolgo in zelo učinkovito spopadanje ter prežemanje in zraščanje antičnega in slovanskega elementa, v jugovzhodnem delu pozneje tudi islamskega.²¹ Za ves naš srednji vek in tudi nadaljnji razvoj je očiten temeljni pomen antične umetnosti in rimske tradicije. Kakor vsi ostali barbarski narodi, ki se danes ponašajo s statusom „zgodovinskih“, „zrelih“ nacij, so tudi slovanska plemena prišla v te kraje kot prezgodovinski divjaki, ki so razdirali in uničevali, a se hkrati tudi učili in prevzemali: jezik, pisavo, religijo (kot ideologijo in kot vsoto znanj in moralnih norm), oblike življenja — in s tem naredili usodni korak iz predzgodovine v zgodovino. Čez dve stoletji, morda tri je civilizacija že obvladala ta prostor; nasprotja se niso več le spopadala, začela so se tudi že usklajevati. Iz novih oblik sožitja pa so s posebno življenjsko silo pričeli tu in tam rasti tudi samonikli poganjki, ki so dokazovali ustvarjalno naravo umetnosti. O tem pričajo številne likovne umetnine, arhitektura, cerkveno petje, literarna dela, ki so plod simbioze slovanskih sestavin in močne mediteransko-klasične podlage.

Dolga stoletja so se torej slovanski narodi na tem občutljivem področju med močnimi vplivnimi sferama Bizanca in Rima, vkleščeni med germanske, romanske, grške, turške in arabske elemente, pripadajoči katoliškemu, pravoslavnemu in islamskemu svetu potrjevali v svoji genetično-psihološki drugačnosti in polagoma gradili svojo identiteto.

Za ves skrajnje diskontinuirani razvoj narodnih (še le od 19. stoletja tudi nacionalnih) kultur teh prostorov pa je hkrati značilna nenehna receptivnost. Ugotovitev ni mišljena z negativnim predznakom, razumeti jo moramo kot „medsebojno prežemanje in oplajanje“, ki naj bi bilo „smisel in vrednost kulture“.²² Tudi nacionalne, za katero ni usodno ali in v kolikšni meri je samobitna, saj je ta vidik vrednostno ne opredeljuje.²³

Antična, mediteranska izhodišča kulture jugoslovanskih narodov so se torej obnavljala, kombinirala z novimi dodatki, bodisi z življenjskimi sokovi korenin ali s prev-

¹⁹ Kermauner, Taras, Novo pismo srbskemu prijatelju, prim. Jajčinović, Milan, Odiseja slovenskog intelektualca, Danas, 285, 36–37.

²⁰ Filipović, Muhamed, ibid., 37.

²¹ Od dveh najmočnejših migracijskih valov nas prvi, arabski (od 7. stoletja dalje), ni močnejše zajel, drugi, turški (od 11. stoletja) pa je usodno dosegel zgodovinsko in kulturno profiliranje tega prostora.

²² Nietzsche, F., Der Wille zur Macht, Körner, Leipzig 1912, 192.

²³ Zgodnje razumevanje tega, prav v našem stoletju tako zlorabljenega problema naših nacionalnih umetnosti najdemo pri Vladimirju Levstiku. Že l. 1909 je zapisal, da „slovenska književnost ni izključno sad nacionalne energije, marveč tudi tujih vplivov“. (Poizkus o lepem slovstvu pri Slovencih, Ljubljanski zvon, 1909, 394). Istega leta beremo tudi pri A. G. Matošu: „Po nastanku in izvoru so nacionalne kulture sad tujih vplivov. Tisto, kar je v narodu najboljše, je sad zunanjih kalí. Moč narodne kulture ni v sposobnosti, da odvrže, eliminiira, marveč v moči sprejemanja, absorbiranja tujih kulturnih prvin“. (Članek „Narodna kultura“, Sabrana djela, zv. IV, Zagreb 1973, 268).

zemanjem poživljajočih impulzov, ki so jih ustvarjale nove migracijske tvorbe. In čeprav naj bi bila, po mnenju C. Lévi-Straussa, vsaka civilizacija „gluha“ in slepa za vrednosti drugih,... da bi lahko bolj intenzivno ustvarjala lastne vrednosti“,²⁴ čeprav naj bi bila njena „enotnost“ odvisna od tega, „ali priznava določeno število temeljnih vrednosti, ki jih vsiljuje vsem svojim članom“,²⁵ opozarja vendarle isti mislec, da zgodovina človeške družbe pozna „en sam optimum različnosti, ki je znak najbolj plodnih obdobij. Če je namreč neka družba zaprta vase, se le reproducira in nazaduje; in če je komunikacija preveč intenzivna in prehitra, zamorijo možnosti asimiliranja ustvarjalne sposobnosti; le v nekaterih obdobjih je doseženo ravnovesje — komunikacija je obstajala, bila pa je dovolj počasna, da so njene produkte lahko asimilirali“. ²⁶ Glasbena umetnost naših prostorov bi te teze lahko potrdila in argumentirala. V obdobjih namreč, ko ji je sploh uspelo, da se je artikulara kot relevantni del duhovne nadgradnje, je v svojih različnih zemljepisnih in časovnih segmentih poznala blagodejne učinke komunikacije (omenimo le renesanso na Hrvaškem, ki je bila najbolj neposredno vključena v italizirano mediteransko izročilo), a tudi negativne vplive zaprtosti ali prehitre komunikacije (posebej z germansko kulturno sfero v severni Hrvatski in Sloveniji). Zdi se da je „optimum različnosti“ občasno tudi presejala, v ugodnih okoliščinah in časih pa ga je s pridom izbrala in realizirala. Umetnosti „periferije“, „obrobnih narodov“ (področij torej, ki so oddaljena od velikih središč in jih njihovi premočni vplivi ne dosega) namreč relativna neodvisnost in samostojnost praviloma pomagata, da izbira iz različnih virov. Na takšnih področjih ustvarjajo z večjo prostostjo in lažje dosega ustvarjalne sinteze.

Zavest o tem dejstvu, kot možnosti in perspektivi, je dozorela šele v najnovejšem času. Skupaj z zavestjo, da se ni lahko znati in ravnati v prostorih, ki so „med temnim patosom determinizma in varljivega indeterminizma Sartrove 'svobodne izbire usode'“. ²⁷

Če naj to razmišljanje slednjič izostrimo v območje glasbenega, ne moremo mimo teme pomenskega bitja glasbe. Ne gre za polemiko s „teorijo odseva“, a če je ena od uporabnih možnosti za preboj k leksično-sintaktičnim oz. strukturalnim prvinam glasbenih „mediteranizmov“ razprava o naravi glasbenega materiala ter „intonaciji“, smo pač dolžni opredeliti izhodišča.

Poskusi, ki izhajajo iz misli, da je glasba odsev, izraz, oris, simbol nečesa kar obstaja zunaj nje same, ji odrekajo zgolj njej lastno bitje. In nič bolj ne zadene njenega bistva nazor, da je čista igra z akustičnim materialom. Ob vseh negotovostih in nedorečenostih, ki se jih muzikologija še danes zaveda ob vprašanju „kaj je glasba“, ²⁸ je nedvoumno le dejstvo, da je glasba v svoji izvornosti neponovljiva, enkratna, in da njene vrednote niso nekje „za toni“, v zunajglasbenih dejstvih, temveč v glasbenih odnosih samih. Ali z besedami sistematika: „Da bi prvine, ki sestavljajo glasbo, bile glasba, morajo biti v sistemu“. ²⁹ Če se torej strinjamo, da ima struktura glasbenega dela tri ravni — material, oblikovano vsebino ter duhovno eksistenco v statusu neponovljivega in samostojnega bitja, potem sledi, da vsaka glasbena umetnina s pomočjo in med

²⁴ Lévi-Strauss, C., Tužni zapad, v: Kulturni radnik, Zagreb 1982, XXXV, zv. 4, 92.

²⁵ Ibid., 94.

²⁶ Ibid., 94.

²⁷ Protić, M., Oblik i vreme, Nolit, Beograd 1979, 212.

²⁸ Prim. Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. H., Was ist Musik, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1985.

²⁹ Prim. diskusijski prispevek J. Fukača v: Colloquia musicologica, Brno 1973, Fasc. II, 615.

obdelavo, s strukturiranjem pravzaprav ugrajuje duhovne vrednote v material; skoraj bi rekli, da metafizično-duhovno raven prevaja in vnaša v materialno.

Seveda je po drugi strani, če gre za modalni aspekt umetnosti, nedvomen intermodalni odnos med umetnostjo in „objektivno stvarnostjo“. Zgodovina filozofije je širila kategorije modalitet klasične ontologije (možnost, nujnost, slučajnost, stvarnost) ter jim dodajala nove; med zadnjimi „sostvarnost“,³⁰ kot osnovni modus umetnosti, ki ji sicer ne pripada po sebi, marveč v relaciji do druge modalitete, do stvarnosti. Max Bense pravi: „Narava obstoja umetnine je v tem, da si estetski predmet podreja realni predmet, da bi le-ta mogel obstajati in bi ga mogli opaziti. Estetsko bitje je 'sostvarno bitje' in 'sostvarnost' je torej ontološki korelat estetskemu stanju, ki ga imenujemo lepota“.³¹

Ker potemtakem oblikovani zvočni material ni svet po sebi, temveč svet za nas, za ljudi različnih časov in civilizacij, moramo upoštevati še dimenziji časa in prostora, ki pomembno sodelujeta pri ustvarjanju nekakšnih modelov. V določenem času in območju ti splošno veljavni obrazci omogočajo in pogojujejo recepcijo oz. komunikacijo. Čeprav ni dvoma, da prvine glasbenega jezika same po sebi niso semantično opredeljene, je danes prav tako jasno, da v gotovih kombinacijah, ki jih je praksa razvrstila po značilnostih, se pravi tipizirala, učinkujejo na poslušanje, na asociativne predstave in domišljijo ter sprožajo čustvene odzive. Slednje označuje psihologija za „tendenco“, „instinkt“, oz. „reakcijo po shemi, po vzorcu, ki — ko je enkrat sprožen — deluje in hoče delovati avtomatično“.³² (Eden takih „kulturnih obrazcev“ je prav antična grška umetnost.) Obrazci vsebujejo spodbuden, razumljiv in osredotočen human naboj, energijo in gradivo, ki se bosta v določenih trenutkih umetnosti postvarila ter oblikovala v nove, drugačne, vendar razumljive intelektualne ali estetske izreke (sporočila). Te „antropološke konstante“, vzorci, domala šifre, neke vrste „oporočna sporočila“ privrejo iz globin preteklosti in pomembno „izsevajo“ v (nekem) drugem, sedanjem času.

Vsa zgodovina glasbe potrjuje ta splošni psihološki model. Glasbeni sistemi, ki so nastajali v določenih obdobjih, so vedno imeli in imajo meje, znotraj katerih se giba in je vanje zamejen glasbeni izraz, sporočilo, pomen. Teh meja ne določa toliko avtonomna in racionalna logika samega sistema, kolikor območje asociacij po sorodnosti, ki se kažejo pri skupinah znotraj ene kulture, ker so rezultat odnosa med glasbeno organizacijo in zunajglasbenimi doživetji. Glasbeni obrazci, tradicije in pomeni živijo torej „kot dispozicije in navade, ki tvorijo subjektivne kontekste nešteti posameznikov... Estetskega odziva ni izven odziva posameznikov, ki mu dajejo pomen“.³³

Sintagma „mediteranska tradicija“ se sklicuje in opira prav na takšne vzorce z določenim odzivom v prepoznavnem in emocionalno-estetskem območju. Gre pravzaprav za nekakšen dinamičen in razvijajoč se sistem povezav in odnosov med prvini: vzorci niso ne trdni ne dokončno in jasno razpoznavni. Toda zdi se, da bi se jim lahko približali vsaj iz treh smeri: s stališča glasbenega materiala, s stališča antične doktrine lépega in s stališča pomena igre za ustvarjalni in receptivni proces v glasbi mediteranskega izročila.

³⁰ Predložil jo je in uvedel Max Bense v svojem delu „Aesthetica“ leta 1954.

³¹ Bense, Max, *Aesthetica*; prev. Estetika, O. Keršovani, Rijeka 1978, 29.

³² Prim. MacCurdy, J. T., *The Psychology of Emotion*, Harcourt, Brace & Co., New York 1925, 556. Angleški termin „pattern reaction“, s katerim se je v novejšem času ukvarjala predvsem Ruth Benedict, prevajajo tudi kot reakcija na strukture, oz. reakcija spleta.

³³ Aiken, H. D., *The Concept of Relevance in Aesthetics*, *Journal of Aesthetics*, VI, 1947/48, 159.

Vprašanje glasbenega materiala se neposredno navezuje na omenjene pomenske značilnosti glasbe in njenega jezika, ki so rezultat glasbenega oblikovanja človekovega duhovnega, emocionalnega in intelektualnega življenja. Termin „intonacija“, kakor ga je predložil Boris V. Asafjev³⁴ in sta ga v novejšem času ustvarjalno razvila predvsem E. M. Orlova in J. Jiránek,³⁵ naj bi zajel kompleksno akustično izpovedovanje procesov, ki potekajo v človekovi zavesti kot zvočno-nazorne pomenske vsebine. Toda njegova temeljna misel-hipoteza, da je namreč procesualnost glasbenega „intoniranja“ neposreden odsev procesualnosti (potekov) v človekovi zavesti nasploh, je sprožila vrsto zapletenih filozofskih vprašanj. Predvsem: ali je „procesualno“ v gibanju sploh mogoče ponazoriti, „prikazati“, izraziti ali celo odsevati? Asafjev je namreč dosledno vztrajal na novitosti miselnega procesa; besedo ter „intoniranje“ je uporabljal kot enakovredna pojma, prepričan, da je beseda „vozlišče smiselne vsebine“, intoniranje, ki ima „meličen“, tekoč, procesualen značaj, pa prav tako nosilec pomenskosti, le drugačne. Vendar se je zavedal, da je ta „skupek vseh značilnosti, ki opredeljuje vsebinski pomen neke melodije ali teme“ (če naj bi bila vsebinskost „intonacije“ enoznačna) možen le, kadar skladatelj v melodiki in načinu strukturiranja uporablja elemente opredeljenega in znanega sloga ali ljudske glasbe, se pravi „izrazne forme, ki so nadindividualne ali splošno razumljive“. Asafjevu je bila torej intonacija nekaj oprijemljivega, z glasbeno-tehničnim izrazoslovjem določljivega, ker zajema — v primeri z motivom, temo, frazo, ritmičnim ali melodičnim modelom — konkretno zvočno formo, forma pa razen melodije, harmonije, ritma in tempa obsega še dinamiko, agogiko, barvnost in vse odtenke artikulacije. In ta najmanjša glasbena prvina, ki je že nosilec pomena in opredeljenega izraza, je dinamična, razvija se ter dobi polno veljavo in upravičenost šele v strukturi celote. Takšna intonacija je seveda nujno plod psihološke strukture ljudi določenega področja in kaže značilnosti njihove mentalitete.

Ko je Theodor Adorno razvil misel B. Asafjeva, je izoblikoval znano tezo o naravi glasbenega materiala.³⁶ Če je namreč v „intonaciji“ (ali širše, glasbenem materialu) tendenca, ki skladatelja omejuje pri izboru sredstev in mu krči teoretično neomejen krog možnosti, potem je ta material — kajpak spremenljiv, saj je vključen v zgodovinske procese, ki se v njem zrcalijo in naplavlajo hkrati z zgodovinsko izkušnjo — ogle-

³⁴ Asafjev, B. V., *Die musikalische Form als Prozeß*, Berlin, 1976. Delo je nastalo in so ga v ruščini objavili leta 1930 (Gosizdat, Moskva), drugi del „Intonacija“, pa je izšel leta 1947 (Muzgiz, Moskva). Misel ni ne nova ne povsem izvirna. Srečamo jo, sicer nedorečeno in v okviru estetike tistega časa, že v nauku o afektih in figurah 18. st.; dotaknila sta se je tudi J. J. Rousseau v teoriji o govornih akcentih v glasbi in L. Janáček v teoriji o govornih motivih. Neposredni predhodnik Asafjeva pa je B. L. Javorski s svojim pojmom intonacija (Stroennie muzykalnoj reči, 1908 in Osnovnye elementy muzyki, 1923). Kot idejo o „socialnem izboru intonacij“, ki v zgodovinskem procesu vodi do kristaliziranih formalnih obrazcev jo utemeljuje tudi Max Weber v razpravi „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ (1921). Hkrati z Asafjevimi je razvil tezo o dinamično-procesualnem značaju glasbe in njenega intonacijsko-nazornega bitja v človekovi spoznavni dejavnosti tudi Ernst Kurth (*Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, Berlin 1922 in *Musikpsychologie*, Berlin 1931).

³⁵ Orlova, E. M., B. Asafjev, *Putj issledovatelja i publicista*, Muzyka, Leningrad 1964; Jiránek, J., *Asafjevova teorija intonance, její geneze a význam*, Academia, Praha 1967.

³⁶ K temu pojmu, ki je bil za njegovo mišljenje glasbe temeljnega pomena, se je Adorno vračal več kot trideset let. Prim. članke „Reaktion und Fortschritt“, 1930, v: *Moments musicaux*. *Neuedruckte Aufsätze 1928—62*, Frankfurt 1964, dalje „Zur gesellschaftlicher Lage der Musik“, v: Prokop, D. (Hrsg.), *Kritische Kommunikationsforschung*, München 1973, dalje *Impromptus*, Frankfurt 1968 in *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbeck 1968.

dalo in izraz človekovega duha v določenem podnebjju. Glasbeni material potemtakem ni le surovina in temeljni gradbeni element, temveč je zavestno predoblikovana snov, glasbena umetnost pa pravzaprav objektivira duha, saj je estetični in obenem metafizični prevod in substrat eksistence.

Zdi se, da lahko prav v tej smeri iščemo glasbene „mediteranizme“. In sicer na dveh ravneh. Prvič, v pradavnih glasbeno-folklornih plasteh, ki kot tenkočuten seizmograf beležijo živa fermentiranja in vedno znova različne obnove na temelju oddaljenega prvotnega izročila. Le-te so za poznejše, nacionalne kulture našega prostora bile in ostale velikega pomena kot (zavestne ali instinktivne) nosilke prvotnega psihološko-emocionalnega naboja prebivalstva na nekem območju. Prav jugoslovanski prostor kaže in potrjuje z mnogolikostjo glasbeno-folklornih naplavin in usedlin starost tiste plasti, v kateri se je ljudski, pozneje tudi umetni duhovno-ustvarjalni razvoj razraščal v različne smeri, uravnavali pa so ga gibalna, zavore ali zgodovinska usoda, ki so jih zgodovinska dogajanja vezala s temi temelji. Ob trajno živem slovanskem temelju sta vplivali na severu germansko in madžarsko območje, ob jadranski obali predvsem italijansko, na vzhodu in jugo-vzhodu grško, bizantinsko in turško.

„Mediteranizme“ bi torej mogli iskati že v glasbeno-folklornih plasteh različnih področij, če bi upoštevali delitev na zahodno in vzhodno, „rimsko“ in „bizantinsko“ sfero. Seveda bi jih lahko iskali tudi v tistih predelih umetne glasbe, ki so intonacijsko tesno povezani z odgovarjajočim glasbeno-folklornim prostorom. Toda vredno jih je iskati tudi v ustvarjalno potentnem sloju zavesti (ali podzavesti), kjer se s pomočjo (pred)priljubljenega glasbenega materiala izpoveduje mentaliteta brez opiranja na folklorno, v historično-kulturni intususceptiji“ ali „socialno-historični konstelaciji“, ki zajema „kulturno usedlino rodov“. ³⁷ Uspešna realizacija takega materiala lahko spodbudi ustvarjanje cele vrste sorodnih glasbenih del, ki jih slogovne kategorizacije rade označujejo s pojmom „prostorskega sloga“. ³⁸ Seveda je odvisno od številnih dejavnikov — ne nazadnje od zgodovinskih možnosti izbora, ki jih je skladatelj imel ali jih ima — kdaj bo do tega prišlo in v kakšni obliki, kdaj se bo „zgolj virtualno, v duši naroda živeče“ aktiviralo kot „kolektiven spomin“, ³⁹ na katerega se je moč opreti. Ko bodo torej opredeljene značilne kombinacije (intonacijska jedra), ki naj bi jih v območju glasbenega materiala zajemali in izpovedovali glasbeni „mediteranizmi“, bi kazalo raziskati, kdaj, kako in zakaj so se močnejše profilirale prav v sredozemskem bazenu, še zlasti glede na skoraj pravilno valovanje univerzalističnih in nacionalno poudarjenih glasbenih hotenj. V jugoslovanskem glasbenem prostoru so namreč v določenih časovnih razmikih močno poudarjali krepko in življenjsko slovansko izročilo, posebej kot obrambo pred germanskimi in turškimi vplivi. Skoraj istočasno opazimo ponavadi tudi močnejše in plodovitejše izžarevanje mediteranskega izročila. Predvsem na jadranski obali in otokih, v cerkveni (latinski in glagoljaški) ter posvetni glasbi (zahodna, katoliška mediteranska tradicija), a tudi po vsej (starejši in novejši) glasbi, ki je povezana z intonacijami srbskega ljudskega cerkvenega petja (vzhodna, pravoslavna mediteranska tradicija), to pa je močno zasidrano v grško-bizantinskem kulturnem krogu.

Antična doktrina lepega (v estetskem smislu) je možna raven opazovanja našega problema zato, ker se je obdržala skozi stoletja in velja na jugoslovanskih tleh še danes prav v tistih segmentih glasbenega, ki bi jih radi opredelili za mediteranske. Temeljna

³⁷ Trstenjak, Anton, Psihologija ustvarjalnosti, Slovenska matica, Ljubljana 1981, 364.

³⁸ Hauswald, Günter, Musikalische Stilkunde, TzMw. 24, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979, 100.

³⁹ Trstenjak, A., op. cit., 365.

je kajpak misel, da izhaja lépo iz sorazmerij delov, da je odvisno od izbora teh sorazmerij ter prave razporeditve delov in se potemtakem opira na „harmonio“ in „symmetrio“, na skladje in sorazmerje. Ta model klasične umetnosti, ki so ga od 18. stoletja dopolnjevali z mislijo, naj bi bilo lépo smoter in namen umetnosti, dokončno poveže lépo in umetnost tudi v estetskem smislu. Za umetnost mediteranske tradicije ostanejo ti temelji neomajani tudi tedaj, ko skušajo Nemci in Angleži v 18. stoletju razglasiti lépo za neoprijemljivo, češ da je človekova subjektivna predstava, ne pa nekaj objektivno določljivega. V mediteranskem izročilu lépo brez dvoma živi kot smoter umetnosti, ne le zavestno, marveč tudi v območju genetske dediščine, v „sublimirani biološki prirejenosti“ človeka, kot bi to pripravljenost „onstran intencionalnosti“ poimenoval prof. Trstenjak.⁴⁰

Razen tega je mediteransko izročilo povezovalo klasično teorijo lepega z mislijo, da lépo izhaja iz dovršenosti (umetnine); najbolj jasno in skoraj ukazovalno je to artikulirano v času renesančnega preroda. Povezovalo pa jo je tudi s staro Plotinovo trditvijo, da je lépo izražanje „notranje oblike“, da torej zajema psihično oz. psihološko razsežnost.⁴¹ Čeprav je izraz „ekspresija“ v rabi šele od 17. st. in se je povezovanje lepega z izražanjem čustev rodilo komaj v 18. st., je glasba mediteranskega podnebja od najstarejših časov poudarjala razsežnost ekspresivnega, in ne le v območju dionizičnega. In ko se je teorija lepega do 18. st. zoževala iz širokega, objektivno interpretiranega antičnega pojma na zgolj estetski, subjektivno določljiv pojem, od splošnega na pojem klasično lepega, je za mediteranski prostor posebej pomemben in značilen razvoj misli od „lepega svetâ“ k „lepemu umetnosti“, od občudovanja dovršenosti narave k zavestnemu naporu, da bi dosegli lepoto umetnine. Občutljivost za naravo in njeno preobilje lepega prenašajo v estetske razprave in jo oblikujejo v potrebo po lépi umetnini. Teoretsko mišljenje je postavilo krepke, uporabne in prijetne okvire za misel o lepem in njeno povezavo z umetniško ustvarjalnostjo. V različnih zgodovinskih kategorijah lepega se je glasba vedno sklicevala na grška izhodišča, na „harmonio“, skladje, ta temelj pa nato širila z dodatnimi pridevki, kakršni so „primernost“ (t.j. prilagojenost namenu), „okras“ (ki ga dodajajo strukturi), „privlačnost“, „ljubkost“, „vzvišenost“ itd. Toda: naj gre za funkcionalni ali avtonomni pomen takšnih pridevkov, umetnost mediteranskega izročila nikoli ne pozablja klasičnega ideala sorazmerij, usklajenosti delov, skrbi za mero in skladje. Tudi če je izraz poudarjeno ekspresiven in ne gre toliko za simetrijo (ki se opira na absolutno lépo in jo doumemo razumsko), temveč za evritmijo (za lépo, ki ga zaznavajo čutila, za glasbeno lépo v ožjem pomenu). Naravno lépo in umetniško lépo sta prehodila v estetski misli in ustvarjalni praksi od antičnih časov do Kanta zapletena pota spremenljivih medsebojnih odnosov. Vendar je od Kanta sèm jasno, da se prežemata, in da lépega ne zaznavamo le razumsko, ampak tudi z okusom, domišljijo, instinkti, da torej ni samo objektivno določljiva kategorija, marveč hkrati zavezano subjektivni presoji. „Lépo se po Kantu razkriva zaznavanju, pri katerem čuti in domišljija fungirajo smotrno (zavoljo smotra spoznanja), ne da bi pri tem izpolnili smoter (oblikovanje pojma)“.⁴² Prav v teh predelih živita mediteransko zaznavanje in občutenje lepega, v teh predelih se giblje tudi ustvarjalni proces, katerega tehnični napor je praviloma prikrit. Glasbena umetnina učinkuje najpogosteje sunkovito in obenem lahko, kot „od brega odvaljena“, v eni sami sapi oblikovana, organsko zrasla celota, ki ima za temelje red, harmonijo in sorazmerje delov. Vendar ji ni odvzeta

⁴⁰ Ibid., 405.

⁴¹ Prim. Tatarkijevič, V. Istorija šest pojmov, Nolit, Beograd 1978, 188–212.

⁴² Dahlhaus, C., Estetika glasbe, Cankarjeva založba, Ljubljana 1986, 52.

napetost in tudi pravica do deformacije, do potrjevanja mimesisa ne: priznava misel, da lahko neestetsko in nevredno s pomočjo intelektualne in tehnične operacije imitiranja pridobi estetsko vrednost.

Slednjič le še beseda o igri kot značilno estetski oznaki glasbe mediteranskega izročila, tudi pri nas, o tej estetski posebnosti umetniške ustvarjalnosti. Prof. Trstenjak vidi prav v „svobodni in umetni“ igri, igri s kombinacijami v procesu oblikovanja „osamljenih, osamosvojenih in sproščenih estetskih kvalitet“, potrdilo estetske narave umetnosti. Umetnost tako zapušča območje „biološke nujnosti, koristnosti in determiniranosti“, ter vstopa v prostore pričakovanja in „sfero čistih kvalitet, estetske koncentracije“, ki je povezana z „organsko distrakcijo“. ⁴³ Mediteranska umetnost izrablja v tem estetskem vidiku igre predvsem prijetno in radostno dimenzijo svobode (umetniške igre) brez praktičnega namena, funkcionalne vpetosti in nalog, brez kakršnekoli vnaprej določene usmeritve. Pozna le osredotočenost in zavzetost ter spoštuje pravila (renesančna glasba kaže bleščeče primere te svobodne in samostojne povezave dveh kulturnih, časovno zelo oddaljenih obdobij istega naroda, ki dosega v ustvarjalni igri kot temeljnem gibalno neverjetne umetniške viške; tudi na naših tleh). Zdi se, da v tem prostoru pravila ne ovirajo in ne omejujejo vzletov domišljije, da jim niso nevarnost, temveč le dobrodošel okvir za sproščeno igro, za tisto harmonično ravnovesje med „oblikovnim nagonom (Formtrieb) in nagonom po gradivu (Stofftrieb)“ ter opozarja, da je „človek le tedaj popolnoma (dokončno) človek, kadar se igra“. ⁴⁴ V igri, v soodnosu domišljije in razuma, je umetnik svoboden in sposoben za tisti estetski naboj, ki ga slutimo v ozadju številnih umetniških del in tako neposredno, zlahka zajame poslušalca, ga obdaja z ugodjem ter mu izmami pridevnike, kakršni so „prikupno“, „zapeljivo“, „očarljivo“ — „sproščeno“. V filozofskem pomenu istovetijo igro celo s svobodo, simbolično povezujejo svobodo z igro, ki da je možnost „nečesa drugega“ in drugačnega, česar ni v polju nujnega in stvarnega. ⁴⁵ Seveda pa ne smemo spregledati niti vidikov larpurlartističnih zaobrnitev tega postulata, saj so v mediteranski glasbeni tradiciji značilni in pogosti. In tudi ne dejstva, da terja te vrste igra „elegantno“ premoščanje odpora, na katerega naleti ustvarjalec pri oblikovanju glasbenega gradiva v takšnem smislu.

Orisani vidiki segajo v različne predele glasbenega: v naravo glasbenega materiala kot substrata duha, v dojetje umetniške lepote in v mehanizme oz. motive oblikovanja. Z njimi sicer nismo izčrpali možnih poti do glasbe Mediterana, gotovo pa vodijo k osredju mediteranskega občutenja glasbe.

⁴³ Trstenjak, A., op. cit., 463–466.

⁴⁴ Schiller, Friedrich, Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen, v: Über Kunst und Wirklichkeit, Reclam, Leipzig 1959, 329.

⁴⁵ Prim. teze o ontologiji igre in svobodni, v: Axel, Kostas, Uvod u buduće mišljenje, Zagreb 1972.

SUMMARY

Discussion on the subject and definition of the once again topical „Mediterranean art tradition“ is turned into a basis for an attempt at aesthetic-theoretical penetration into the concept of musical „Mediterraneanisms“, especially of those within the Yugoslav domain. The cognizance of the fundamentals and leading principles of the Mediterranean mentality, together with the awareness of the historical clash between the three civilization-cultural-religious realms (Christian, Islamic, Orthodox) serves as a framework for sorting out not just individual typical compositional techniques but even more the three parallel relevant levels of subject-matter where such musical „Mediterraneanisms“ are traceable. These are: ancient aesthetic doctrine of the beautiful with a pronounced dimension of the expressive, then play (and playfulness) as a distinctive aesthetic designation entailing divergent effects and consequences, and finally the musical „intonation“ and pre-formed musical material (in B. Asafjev and Th. Adorno’s sense) as the groundwork of artistic formation.

UDK 783.51:091 „11/15“ (497.12 Ljubljana)

Jurij Snoj
LjubljanaALELUJE VELIKONOČNEGA ČASA
V LJUBLJANSKIH SREDNJEVEŠKIH ROKOPISIH

1. Namen članka je prikazati aleluje velikonočnega bogoslužnega časa, od velikonočne vigilije do pete nedelje po veliki noči, kot jih vsebujejo srednjeveški rokopisi, hranjeni v Ljubljani. Z izrazom aleluja je mišljen eden od spevov mašnega proprija, spremenljivega dela maše, in ne vsakršno pojavljanje latinizirane hebrejske besede „alleluia“, pogosto zlasti v bogoslužnih besedilih velikonočnega časa. Aleluja spada med poberilne speve, speve, ki slede berilu, kakršna sta v mašnem propriju še gradual in trakt, in se tako kot vsi spevi mašnega proprija menjuje glede na praznik oziroma dan bogoslužnega leta. V velikonočnem času imajo lastne mašne proprije velikonočna vigilija, to je dan pred velikonočno nedeljo, velikonočna nedelja, tedenski dnevi po njej in pet naslednjih nedelj, od katerih se prva imenuje bela nedelja. Velikonočna vigilija ima kot poberilna speva alelujo in trakt, velikonočna nedelja in tedenski dnevi do vključno petka po njej gradual in alelujo, sledeča sobota in pet nedelj pa imajo kot poberilna speva dve aleluji.

2.1. Medtem ko glavnino spevov mašnega proprija razen aleluj vsebujejo že sicer nenotirani graduali 8. stol., je nekako do konca 10. stol. nastalo okoli sto aleluj, kar je glede na njihovo celotno število malo. Že v tem, najstarejšem in pristnejem gregorijanskem repertoarju imajo nekatera besedila iste melodije, kot se nekatera redkejša besedila pojavljajo z več različnimi melodijami. Ob koncu 11. stol. je repertoar melodij štel čez štiristo enot,¹ vendar so se mnoge melodije pojavljale z več besedili, tako da je bilo število različnih spevov gotovo dvakrat večje.² Aleluje so nastajale tudi v kasnejših stoletjih. V času od 12. do 15. stol. je samo s prilagajanjem že obstoječih melodij novim besedilom nastalo okoli štiristo novih spevov;³ poleg tega tudi mnogo povsem novih tvorb, ki s širokim obsegom, svojstvenim intervalnim zaporedjem, menjavanjem bujne melizmatike s silabiko in še s čim kažejo lastnosti poznosrednjeveške koralne monodije.⁴

2.2. Poleg tega, da so aleluje nastajale celoten srednji vek, se od ostalih spevov mašnega proprija ločijo tudi po tem, da imajo v bogoslužju mnogo manj ustaljena me-

¹ Schlager, K., Thodberg, C., Alleluia, The New Grove Dictionary of Music and Musicians (v nadaljevanju GDM) 1, 270.

² Prim. abecedni seznam aleluj do leta 1100 v delu Schlager, K., Alleluia-Melodien I, Kassel 1968 (Monumenta Monodica Medii Aevi VII).

³ Schlager, K., Thodberg, C., ib., 272.

⁴ Ib., 273.

sta. Graduali 8. stol. se glede aleluj ujemajo le v manjšem številu dni.⁵ Besedila najstarejših aleluj so bila večinoma psalmska⁶ in šele kasneje so začele nastajati aleluje z besedili, ki so izrecno izražala vsebino posameznih praznikov. Do konca 11. stol. so tako nastale številne velikonočne, binkoštna aleluje, aleluje za svetniške praznike,⁷ medtem ko so psalmske aleluje ostale namenjene predvsem pobinkoštnim nedeljam.⁸ Večina aleluj v bogoslužju sprva ni imela točno določenih mest; zapisane so bile skupno, navadno ob koncu rokopisov, kjer so bile razdeljene v nekaj vsebinsko enotnih skupin, namenjenih posameznim bogoslužnim obdobjem. Od tod je bil možen poljuben izbor. Ker so nove aleluje nastajale na različnih mestih, je prišlo med rokopisi do precejšnjih repertoarnih razlik, zlasti glede tistih skupin aleluj, ki so vsebovale več mlajših spevov.⁹ Prizadevanje po natančni določitvi bogoslužnih mest posameznim alelujam se tako ni moglo opreti na enotno izročilo, posledica česar je, da vlada v srednjeveških rokopisih tako glede repertoarja kot razporeditve posameznih aleluj z izjemo nekaj praznikov velika neenotnost. Razlike med rokopisi, kjer imajo aleluje že točno določena mesta, je po eni strani mogoče razlagati kot posledico repertoarnih razlik v virih, iz katerih so zajemali svojo vsebino, po drugi pa kot posledico neenake razporeditve in neenakega izbora iz sicer istega repertoarja. Po tem, da večina aleluj v bogoslužju nima točno določenega mesta in da so nastajale celoten srednji vek, je korpus aleluj bliže sekvencam in tropom kot pa ostalim spevom mašnega proprija.¹⁰

2.3. Aleluje imajo tridelno obliko: besedi aleluja, na zadnjem zlogu katere je dolg melizem, imenovan jubilus, sledi solistični verz, po katerem se aleluja zopet ponovi; med posameznimi deli melodij so pogoste bolj ali manj zaznavne sorodnosti. To, obenem pa tudi nekoliko manj abstraktna melodika, daje alelujam pesemski značaj.¹¹

3. Zgodovinske in zemljepisne poti, po katerih so se posamezni spevi in gregorijanski repertoar v celoti prenašali iz rokopisa v rokopis, pri čemer je prihajalo do raznovrstnih sprememb in bogatenja že obstoječega repertoarja z novimi tvorbami, so istovetne s potmi razvoja koralne monodije, s tem pa osnova koralnega zgodovinopisja. Izvor rokopisov, njihove predloge, čas in kraj njihovega nastanka, njihova liturgičnozgodovinska pripadnost in mesto v koralnem rokopisju, vse to je neizbežno prisotno v vseh plasteh njihove vsebine, čeravno ne v vseh enako zaznavno. Skupine aleluj za posamezna obdobja bogoslužnega leta so se zaradi odsotnosti enotnega izročila pogosto spreminjale in poljubno preoblikovale in so manj stanoviten in tisti del vsebine srednjeveških koralnih rokopisov, po katerem je rokopisom morda najlažje določiti izvor. S primerjanjem skupin aleluj je tako mogoče določevati povezanost med posameznimi rokopisi in stopnjo sorodnosti med njimi. Pri tem si je potrebno predstavljati, da je vsaka skupina aleluj, kot se pojavi v enem ali več rokopisih, posledica razvoja, ki bi ga bilo mogoče s primerjanjem ustreznih virov natančno določiti, kot je lahko tudi izhodišče nadaljnjemu razvoju.

3.1. Glede na to, da večina aleluj prvotno ni bila točno dodeljena posameznim proprijem, je pri določevanju sorodnosti pomembnejši obstoj posameznih aleluj v primerjanih rokopisih kot pa njihov bodisi enak bodisi različen položaj v njih. Primerjava

⁵ Apel, W., *Gregorian Chant*, London 1958, 378–380.

⁶ Prim. Schlager, K., Thodberg, C., *ib.*, 271, rekonstrukcija najstarejšega repertoarja.

⁷ *Gl. op. 2.*

⁸ Husmann, H., *Zur Stellung des Messpropriums der österreichischen Augustinerchorherren*, *Studien zur Musikwissenschaft* 25, 1962, 262, 263.

⁹ *Ib.*, 262.

¹⁰ Schlager, K., Thodberg, C., *ib.*, 272.

¹¹ Schlager, K., *Alleluia-Melodien I, VII.*

celotnega repertoarja ima tako pri določevanju sorodnosti prednost pred primerjavo njegove razporeditve.

4. V nadaljevanju so s stališča aleluj velikonočnega časa prikazani vsi srednjeveški mašni rokopisi, ki so ne glede na izvor hranjeni v Ljubljani:¹² graduali, ki vsebujejo samo speve mašnih proprijev z glasbenim zapisom, ter misali, ki vsebujejo vsa mašna besedila, vendar večinoma brez glasbenega zapisa. Poleg v celoti ohranjenih rokopisov so upoštevani tudi enolistni ali nekajlistni fragmenti, na katerih so ohranjene aleluje enega ali več velikonočnih proprijev. Ti fragmenti so ostanki nekdanjih popolnih, kasneje pa uničenih gradualov in misalov in so se ohranili kot knjigoveško gradivo, kot zalepki na platnicah ali same platnice v vezavah mlajših tiskov, rokopisov ali uradnih knjig. Nekateri med njimi so še zdaj v vezavi del, v zvezi s katerimi so se ohranili.

5. Slovensko narodnostno ozemlje je bilo vse od začetka 9. stol. dalje v cerkvenoupravnem pogledu razdeljeno na dve enoti: ozemlje severno od Drave je sodilo pod salzburško škofijo, ozemlje južno od nje, ki predstavlja večji del današnje Slovenije, pa je pripadalo oglejskemu patriarhatu.¹³ Oglejska cerkev je na ozemlju južno od Drave obdržala vlogo metropolije tudi potem, ko je bila leta 1461 oziroma 1462 ustanovljena ljubljanska škofija, ki je bila v določenih pogledih podrejena sicer rimski škofiji.¹⁴ Ljubljanska škofija je sprejela oziroma obdržala južno od Drave veljavni oglejski bogoslužni red, ki je v njeni ustanovni listini izrecno predpisan.¹⁵ Bogoslužje znotraj meja metropolij ni bilo vedno enotno¹⁶ in kljub domnevni sorodnosti so se v bogoslužju razlikovale tudi škofije oglejskega patriarhata.¹⁷ Vendar je v rokopisih, ki so hranjeni v Ljubljani in ki so bili v rabi najbrž na ozemlju južno od Drave, glede na cerkvenoupravno razdelitev slovenskega narodnostnega ozemlja smiselno pričakovati sorodnosti z obredjem v drugih delih patriarhata. Te sorodnosti bi se lahko kazale tudi v velikonočnih alelujah.

6. Eden od treh v celoti ohranjenih mašnih rokopisov v Ljubljani je rokopis *ŠAL, Rkp 19*, kranjski misal, ki je nastal pred letom 1412¹⁸ in bil najbrž vsaj nekaj časa v uporabi kranjske župnijske cerkve.¹⁹ Ta rokopis, ki se sicer ne ujema povsem z oglejskim obredom, kot ga predstavljajo zgodnji oglejski misalni tiski, kaže dovolj oglejskih lastnosti in priča, da pripada bogoslužnemu izročilu oglejske metropolije.²⁰ V velikonočnih proprijih ima tele aleluje:

¹² Zunaj Ljubljane se hrani le fragment iz stiškega samostana.

¹³ Grafenauer, B., Zgodovina slovenskega naroda I, Ljubljana 1978, 446.

¹⁴ Miklavčič, M., Zgodovina cerkve v Jugoslaviji, Ljubljana 1971, 116.

¹⁵ Cesar Friderik III (IV.) ustanovi ljubljansko škofijo, Zgodovinski zbornik 1, 1888, stolp. 9.

¹⁶ Husmann, H., ib., 274.

¹⁷ Smrekar, J., Stare pisane mašne bukve kranjskega farnega arhiva, Zgodovinski zbornik 1, 2, 1888, 1889, stolp. 12, 13; Husmann, H., Sequenzen und Tropenhandschriften, RISM B/V/1, München, Duisburg 1964, 171, 172.

¹⁸ Kos, M., Stele, F., Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, Ljubljana 1931, št. 98. Čas nastanka rokopisa ni nesporno ugotovljen. Smrekar ga postavlja v konec 15. stol. (ib., stolp. 71–73), Kos pa najbrž na osnovi listine, kjer je kot darilo župnijski cerkvi za Marijin oltar omenjen nek misal, v čas pred l. 1412 (Kos, M., Stele, F., ib., opomba pri št. 95, 166). Höfler postavlja rokopis v 1. pol. 15. stol. (Höfler, J., Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarja v osrednji Sloveniji, Muzikološki zbornik III, 1967, 6). Rokopis omenja v popisu nekaj srednjeveških rokopisov že Hitzinger v Mittheilungen des Historischen Vereins für Krain 11, 1856, 24.

¹⁹ Smrekar, J., ib., stolp. 9.

²⁰ Ib., stolp. 10, 11, 60–62.

velikonočna vigilijska:	Confitemini domino
velikonočna nedelja:	Pascha nostrum V. Epulemur in azymis
ponedeljek:	Angelus domini V. Respondens autem
torek:	Surgens Jesus
sreda:	Christus resurgens ex mortuis
četrtak:	In die resurrectionis
petek:	Crucifixus surrexit a mortuis et redemit
sobota:	Haec dies
	Laudate pueri V. Sit nomen
bela nedelja:	Post dies octo
	Surrexit pastor bonus
	In resurrectione tua
II. nedelja:	Ego sum pastor bonus et cognosco
	Surrexit pastor bonus
III. nedelja:	Modicum et non... quia vado
	Surrexit pastor bonus
IV. nedelja:	Vado ad eum qui me misit sed quia
V. nedelja:	Usque modo
	Surrexit pastor bonus

6.1. Ta vrsta aleluj se tako po repertoarju kot po razporeditvi na posamezne proprije domala povsem ujema z vrsto velikonočnih aleluj v tiskanih oglejskih misalih s konca 15. in začetka 16. stol.²¹ Razlike so te: oglejski misali nimajo aleluje In resurrectione tua, ki je v kranjskem misalu zapisana kot tretja v propriju bele nedelje;²² verz aleluje Crucifixus surrexit (v misalih Augsburg 1494 in Benetke 1517 Crucifixus resurrexit) je v oglejskih misalih krajši in obsega le prvi del priredja; besedilo verza Ego sum pastor bonus je v oglejskih misalih drugačno in se nadaljuje in konča z besedami qui pasco oves meas; verz aleluje Modicum et non je v oglejskih misalih brez končnega odvisnika; v oglejskih misalih je drugačno tudi besedilo verza Vado ad eum qui me misit, ki se tu nadaljuje z besedami et nemo ex vobis interrogat me; končno je razlika med kranjskim in oglejskimi misali v tem, da predpisujejo oglejski misali za belo nedeljo proprij velikonočne nedelje, običajni proprij bele nedelje z introitom Quasi modo geniti in alelujama Post dies octo in Surrexit pastor bonus pa imajo prestavljen na sledeči po-

²¹ Primerjani so bili misali Augsburg 1494 (NUK 13 349, Gspan, A., Badalič, J., Inkunabule v Sloveniji, Ljubljana 1957, št. 795), Benetke 1517 (NUK 13 760) in Benetke 1519 (NUK 14 413). Ti misali so si v alelujah velikonočnega časa z izjemo dveh drobnih razlik v besedilu, ki bi ju bilo mogoče imeti za tiskovni napaki, povsem enaki. Primerek NUK 13 760 ima na zadnji strani napis „Oberburg 1609“, kar se sklada z dejstvom, da je bil oglejski obred prisoten v ljubljanski škofiji še za časa škofa Tomaža Hrena (Ušeničnik, F., Obrednik oglejske cerkve v ljubljanski škofiji, Bogoslovni vestnik IV, 1924, 123–127).

²² Vloga te aleluje v kranjskem misalu ni jasna. Možno je, da sta aleluj Surrexit pastor bonus in In resurrectione dani na izbiro ali pa je aleluja In resurrectione namenjena propriju sledečega ponedeljka in ostalih tedenskih dni. Obred salzburške škofije in obred seckauskega avguštinskega kapitlja imata za tedenske dni po beli nedelji posebne aleluje (Husmann, H., Zur Stellung des Messproprium der österreichischen Augustinerchorherren, 273). Tako je bilo najbrž še kje.

nedeljek. V kranjskem misalu ima bela nedelja, kot je običajneje, proprij z introitom Quasi modo geniti.²³

Srednjeveški rokopisi se glede aleluj močno razlikujejo; že bežen pogled na Wagnerjev pregled aleluj velikonočnega tedna v nekaterih srednjeveških rokopisih in tiskih zazna visoko stopnjo razhajanja.²⁴ Skupine aleluj za posamezne dele bogoslužnega leta tudi znotraj oglejskega patriarhata niso bile vedno enake;²⁵ glede na to je ujemanje med kranjskim misalom in oglejskimi tiski toliko bolj pomenljivo in si ga je mogoče razložiti le s pripadnostjo istemu bogoslužnemu izročilu. Vrsta velikonočnih aleluj, kot jo vsebuje kranjski misal in oglejski tiski, je gotovo oglejska, morda celo zgolj oglejska, kranjski misal pa se prek nje kaže kot liturgičnozgodovinsko oglejski rokopis. Glede na to ugotovitev je tudi prikazana odstopanja kranjskega misala od oglejskih tiskov vključno s pojavom aleluje In resurrectione možno imeti za del oglejskega liturgičnega izročila.

Da je prikazana vrsta aleluj res oglejska, potrjuje tudi eden od goriških rokopisov, gradual iz 14. stol., pisan v kvadratni notaciji.²⁶ Ta rokopis ima v času od velikonočne nedelje do vključno sobote po veliki noči isto vrsto aleluj kot kranjski misal in oglejski tiski.

6.2. Oglejska vrsta velikonočnih aleluj vsebuje skupino, ki jo je Husmann poimenoval po alelujah Modicum in Vado, in se začinja z alelujama Post dies octo in Ego sum pastor bonus, po alelujah Modicum in Vado pa zaključuje z alelujo Usque modo. To skupino, ki je porazdeljena na pet povelikonočnih nedelj, vendar pogosteje tako, da zavzemajo njeni spevi v proprijih mesto druge aleluje, vsebujejo številni rokopisi, med drugim tudi čedadski.²⁷

6.3. Posamezne aleluje prikazane vrste, kot je zapisana v kranjskem misalu ali oglejskih tiskih, so tudi v nekaterih gradualnih in misalnih fragmentih z ohranjenim mašnim bogoslužjem enega ali več dni velikonočnega časa. Prisotnost ene ali več aleluj oglejske vrste v kateremkoli fragmentu še ni dokaz, da je bil rokopis, ki mu je fragment nekdanj pripadal, liturgičnozgodovinsko oglejski, zlasti še ne, če se aleluje ne pojavijo v proprijih istih dni kot v oglejskem obredu; posamezni spevi oglejske vrste niso vezani le na oglejski repertoar in je oglejska le njihova razporeditev. Vendar pa pojav ene ali več aleluj oglejske vrste dopušča možnost, da je fragment ostanek liturgičnozgodovinsko oglejskega rokopisa, oziroma da je ta sicer v drugačni razporeditvi vseboval iste aleluje kot kranjski misal ali oglejski tiski. Aleluje oglejske vrste so v tehle fragmentih:

AS, Samostani, Sam. A I, fasc. 6, Register desetine od prirastka živali 1618 – 1622, platnice; fragment graduala 14. stol. s poznogotsko notacijo. Ohranjeni sta

²³ Poleg opisanih je med kranjskim misalom in oglejskimi tiski še nekaj drugih manjših besedilnih razlik. IV. nedelja ima v kranjskem misalu le eno alelujo, vendar je kot druga gotovo mišljena Surrexit pastor bonus, ki jo imajo na drugem mestu vse ostale povelikonočne nedelje. V proprijih vseh petih povelikonočnih nedelj oziroma ponedeljka po beli nedelji in sledečih nedelj je na drugem mestu tudi v oglejskih tiskih.

²⁴ Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien I, Hildesheim, Wiesbaden 1970, 346, 347.

²⁵ Husmann, H., Sequenzen und Tropenhandschriften, ib.

²⁶ Gorica, Biblioteca Seminario Teologico Centrale, kodeks H. Na razpolago so le besedilni začetki aleluj velikonočnega tedna. Glede besedilnih razlik in aleluj povelikonočnih nedelj tega rokopisa tako ni možno primerjati s kranjskim misalom in oglejskimi tiski.

²⁷ Husmann, H., Zur Geschichte der Messliturgie von Sitten und über ihren Zusammenhang mit den Liturgien von Einsiedeln, Lausanne und Genf, Archiv für Musikwissenschaft XXII, 1965, 236.

aleluji druge povelikonočne nedelje Ego sum pastor bonus (ThK 128)²⁸ in Surrexit pastor bonus (ThK 169) ter prva aleluja tretje nedelje Modicum et non (ThK 38). Aleluja Ego sum pastor bonus ni v celoti ohranjena, iz njene melodije pa je razvidno, da sta njeni zadnji besedi „oves meas“, kar bi lahko pomenilo, da se besedilno ujema z istoimensko alelujo v oglejskih tiskih. Tudi aleluja Modicum et non ni v celoti ohranjena in podobno je iz njene melodije razvidno, da ima enako besedilo kot v oglejskih tiskih, torej nima končnega odvisnika. Ohranjene aleluje imajo isti položaj kot v oglejskem obredu. Očitno je imel rokopis, ki mu je fragment nekdanj pripadal, vse aleluje skupine Modicum-Vado. Register, v vezavi katerega se je fragment ohranil, izvira iz cistercijskega samostana in gospostva Stična. *AS, Samostani, Sam. A II, fasc. 10, Register desetine od prirastka živali 1613, platnice*; fragment misala, najbrž iz 15. stol. Ohranjeni sta aleluji IV. nedelje In resurrectione in In die resurrectionis. Knjiga, v vezavi katere se je fragment ohranil, izvira iz cistercijskega samostana in gospostva Kostanjevica.

ZAL, makulature II (2), fragm. chor. 17; fragment graduala 15. stol. s poznogotško notacijo. Ohranjena sta dva proprija za belo nedeljo. Prvi, označen kot In Octava Paschae, je bil dodan kasneje in je ponovitev proprija velikonočne nedelje. Poleg introita sta z besedilnima začetkoma navedeni še aleluji Pascha nostrum in Surrexit pastor bonus ter sekvenca. Aleluja Pascha nostrum je prevzeta iz velikonočnega proprija, aleluja Surrexit pastor bonus pa je nova: velikonočni proprij ima namreč kot poberilna speva gradual in alelujo. Aleluja Pascha nostrum je v ponovitvi velikonočnega proprija na belo nedeljo v oglejskih tiskih, aleluja Surrexit pastor bonus pa je v propriju bele nedelje z introitom Quasi modo v kranjskem misalu; podobno je v propriju z introitom Quasi modo tudi v oglejskih tiskih, vendar je ta proprij tu prestavljen na sledeči ponedeljek. S tem, ko ponovi proprij velikonočne nedelje na belo nedeljo, se obravnavani fragment ujema z oglejskimi tiski. Drugi proprij bele nedelje v fragm. chor. 17, proprij z introitom Quasi modo geniti, je označen kot Dominica I. post Pascha in ima aleluji In resurrectione tua (ThK 271) in Pascha nostrum, ki je navedena le z besedilnim začetkom. Alelujo In resurrectione ima v propriju bele nedelje kranjski misal, kot omejeno pa je aleluja Pascha nostrum v ponovitvi velikonočnega proprija na belo nedeljo tudi v oglejskih tiskih. Fragment se je ohranil na platnicah ljubljanskih mestnih knjig iz srede 17. stol. *ZAL, makulature II (2), fragm. chor. 18*; fragment graduala 15. stol. s poznogotško notacijo. Ohranjena je aleluja velikonočne srede Christus resurgens (ThK 140, transponirano za kvinto navzgor), ista kot v kranjskem misalu. Fragment se je ohranil na platnicah ene od ljubljanskih mestnih knjig iz 17. stol.

ZAL, makulature II (4), mapa 1; fragment misala, najbrž iz 15. stol. Ohranjeni sta aleluji bele nedelje Pascha nostrum, ki je navedena le z začetkom, ter Surrexit pastor bonus. Fragment vsebuje dva proprija za belo nedeljo: prvi, ki mu pripadata obe navedeni aleluji in je označen kot In Octava Paschae, je ponovitev proprija velikonočne nedelje, drugi, označen kot Dominica I. post Octavas Paschae, pa je običajnejši proprij bele nedelje z introitom Quasi modo geniti. Njegovi aleluji nista ohranjeni. Aleluji prvega proprija sta isti kot v ponovitvi velikonočnega proprija na belo nedeljo v *ZAL, makulature II (2), fragm. chor. 17* in tudi v obstoju dveh proprijev za belo nedeljo se obravnavani fragment ujema s fragm. chor. 17. *ZAL, makulature II (4), mapa 3*; fragment misala, najbrž iz 15. stol. Ohranjeni sta aleluji bele nedelje In resurrectione tua in Pascha nostrum z verzom Epulemur in azymis. Aleluji pripadata propriju z introitom Qua-

²⁸ Številke z označbo ThK zaznamujejo melodije, kot so oštevilčene v Schlagerjevem tematskem katalogu. Melodije so določene po Schlagerjevi izdaji aleluj do leta 1100, gl. op. 2.

²⁹ Kos, M., Stele, F., ib., št. 88.

si modo geniti. Isti dve aleluji ima v propriju bele nedelje z introitom Quasi modo tudi ZAL, makulature II (2), fragm. chor. 17. ZAL, makulature II (4), mapa 6; fragment misala, najbrž iz 15. stol. Ohranjeni sta aleluji druge povelikonočne nedelje In resurrectione tua, ki je navedena samo z začetkom, in Surrexit pastor bonus. Aleluja Surrexit pastor bonus je druga v drugi nedelji v AS, Samostani, Sam. A I, fasc. 6, Register 1618–1622; kot druga aleluja je v kranjskem misalu in oglejskih tiskih v vseh petih nedeljah. Fragmenti in ZAL, makulature II (4) so se ohranili najbrž na platnicah ljubljanskih mestnih knjig.

ŠAL/Gornji grad A, fasc. 123, Luče, Inventarium 1621, platnice; fragment misala, 14. ali 15. stol. Ohranjeni sta aleluji tretje povelikonočne nedelje Modicum et non in Ego sum pastor bonus et cognosco. Aleluja Modicum et non ima krajše besedilo, tako kot v oglejskih misalih, nasprotno pa se besedilo aleluje Ego sum pastor bonus ujema s kranjskim misalom. Aleluja Modicum je enkrat s krajšim enkrat z daljšim besedilom na istem mestu kot v fragmentu iz Luč še v AS, Samostani, Sam. A I, fasc. 6, Register 1618–1622 in kranjskem misalu. Glede na običajni vrstni red aleluj skupine Modicum-Vado je nenavadno, da stoji v fragmentu iz Luč aleluja Modicum pred alelujo Ego sum, kot je nenavadno tudi to, da sta obe v istem propriju.

Stična, arhiv cistercijanskega samostana, P-08; fragment missala plenarium, knjige, ki je vsebovala vsa mašna besedila obenem z glasbenimi zapisi. Rokopis, ki mu je fragment nekdanj pripadal, je nastal v 14. stol. in bil pisan v gotizirani nemški nevmatski notaciji na črtovju. Ohranjena je aleluja velikonočnega torca Christus resurgens (ThK 140, transponirano za kvinto navzgor). Ta aleluja je v ZAL, makulature II (2), fragm. chor. 18, kjer ima isto, prav tako transponirano melodijo, in v kranjskem misalu v propriju sledeče srede.

7. Drugi od v celoti ohranjenih mašnih rokopisov v Ljubljani je rokopis iz *Knjižnice Frančiškanskega samostana v Ljubljani z inventarno številko 6773*, gradual velikega formata iz začetka 16. stol., pisan s kvadratno notacijo.²⁹ Rokopis ima tole vrsto velikonočnih aleluj:

velikonočna vigilija:	Confitemini domino ThK 254
velikonočna nedelja:	Pascha nostrum ThK 346
ponedeljek:	Angelus domini ThK 292
torek:	Surrexit dominus de sepulcro ThK 74
sreda:	Surrexit dominus vere ThK 281
četrtek:	Surrexit Christus qui creavit ThK 4
petek:	Dicite in gentibus ThK 347
sobota:	Haec dies ThK 271
	Laudate pueri dominum ThK 186
bela nedelja:	In die resurrectionis ThK 351
	Post dies octo ThK 385
II. nedelja:	Cognoverunt discipuli ThK 185
	Ego sum pastor bonus et cognosco ThK 128
III. nedelja:	Redemptionem misit ThK 28
	Oportebat pati ThK 189
IV. nedelja:	Dextera dei fecit ThK 184
	Christus resurgens ex mortuis ThK 140
V. nedelja:	Surrexit Christus et illuxit nobis ThK 41
	Exivi a patre ThK 408

7.1. Prikazana vrsta ima kar deset drugih aleluj kot oglejska. Iste aleluje imajo propriji velikonočne vigilije, velikonočne nedelje, ponedeljka in sobote pred belo nedeljo, ki se glede aleluj tudi sicer redkeje razhajajo. Podoben položaj kot v kranjskem misalu imata aleluji *Post dies octo* in *Ego sum pastor bonus*, edini dve aleluji skupine *Modicum-Vado*, ki ju vsebuje frančiškanski gradual. Aleluje *Pascha nostrum*, *Angelus domini* in *Laudate pueri* nimajo drugega verza. Aleluja *Ego sum pastor bonus* ima isto melodijo kot v AS, Samostani, Sam. A I, fasc. 6, Register 1618–1622, vendar isto besedilo kot v kranjskem misalu, se pravi drugo kot domnevno na platnicah Registra 1618–1622. Melodija aleluje *Christus resurgens* je ista kot v fragmentu iz stiškega arhiva ali ZAL, makulature II (2), fragm. chor. 18, vendar ni transponirana.

7.2. Vrsta aleluj frančiškanskega graduala je z dvema manjšima besedilnima različkoma povsem taka kot v predtridentinskih tiskanih rimskih misalih,³⁰ kar se sklada z dejstvom, da je frančiškanski red že takoj ob nastanku prevzel bogoslužje rimske kurije.³¹

7.3. Na istem mestu kot v frančiškanskem gradualu in z isto melodijo ThK 347 se pojavi aleluja *Dicite in gentibus* tudi v fragmentu, ohranjenem na platnicah rojstne knjige *Ljubljana, arhiv župnije sv. Petra, R 1708–1718*. Rokopis, ki mu je fragment nek-daj pripadal, je pisan z poznogotsko notacijo, nastal najbrž v prvi polovici 15. stol. Dejstvo, da je imel alelujo *Dicite in gentibus* na istem mestu kot frančiškanski gradual, še ne pomeni, da je bil v liturgičnozgodovinsko frančiškanski ali rimski, saj se ta aleluja pojavlja v propriju velikonočnega petka tudi v klosterneuburških, st. pöltenskih rokopisih³² in najbrž še kje. Poleg tega bi bil rokopis v primeru, da bi bil frančiškanskega ali rimskega izvora, pisan s kvadratno notacijo.³³

8. Tretji v celoti ohranjeni ljubljanski mašni rokopis je gradual *NUK, Ms 22*. Rokopis, najbrž iz prve polovice 13. stol., pisan v kvadratni notaciji brez rombov, nima ugotovljenega izvora, vendar se zdi, da je kartuzijanski in da je bil uporabljan oziroma je

³⁰ Primerjani so bili misali Benetke 1485 (NUK 7505, Simoniti, P., Še nekaj inkunabul v slovenskih knjižnicah, Zbornik Narodne in univerzitetne knjižnice I, 1974, št. 32), Benetke 1493 (NUK 21 813, Gspan, A., Badalič, J., ib., št. 455), Benetke 1494 (NUK 14 250, ib., št. 456) in Benetke 1497 (NUK 12 672, ib., št. 457). Aleluja *Dextera dei* ima v teh tiskih namesto besede *dei* besedo *domini*. Aleluja *Redemptionem misit dominus in populo suo* razen v tisku Benetke 1485 nima predloga „in“.

³¹ Hüschen, H., *Franziskaner*, MGG 4, stolp. 827.

³² Husmann, H., *Zur Stellung des Messproprium der österreichischen Augustinerchorherren*, 270.

³³ Zaradi popolnosti prikaza naj bodo omenjeni še nekateri srednjeveški zapisi aleluj velikonočnega časa. *NUK, Ms 124* vsebuje proprij velikonočne nedelje z alelujo *Pascha nostrum* z drugim verzom *Epulemur*. Rokopis je misal manjšega formata, vendar ne vsebuje vseh maš bogoslužnega leta. Najbrž je bil namenjen kakšni posebni rabi. Izvira iz 14. stol., vsaj v 17. stol. pa je bil last jezuitske rezidence Millstatt na Koroškem (Kos, M., Stele, F., ib., št. 68). *ZAL, Sadnikarjeva zbirka, mapa 8*; fragment na papir tiskanega misala iz 15. ali 16. stol. Ohranjeni sta aleluji *torka* in *srede* po veliki noči, isti kot v frančiškanskem gradualu. *ZAL, makulature II (4), mapa 8*; fragment misala, najbrž iz 15. stol. Med drugim je ohranjeno bogoslužje velike sobote, tudi mesto, kjer je bila zapisana aleluja *Confitemini domino*. To mesto je povsem nečitljivo. *ŠAL/ŽA, Vodice, R 1812–1838, platnice*; fragment tiskanega misala iz 15. ali 16. stol. Ohranjeni sta aleluji velikonočne vigilije *Confitemini* in velikonočne nedelje *Pascha nostrum* z verzom *Epulemur*. Bogoslužje dela velikonočnega tedna je tudi na fragmentu misala, ki se je ohranil na platnicah knjige *AS, Sam. A I 26*. Te knjige v času pisanja članka v AS ni bilo mogoče najti.

nastal za nek kartuzijanski samostan v oglejskem patriarhatu.³⁴ V njem prisotna vrsta velikonočnih aleluj je tale:

velikonočna vigilija:	Confitemini domino ThK 254
velikonočna nedelja:	Pascha nostrum ThK 346
ponedeljek:	Nonne cor nostrum ThK 129
torek:	Angelus domini ThK 292
sreda:	Surrexit dominus et occurrens ThK 10
četrtek:	Christus resurgens ex mortuis ThK 140, transponirano za kvinto navzgor
petek:	In die resurrectionis ThK 351
sobota:	Haec dies ThK 271 Surrexit dominus et occurrens
bela nedelja:	Haec dies Nonne cor nostrum
II. nedelja:	Lauda Jerusalem dominum ThK 205 Angelus domini
III. nedelja:	Haec dies Surrexit dominus et occurrens
IV. nedelja:	Lauda Jerusalem dominum Nonne cor nostrum
V. nedelja:	Haec dies Angelus domini

8.1. Za prikazano vrsto je značilno, da vsebuje razmeroma skromno število različnih aleluj, samo devet, in da se v proprijih povelikonočnih nedelj razen aleluje *Lauda Jerusalem* ponavljajo aleluje velikonočnega tedna. Razen treh aleluj (*Nonne cor nostrum*, *Surrexit dominus et occurrens*, *Lauda Jerusalem dominum*) ima vse aleluje Ms 22 z istimi melodijami frančiškanski gradual; ravno tako so tudi v oglejskem obredju. Melodija aleluje *Christus resurgens* je v Ms 22 transponirana, tako kot v stiškem fragmentu in fragmentu iz ZAL. Kot v frančiškanskem gradualu aleluji *Pascha nostrum* in *Angelus domini* nimata drugega verza.³⁵ Posebnost Ms 22 je tudi ta, da nima aleluje *Laudate pueri*, ki se v propriju sobote po veliki noči pojavlja že v gradualih 8. stol.³⁶

8.2. Tri aleluje Ms 22, *Confitemini domino* v propriju velike sobote, *Pascha nostrum* v propriju velikonočne nedelje ter *Haec dies* v propriju sobote po veliki noči se pojavljajo v proprijih istih dni domala v vseh srednjeveških virih. Za presojo v Ms 22 prisotne vrste velikonočnih aleluj ostane tako le šest spevov. Vendar izpade iz razpravljanja o njeni sestavi in značilnostih še aleluja *Lauda Jerusalem dominum*: med rokopisi z dostopno vsebino ima namreč v vrsti velikonočnih aleluj alelujo *Lauda Jerusalem* samo rokopis iz Monze iz 8. stol.,³⁷ iz česar ni mogoče v zvezi z vrsto velikonočnih aleluj v Ms 22 nič bistvenega sklepati.

Pojav aleluje *Lauda Jerusalem* v rokopisu Ms 22 sam na sebi sicer ni posebnost; značilno je le, da se pojavi v vrsti velikonočnih aleluj. Njeno besedilo je vzeto iz psalter-

³⁴ Kos, M., *Stele, F., ib., št. 78*; Höfer, J., *Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih, Kronika XIII, 1965, 177.*

³⁵ Aleluja *Pascha nostrum* z verzom *Epulemur* je v Ms 22 razdeljena na dva speva: v propriju Filipa in Jakoba se pojavi njen drugi verz *Epulemur* kot samostojna aleluja. Melodija nad besedo aleluja je obenem z jubilusom v obeh spevih ista.

³⁶ Apel, W., *ib., 379.*

³⁷ Wagner, P., *ib., 346, 347.*

ja, tako kor besedila večine spevov najstarejšega repertoarja, melodija pa je prevzeta po aleluji *Excita domine*.³⁸ V bogoslužju se pojavlja aleluja *Lauda Jerusalem* na koncu vrste aleluj za pobinkoštne nedelje, v srednjeitalijanskih in severnoitalijanskih virih pa tudi v velikonočnem času.³⁹ V vrsto velikonočnih aleluj Ms 22 je prešla najbrž prek teh virov.

Za presojo vrste velikonočnih aleluj Ms 22 ostane pet spevov: *Nonne cor*, *Angelus domini*, *Surrexit dominus et occurrens*, *Christus resurgens* in *In die resurrectionis*. Od rokopisov z dostopno vsebino imajo te speve z istimi melodijami kot Ms 22 tile: Paris, Bibliothèque nationale, lat. 903, gradual iz St. Yrieix pri Limogesu iz 11. stol.;⁴⁰ Oxford, Bodl. 775;⁴¹ Paris, Bibliothèque nationale, lat. 13 252, tropar, prozar in tonar, ki vsebuje tudi aleluje iz 11. – 12. stol. iz Pariza;⁴² *Graduale Sarisburiense* iz 13. stol.⁴³ Vseh pet aleluj, sicer brez zagotovila, da z istimi melodijami, vsebuje tudi eden od rokopisov katedrale v Aosti in eden od ženevskih rokopisov iz časa okoli 1400,⁴⁴ poleg teh pa gotovo še mnogi drugi. Ti rokopisi so med sabo tako različni, da je repertoar velikonočnih aleluj Ms 22 z izjemo aleluje *Lauda Jerusalem* mogoče označiti kot splošen in neizrazit. Od navedenih rokopisov ima vsaj gradual iz St. Yrieix tudi alelujo *Lauda Jerusalem* in mu je Ms 22 tako še posebej blizu, čeravno se ta aleluja v francoskem rokopisu najbrž ne pojavi v velikonočni vrsti.

Štiri od petih za presojo rokopisa Ms 22 odločilnih aleluj vsebujeta salzburški in passauski obred, prav tako pa tudi rokopisi cerkva nekaterih avstrijskih avguštinskih kapitljev.⁴⁵ Tu manjka aleluja *Surrexit dominus et occurrens*. Kolikor je bilo mogoče ugotoviti, se ta aleluja v nemških virih redkeje pojavlja.⁴⁶ Med rokopisi z dostopno vsebino, ki vsebujejo alelujo *Surrexit dominus et occurrens*, sta le dva nemška: München 14 083 in München 14 322, oba iz benediktinskega samostana St. Emmeram v Regensburgu.⁴⁷ Rokopis Colmar 445, ki tudi vsebuje to alelujo, je iz cistercijskega samostana Pairis v Alzaciji.⁴⁸

³⁸ Schlager, K., Thodberg, C., *ib.*, 271.

³⁹ Schlager, K., *Alleluia-Melodien I*, 620.

⁴⁰ Po navedbah v *An Index of Gregorian Chant*, Compiled by J. R. Bryden and D. G. Hughes, Cambridge, Massachusetts 1969; o rokopisu iz St. Yrieix prim. GDM 17, 615 (*Sources, MS, II, 3: Western plainchant, 11th century*).

⁴¹ Po navedbah v revizijskih poročilih k posameznim melodijam v delu Schlager, K., *Alleluia-Melodien I*; aleluja *Angelus domini* ima v rokopisu Oxford, Bodl. 775 tudi drugi verz (*ib.*, 646).

⁴² Po navedbah v revizijskih poročilih k posameznim melodijam v istem Schlagerjevem delu; aleluja *Angelus domini* ima v tem rokopisu morda tudi drugi verz; o navedenem pariškem rokopisu prim. GDM 17, 619.

⁴³ Po navedbah v *An Index of Gregorian Chant*; aleluja *Angelus domini* ima v *Graduale Sarisburiense* tudi drugi verz.

⁴⁴ Husmann, H., *Zur Geschichte der Messliturgie von Sitten*, 237–240; v obeh rokopisih ima aleluja *Angelus domini* tudi drugi verz. Husmann se pri prikazu aleluj omejuje le na besedila.

⁴⁵ Husmann, H., *Zur Stellung des Messproprium der österreichischen Augustinerchorherren*, 265, 266, 270, 271, 273; aleluja *Angelus domini* ima v salzburškem, passauskem obredu in avguštinskih rokopisih tudi drugi verz. Husmann ne navaja melodij in tako ni mogoče potrditi njihove istosti.

⁴⁶ Razširjenost te aleluje je delno razvidna iz revizijskega poročila v delu Schlager, K., *Alleluia-Melodien I*, 559, 560, upoštevane pa so tudi navedbe v drugih uporabljenih in že navedenih delih. Osnovne podatke o nekaterih rokopisih, ki vsebujejo to alelujo, je bilo mogoče dobiti iz opisa virov v GDM (*Sources, MS, II: Western plainchant, GDM 17, 609 in dalje*).

⁴⁷ Schlager, K., *ib.*; o obeh rokopisih Husmann, H., *Zur Geschichte der Messliturgie von Sitten*, 230.

⁴⁸ Wagner, P., *ib.*, 346, 347; o rokopisu Colmar 445 prim. GDM 17, 621.

Na nemški izvor rokopisa Ms 22 kaže tudi melodija aleluje Nonne cor, ThK 129, ki se v nemških virih praviloma ne pojavlja.⁴⁹ Razen odsotnosti aleluje Surrexit dominus et occurrens in Nonne cor z melodijo ThK 129 v nemških virih, je vseh pet obravnavanih aleluje Ms 22 splošno razširjenih.⁵⁰

Čeprav ne gre za povsem zanesljive pokazatelje, kaže vse troje: pojav aleluje Lau-da Jerusalem v velikonočni vrsti, aleluja Surrexit dominus in melodija aleluje Nonne cor na italijanski oziroma nemški izvor rokopisa NUK, Ms 22, ki je razviden tudi iz njegove notacije.

9. Rokopisa Ms 22 na osnovi vrste velikonočnih alelujev ni bilo mogoče točno določiti. Drugače je z naslednjim, ne sicer v celoti ohranjenim mašnim rokopisom v Ljubljani, *AS, Coll. I. 1., devetinpetdesetlistnim fragmentom graduala*, ki vsebuje med drugim tudi velikonočne proprije do vključno velikonočne srede. Rokopis je iz konca 12. ali začetka 13. stol. in je pisan v nemški diastematski notaciji na črtovju z nekaterimi menskimi sestavinami.⁵¹ V ohranjenem delu velikonočnega tedna ima te aleluje:

velikonočna vigilija:	Confitemini domino ThK 254
velikonočna nedelja:	Pascha nostrum V. Epulemur ThK 346
ponedeljek:	Nonne cor ThK 115
torek:	Stetit Jesus in medio ThK ?
sreda:	Surrexit dominus et occurrens ThK 10

9.1. Povsem isto vrsto alelujev za iste dni ima sicer brez zagotovila, da z istimi melodijami, cistercijanski rokopis Colmar 445 iz 12. stol. iz samostana Pairis v Alzaciji.⁵² Glede na to, da so vrste velikonočnih alelujev v srednjeveških rokopisih zelo različne, je popolno ujemanje obravnavanega rokopisa s colmarskim dokaz, da je ostanek nekega cistercijanskega graduala, morda ostanek kakega zgodnjega stiškega rokopisa. Na njegovo cistercijansko poreklo kaže tudi njegova notacija.⁵³

9.2. Ohranjeni repertoar je značilen tudi ne glede na razporeditev: Aleluja Surrexit dominus et occurrens se v nemških virih redkeje pojavlja. Melodija aleluje Nonne cor je druga kot v Ms 22, in sicer tista, ki je tudi v nemških virih. Med drugim jo ima rokopis Gradec 807, eden od klosterneuburških rokopisov.⁵⁴ Kolikor je iz razpoložljivih podatkov mogoče ugotoviti, je aleluja Stetit Jesus precej redka; med viri z dostopno vsebino jo imajo poleg omenjenega colmarskega rokopisa še štirje južnofrancoski rokopisi, vendar z drugo melodijo.⁵⁵ Z melodijo, kot jo ima v obravnavanem fragmentu, se aleluja Stetit Jesus do leta 1100 ne pojavlja.⁵⁶

⁴⁹ Schlager, K., ib., 595. V nemških virih ima ta aleluja melodijo ThK 115 (ib., 590, 591).

⁵⁰ Iz revizijskih pročil v istem Schlagerjevem delu. V beneventanskih in južnofrancoskih rokopisih aleluja Angelus domini praviloma nima drugega verza. Brez drugega verza je tudi v zelo zgodnjih severnofrankovskih rokopisih (ib., 646).

⁵¹ Höfler, J., Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih, 170.

⁵² Gl. op. 48.

⁵³ Zelo podobno notacijo ima cistercijanski rokopis Dunaj, NB, Cod. 1799. Faksimile rokopisa je v delu Szendrei, J., Beobachtungen an der Notation des Zisterzienser-Antiphonars Cod. 1799 in der Österreichischen Nationalbibliothek, *Studia Musicologica XXVII*, 1985.

⁵⁴ Schlager, K., ib., 590; o rokopisu prim. Stäblein, B., *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975, 192, 193.

⁵⁵ Schlager, K., ib., 622.

⁵⁶ Schlagerjev katalog alelujev do leta 1100 navaja za verz Stetit Jesus le eno melodijo (ib., XXVIII).

9.3. Vrsta velikonočnih aleluj je bila v rokopisu, ki mu je obravnavani fragment pripadal, gotovo precej drugačna kot v Ms 22, vendar je zanimivo, da imata aleluj *Nonne cor in Surrexit dominus et occurrens* v obeh rokopisih enak položaj.

10. Na fragmentu graduala *ZAL, Sadnikarjeva zapuščina, mapa 2*, so se med drugim ohranili velikonočni propriji od sobote po veliki noči dalje. Fragment sestoji iz dveh dvojnih folijev, pisanih v nemški nediastematski nevmatski notaciji. Brez natančnejšega študija je nastanek rokopisa, ki mu je nekdaj pripadal, možno postaviti v 12. ali 13. stol. Ohranjeni velikonočni propriji imajo tele aleluje:

sobota:	Haec dies ThK 271 Laudate pueri V. Sit nomen ThK 186
bela nedelja:	In resurrectione tua ThK 271 Pascha nostrum (samo besedilni začetek) In resurrectione tua Obtulerunt discipuli domino ThK 27 (?) Benedictus es dei filius ThK 302 Dicite in gentibus ThK 347 Crucifixus ThK 59 ali 223 (samo začetek)
II. nedelja:	In resurrectione tua Surrexit pastor bonus ThK 169
III. nedelja:	Modicum et non ThK 38
IV. nedelja:	Surrexit dominus vere ThK ? Surrexit Christus et illuxit populo ThK ? Vado ad eum qui me misit et nemo ThK 38
V. nedelja:	Nonne cor nostrum ThK 115 Oportebat pati Christum ThK 189

Brez vsakega določila sledi propriju bele nedelje pet aleluj, od katerih sta prva in zadnja zaznamovani samo z začetkom. Te aleluje pripadajo najbrž tedenskim dnevom po beli nedelji. Pojav posebnih aleluj za tedenske dni po beli nedelji je znan iz avguštinskega kapitlja Seckau, iz bogoslužja salzburške škofije in tri aleluje tedenskih dni po beli nedelji so v obravnavanem fragmentu iste kot v salzburškem obredu.⁵⁷ V propriju tretje nedelje je bila izbira druge aleluje prosta in vzeta bi bila lahko tudi izmed aleluj tedenskih dni po beli nedelji. Nasprotno naj bi se izmed treh aleluj četrte nedelje izbrali najbrž dve.

10.1. Obravnavani fragment vsebuje petnajst velikonočnih aleluj. Aleluje velikonočnega tedna v njem niso ohranjene in rokopis, ki mu je nekdaj pripadal, je moral imeti tako precej visoko število velikonočnih aleluj. Osem aleluj obravnavanega fragmenta vsebuje tudi oglejski obred in melodije aleluj *In resurrectione*, *Surrexit pastor bonus* in *Modicum et non* so iste kot v fragmentih iz *ZAL* in *AS*.⁵⁸ Ob primerjanju razporeditve velikonočnih aleluj v *Sadnikarjevem* fragmentu, kranjskem misalu ter domnevno oglejskih fragmentih se kažejo nekatere enakosti: na belo nedeljo imata isti dve aleluji

⁵⁷ Husmann, H., *Zur Stellung des Messpropriums der österreichischen Augustinerchorherren*, 273; aleluja *Crucifixus*, ki je v *Sadnikarjevem* fragmentu zapisana le z začetkom, ima v salzburškem obredu dva verza.

⁵⁸ Gl. 6.3. Besedilo aleluje *Modicum et non* je krajše, tako kot domnevno v fragmentu iz *AS*. Aleluji *Pascha nostrum* in *Crucifixus* sta navedeni le z začetkom in za prvo ni mogoče z gotovostjo trditi, da je imela dva verza. Aleluja *Vado ad eum* ima tako besedilo kot v oglejskih tiskanih misalih.

kot Sadnikarjev fragment še ZAL, makulature II (4), mapa 3 in ZAL, makulature II (2), fragm. chor. 17; aleluja In resurrectione tua je na belo nedeljo v kranjskem misalu, aleluja Pascha pa v ponovitvi proprija velikonočne nedelje v fragmentih ZAL, makulature II (4), mapa 1 in ZAL, makulature II (2), fragm. chor. 17. V propriju druge nedelje ima isti dve aleluji kot Sadnikarjev fragment še ZAL, makulature II (4), mapa 6, aleluja Surrexit pastor bonus pa je na istem mestu še v AS, Samostani, Sam. A I, fasc. 6, Register 1618 – 1622 in v kranjskem misalu. Ista dva vira in ŠAL/Gornji grad A, fasc. 123, Inventarium 1621 imajo v propriju tretje nedelje alelujo Modicum, tako kot Sadnikarjev fragment, čeravno ima ta v kranjskem misalu daljše besedilo. Kranjski misal se uje ma s Sadnikarjevim fragmentom tudi v položaju aleluje Vado, vendar ima ta tu isto besedilno inačico kot v oglejskih misalih. Te enakosti so lahko odraz tudi siceršnje sorodnosti med primerjanimi rokopisi.

10.2. Kot so zapisane v obravnavanem fragmentu, so aleluje Haec dies, Laudate pueri in Pascha nostrum med najbolj poznanimi, in tako ostane za določitev repertoarja Sadnikarjevega fragmenta še vedno visoko število dvanajstih spevov. Nekaj teh imajo že starejši mašni rokopisi: St. Gall 339 iz 10. stol. ima aleluje In resurrectione, Obtulerunt, Benedictus es dei filius, Dicite in gentibus, Surrexit dominus vere.⁵⁹ Ob upoštevanju enakosti melodij ima gradual iz St. Yrieix iz 11. stol. aleluje Dicite, Nonne cor in Oportebat.⁶⁰ Missale plenarium iz Gniezna, ki je nastal na prehodu iz 11. v 12. stol. na spodnjem Bavarskem in je zdaj v Gnieznu, ima z istimi melodijami vsaj aleluje Obtulerunt, Benedictus, Dicite in Oportebat.⁶¹ Od teh aleluj spada v najstarejši repertoar le ena, Surrexit dominus vere,⁶² ki pa se v rokopisih do konca 11. stol. ne pojavlja z melodijo, ki jo ima v obravnavanem fragmentu.⁶³ Aleluja Nonne cor ima tisto melodijo, s katero je tudi v nemških virih.

Aleluje Crucifixus, Surrexit pastor bonus in Surrexit Christus et illuxit imata obreda passauske škofije in seckauskega avguštinskega kapitlja, ki je prevzel bogoslužje salzburške cerkve, od koder so v 12. stol. prišli prvi kanoniki.⁶⁴ Od imenovanih treh aleluj salzburški obred nima aleluje Surrexit Christus et illuxit.⁶⁵ Te aleluje so prisotne v obredih imenovanih cerkva brez zagotovila, da imajo iste melodije kot v Sadnikarjevem fragmentu. Aleluja Surrexit pastor bonus je z isto melodijo kot v Sadnikarjevem fragmentu že v rokopisih do konca 11. stol.⁶⁶ Podobno je aleluja Crucifixus, ki je v

⁵⁹ Wagner, P., *ib.*, 321 in dalje. Wagner ne navaja melodij, in tako ni gotovo, da imajo te aleluje v sanktgallenskem rokopisu iste melodije kot v obravnavanem fragmentu. Aleluja Benedictus v Wagnerjevem popisu nima besedice „es“, vendar gre najbrž za isti spev. Aleluja Dicite je v St. Gall 339 med alelujami ob koncu rokopisa, kjer je označena kot „De cruce“. To je njen običajnejši položaj, v nemških virih pa je tudi v velikonočnem času (Schlager, K., *ib.*, 659).

⁶⁰ Po navedbah v An Index of Gregorian Chant in po revizijskih poročilih v istem Schlagerjevem delu.

⁶¹ Missale Plenarium Bibl. Capit. Gnesnensis Ms 149, Gradec, Warszawa 1970, 1972 (Antiquitates Musicae in Polonia XI, XII).

⁶² Schlager, K., Thodberg, C., *ib.*, 271.

⁶³ Schlagerjev popis aleluj navaja za alelujo Surrexit dominus vere dve drugi melodiji (Schlager, K., Alleluia-Melodien I, str. XXIX).

⁶⁴ Husmann, H., *ib.*, str. 265, 266, 273, 274; aleluja Crucifixus ima v seckauskih rokopisih še drugi verz Laudate. V Sadnikarjevem fragmentu je tako kor pri Husmannu navedena le z začetkom. Za alelujo Surrexit Christus et illuxit Husmann ne navaja, v kateri od obeh besedilnih inačic se pojavlja v passauskih in seckauskih virih.

⁶⁵ *ib.*, 270, 271, 273; aleluja Crucifixus ima tudi v salzburškem obredu drugi verz.

⁶⁶ Schlager, K., *ib.*, XXIX.

Sadnikarjevem fragmentu navedena le z začetkom, prisotna v virih do konca 11. stol. tako z melodijo ThK 59 kot ThK 223.⁶⁷ Nasprotno se aleluja Surrexit Christus et illuxit z melodijo, kot jo ima v Sadnikarjevem fragmentu, do konca 11. stol. ne pojavlja.⁶⁸

Z isto melodijo kot v obravnavanem fragmentu se v rokopisih do konca 11. stol. pojavljata tudi aleluji Modicum in Vado,⁶⁹ edini dve aleluji istoimenske skupine, ki ju vsebuje Sadnikarjev fragment. Ti dve aleluji, ki pogosto nastopata skupaj, sta, sicer brez zagotovila, da z isto melodijo in v istih besedilnih inačicah, prisotni v sittenskih rokopisih iz časa od začetka 14. stol. dalje,⁷⁰ v ženevskih rokopisih 15. stol.,⁷¹ v bogoslužju cerkve v Tarantaiseju.⁷² Kaže, da se skupina Modicum-Vado v dokončni obliki pojavlja predvsem v francoskih in italijanskih rokopisih;⁷³ prisotna je tudi v švicarskih: v Sittnu se je brez aleluje Usque modo pojavila po letu 1300,⁷⁴ v Ženevi vsaj v 15. stol., in sicer z vsemi petimi običajnimi spevi.⁷⁵ Zdi se, da je v nemških virih ni.

Med rokopisi z dostopno vsebino, ki imajo aleluji Modicum in Vado, ni nobenega nemškega izvora. To dejstvo je za Sadnikarjev fragment, ki izvira iz časa, preden se je skupina Modicum-Vado pojavila v sittenskih in ženevskih rokopisih in je pisan z nemško nediasmatsko notacijo, pomenljivo in kaže na vpliv z zahoda. Glede na to, da se celotna skupina Modicum-Vado sicer kasneje pojavi v oglejskem obredu, pomeni lahko prisotnost njenih zametkov v rokopisu iz 12. ali 13. stol. pripadnost oglejskemu bogoslužju. Sadnikarjev fragment je tako lahko ostanek liturgičnozgodovinsko oglejskega graduala. S to domnevo se sklada dejstvo, da ima bogoslužje seckauskega avguštinskega kapitlja, ki je prevzel bogoslužje salzburške cerkve, vse aleluje Sadnikarjevega fragmenta razen aleluj Modicum in Vado.⁷⁶

11. V srednjeveškem koralnem rokopisu, hranjenem v Ljubljani, je še ena nepopolna vrsta velikonočnih aleluj: v fragmentu graduala, ki se je ohranil na platnicah knjige *AS, Matične knjige, Limbuš, zap. št. 223, R 1624–1646*. Rokopis je težko čitljiv; pisan je z nemško nediasmatsko nevmatsko notacijo, katere drobne poteze komaj kažejo prve sledi začenjajoče se gotizacije. Nastanek rokopisa, ki mu je fragment nekaj pripadal, je glede na to z gotovostjo mogoče postaviti v 12. stol. Na njegovo sta-

⁶⁷ Ib., XV. Z melodijo ThK 59 ima krajše besedilo, tako kot v oglejskih tiskanih misalih. Melodija ThK 223 je v Schlagerjevi izdaji objavljena s prvotnim verzom in tako ni mogoče ugotoviti, ali se je pojavljala s krajšo ali daljšo besedilno inačico verza Crucifixus.

⁶⁸ Aleluja Surrexit Christus et illuxit se do konca 11. stol. pojavlja s tremi melodijami (Schlager, K., ib., XXVIII, XXIX). Z melodijo ThK 41 ima vsaj v frančiškanskem gradualu drugo besedilno inačico (gl. 7.) Z melodijo brez katalogne številke ima isto besedilo kot v Sadnikarjevem fragmentu (ib., 486, 487). Tretja melodija, s katero se pojavlja verz Surrexit Christus et illuxit, je v Schlagerjevi izdaji objavljena s prvotnim verzom.

⁶⁹ Schlager, K., ib., XXIII, XXX. Melodija ThK 38 je v Schlagerjevi izdaji objavljena s prvotnim verzom in tako ni mogoče ugotoviti, s katerima besedilnima inačicama se aleluji Modicum in Vado z melodijo ThK 38 pojavljata do konca 11. stol. V rokopisih z dostopno vsebino in določljivimi melodijami imata ti dve aleluji drugi melodiji.

⁷⁰ Husmann, H., *Zur Geschichte der Messliturgie von Sitten*, 235, 236.

⁷¹ Ib., 239, 240.

⁷² Ib., 231.

⁷³ Ib., 236.

⁷⁴ Gl. op. 70.

⁷⁵ Gl. op. 71.

⁷⁶ Husmann, H., *Zur Stellung des Messpropriums der österreichischen Augustinerchorherren*, 270, 271, 273, 274. Poleg v op. 64 navedene razlike je v seckauskih in salzburških virih nekoliko drugačna tudi aleluja Surrexit dominus vere, in sicer ima tu daljše besedilo.

rost kaže tudi to, da imajo ohranjeni ofertoriji še verze; ofertorijski verzi so se obdržali približno do 12. stol.⁷⁷ Ohranjeni propriji imajo tele aleluje:

sobota:	Haec dies ThK ? Lapidem quem reprobaverunt ThK ?
bela nedelja:	In resurrectione tua ThK 271 Pascha nostrum (samo besedilni začetek)
II. nedelja:	Surrexit pastor bonus ThK 169 Angelus domini (samo besedilni začetek)
III. nedelja:	Benedictus es dei filius ThK 302 Surgens Jesus (samo besedilni začetek)

11.1. Proprij bele nedelje ima isti dve aleluji kot v Sadnikarjevem fragmentu; ena od njiju ali pa obe sta še v nekaterih drugih domnevno oglejskih fragmentih. Podoben položaj ima v Sadnikarjevem fragmentu in nekaterih domnevno oglejskih fragmentih tudi aleluja *Surrexit pastor bonus*.

11.2. Primerjava ohranjenega repertoarja s Sadnikarjevim kaže, da ju ločijo tri aleluje: *Lapidem quem reprobaverunt*, *Angelus domini*, *Surgens Jesus* in melodija aleluje *Haec dies*. Glede na to, da vrsta velikonočnih aleluj v Sadnikarjevem fragmentu ni popolna, je možno, da je vsebovala tudi katerega od teh spevov. Aleluja *Angelus domini*, ki je v limbuškem fragmentu zapisana samo z besedilnim začetkom, se nasploh pogosto pojavlja, pogosto pa nastopa z alelujo *Nonne cor*.⁷⁸ Glede na to, da vsebuje Sadnikarjev fragment alelujo *Nonne cor*, aleluje *Angelus domini* ni mogoče imeti za razpoznavno znamenje med obema rokopisoma. Podobno je z alelujo *Surgens Jesus*, ki je v limbuškem fragmentu prav tako zapisana le z besedilnim začetkom in ji tako ni mogoče določiti melodije. Med drugim jo vsebuje salzburški obred, ki mu je vrsta aleluj Sadnikarjevega fragmenta precej sorodna.⁷⁹

Drugače je z alelujo *Haec dies*. Njenega nepopolnega in težko čitljivega nevmatskega zapisa ni bilo mogoče razpoznati niti kot melodijo ThK 271, ki jo ima ta aleluja v Sadnikarjevem fragmentu, Ms 22 in frančiškanskem gradualu, niti kot ThK 351, s katero se aleluja *Haec dies* do konca 11. stol. še pojavlja.⁸⁰ Posebnost limbuškega fragmenta je tudi aleluja *Lapidem quem*. Nenavadno je že to, da nastopi na mestu, kjer je običajno aleluja *Laudate pueri*, ki jo imajo v propriju sobote po veliki noči že graduali 8. stol.⁸¹ Med viri z dostopno vsebino ima alelujo *Lapidem quem en sam*, gradual iz St. Yrieix, kjer ima melodijo ThK 27. Verz *Lapidem quem* se do konca 11. stol. pojavlja le s to melodijo,⁸² vendar melodija aleluje *Lapidem quem* v limbuškem fragmentu ni ThK 27. Aleluja *Lapidem quem* je tako po obstoju, melodiji in mestu v bogoslužju najnenavadnejša sestavina vrste aleluj v limbuškem fragmentu, obenem pa eden izmed najmanj pojasnenih pojavov v celotnem obravnavanem gradivu. Po njej bi bilo limbuški fragment morda najlaže določiti.

12. Najsplošnejše lastnosti repertoarja aleluj velikonočnega časa v obravnavanih rokopisih so: vse aleluje so prisotne že v rokopisih do konca 11. stol., vendar nekatere

⁷⁷ Apel, W., *ib.*, 363.

⁷⁸ Husmann, H., *Zur Geschichte der Messliturgie von Sitten*, 230.

⁷⁹ Husmann, H., *Zur Stellung des Messproprium der österreichischen Augustinerchorherren*, 273.

⁸⁰ Schlager, K., *ib.*, XVIII.

⁸¹ Apel, W., *ib.*, 379.

⁸² Po navedbi v *An Index of Gregorian Chant* in v Schlagerjevi izdaji aleluj do leta 1100, XXI.

z melodijami, s katerimi se do konca 11. stol. ne pojavljajo. Nekaj aleluj pripada najstarejšemu repertoarju:⁸³

Confitemini domino ThK 254
Dextera dei ThK 184
Haec dies ThK 271
Lauda Jerusalem ThK 205
Laudate pueri V. Sit nomen ThK 186
Pascha nostrum V. Epulemur ThK 346
Redemptionem misit ThK 28
Surrexit dominus de sepulcro ThK 74
Surrexit dominus vere ThK 281

Z drugimi melodijami kot do konca 11. stol. se v obravnavanih rokopisih pojavijo tele aleluje:

Haec dies v limbuškem fragmentu
Lapidem quem reprobaverunt
Stetit Jesus
Surrexit dominus vere v Sadnikarjevem fragmentu
Surrexit Christus et illuxit populo v Sadnikarjevem fragmentu

13. Sledi abecedni popis vseh aleluj velikonočnega časa v izbranih rokopisih z navedbami virov, v katerih se pojavijo,⁸⁴ melodij in mest v bogoslužju.

Angelus domini descendit V. Respondens autem	<i>AS, Limbuš, R 1624–1646</i> (samo besedilni začetek): Dom. II. 1; <i>NUK, Ms 22, ThK 292</i> (brez drugega verza): Fer. III., Dom. II. 1, Dom. V. 2; <i>ŠAL, Rkp 19: Fer. II.;</i> <i>Fran. sam. 6773, ThK 292</i> (brez drugega verza): Fer. II.
Benedictus es dei filius	<i>AS, Limbuš, R 1624–1646, ThK 302:</i> Dom. III. 1; <i>ZAL, Sadnikar, m. 2, ThK 302:</i> post Dom. in Albis
Christus resurgens ex mortuis	<i>NUK, Ms 22, ThK 140</i> (transponirano za kvinto navzgor): Fer. V.; <i>Stična, P-08, ThK 140</i> (transponirano za kvinto navzgor): Fer. III.; <i>ŠAL, Rkp 19: Fer. IV.;</i> <i>ZAL, fragm. chor. 18, ThK 140</i> (transponirano za kvinto navzgor): Fer. IV.; <i>Fran. sam. 6773, ThK 140:</i> Dom. IV. 2

⁸³ Po rekonstrukciji najstarejšega repertoarja v delu Schlager, K., Thodberg, C., ib., 271. Številke melodij so povzete po Schlagerjevem abecednem popisu v njegovi izdaji aleluj do leta 1100. — Aleluja Pascha nostrum je imela v najstarejših rokopisih še tretji verz Non in fermento.

⁸⁴ Signature virov so smiselno okrajšane.

Cognoverunt discipuli dominum	<i>Fran. sam. 6773, ThK 185: Dom. II. 1</i>
Confitemini domino quoniam bonus	<i>AS, Coll. I. 1., ThK 254: In Vigilia; NUK, Ms 22, ThK 254: In Vigilia; ŠAL, Rkp 19: In Vigilia; Fran. sam. 6773, ThK 254: In Vigilia; ŠAL, Vodice, R 1812–1838: In Vigilia</i>
Crucifixus surrexit a mortuis	<i>ZAL, Sadnikar, m. 2, ThK 59 ali 223 (samo začetek): post. Dom. in Albis; ŠAL, Rkp 19: Fer. VI.</i>
Dextera dei Dicite in gentibus	<i>Fran. sam. 6773, ThK 184: Dom. IV. 1 ZAL, Sadnikar, m. 2, ThK 347: post Dom. in Albis; Ljubljana, sv. Peter, R 1708–1718, ThK 347: Fer. VI.; Fran. sam. 6773, ThK 347: Fer. VI.</i>
Ego sum pastor bonus et cognosco	<i>ŠAL, Rkp 19: Dom. II. 1; ŠAL, Luče, Inv. 1621: Dom. III. 2; Fran. sam. 6773, ThK 128: Dom. II. 2</i>
Ego sum pastor bonus qui pasco	<i>AS, Sam. A I, fasc. 6, Reg. 1618–1622, ThK 128: Dom. II. 1⁸⁵</i>
Exivi a patre et veni Haec dies quam fecit	<i>Fran. sam. 6773, ThK 408: Dom. V. 2 AS, Limbuš, R 1624–1646, ThK ?: Sabb. in Albis 1; ZAL, Sadnikar, m. 2, ThK 271: Sabb. in Albis 1; NUK, Ms 22, ThK 271: Sabb. in Albis 1, Dom. in Albis 1, Dom. III. 1, Dom. V. 1; ŠAL, Rkp 19: Sabb. in Albis 1; Fran. sam. 6773, ThK 271: Sabb. in Albis 1</i>
In die resurrectionis	<i>NUK, Ms 22, ThK 351: Fer. VI.; ŠAL, Rkp 19: Fer. V.; AS, Sam. A II, fasc. 10, Reg. 1613: Dom. IV. 2; Fran. sam. 6773, ThK 351: Dom. in Albis 1</i>
In resurrectione tua	<i>AS, Limbuš, R 1624–1646, ThK 271: Dom. in Albis 1; ZAL, Sadnikar, m. 2, ThK 271: Dom in Albis 1, post. Dom. in Albis (samo začetek), Dom. II. 1 (sa- mo začetek); ŠAL, Rkp. 19: Dom. in Albis 3; AS, Sam. A II, fasc. 10, Reg. 1613: Dom. IV. 1; ZAL, mak. II (4), m. 3: Dom. in Albis 1; ZAL, mak. II (4), m. 6 (samo začetek): Dom. II. 1; ZAL, fragm. chor. 17, ThK 271: Dom. in Albis 1</i>
Lapidem quem reprobave- runt	<i>AS, Limbuš, R 1624–1646, ThK ?: Sabb. in Albis 2</i>
Lauda Jerusalem dominum	<i>NUK, Ms 22, ThK 205: Dom. II. 1, Dom. IV. 1</i>

⁸⁵ O določitvi besedila aleluje Ego sum pastor v tem fragmentu prim. 6.3.

Laudate pueri dominum V. Sit. nomen	ZAL, <i>Sadnikar, m. 2</i> , ThK 186: Sabb. in Albis 2; ŠAL, <i>Rkp 19</i> : Sabb. in Albis 2; <i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 186 (brez drugega verza): Sabb. in Albis 2
Modicum et non videbitis	ZAL, <i>Sadnikar, m. 2</i> , ThK 38: Dom. III. 1; AS, <i>Sam. A I, fasc. 6, Reg. 1618–1622</i> , ThK 38: Dom. III. 1; ⁸⁶ ŠAL, <i>Luče, Inv. 1621</i> : Dom. III. 1
Modicum et non videbitis... quia vado	ŠAL, <i>Rkp 19</i> : Dom. III. 1
Nonne cor nostrum	ZAL, <i>Sadnikar, m. 2</i> , ThK 115: Dom. V. 1; AS, <i>Coll. I., 1.</i> , ThK 115: Fer. II.;
Obtulerunt discipuli domino	NUK, <i>Ms 22</i> , ThK 129: Fer. II., Dom. in Albis 2, Dom. IV. 2
Oportebat pati Christum	ZAL, <i>Sadnikar, m. 2</i> , ThK 27 (?): post Dom. in Albis
Pascha nostrum V. Epulemur in azymis	ZAL, <i>Sadnikar, m. 2</i> , ThK 189: Dom. V. 2; <i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 189: Dom. III. 2 AS, <i>Limbuš, R 1624–1646</i> (samo besedilni začetek): Dom. in Albis 2; ZAL, <i>Sadnikar, m. 2</i> (samo besedilni začetek): Dom. in Albis 2; AS, <i>Coll. I. 1.</i> , ThK 346: Dom. Resurr.;
	NUK, <i>Ms 22</i> , ThK 346 (brez drugega verza): Dom. Resurr.;
	NUK, <i>Ms 124</i> : „De Resurrectione“;
	ŠAL, <i>Rkp 19</i> : Dom. Resurr.;
	ZAL, <i>mak. II (4), m. 1</i> (samo začetek): Dom. in Albis 1 (v ponovitvi proprija „Resurrexi“);
	ZAL, <i>mak. II (4), m. 3</i> : Dom. in Albis 2;
	ZAL, <i>fragm. chor. 17</i> (samo besedilni začetek): Dom. in Albis 1 (v ponovitvi proprija „Resurrexi“), Dom. in Albis 2;
	<i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 346 (brez drugega verza): Dom. Resurr.;
	ŠAL, <i>Vodice, R 1812–1838</i> : Dom. Resurr.
Post dies octo	ŠAL, <i>Rkp 19</i> : Dom. in Albis 1; <i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 385: Dom. in Albis 2
Redemptionem misit Stetit Jesus in medio Surgens Jesus dominus	<i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 28: Dom. III. 1 AS, <i>Coll. I. 1.</i> , ThK ? : Fer. III. AS, <i>Limbuš, R 1624–1646</i> (samo besedilni začetek): Dom. III. 2; ŠAL, <i>Rkp 19</i> : Fer. III.
Surrexit Christus et illuxit nobis	<i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 41: Dom. V. 1
Surrexit Christus et illuxit populo	ZAL, <i>Sadnikar, m. 2</i> , ThK ? : Dom. IV. 2

⁸⁶ O določitvi besedila aleluje Modicum et non v tem fragmentu prim. 6.3.

Surrexit Christus qui creavit omnia	<i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 4: Fer. V.
Surrexit dominus de sepulcro	<i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 74: Fer. III.; <i>ZAL, Sadnikar</i> , m. 8: Fer. III.
Surrexit dominus et occurens	<i>AS, Coll. I. 1.</i> , ThK 10: Fer. IV.; <i>NUK, Ms 22</i> , ThK 10: Fer. IV., Sabb. in Albis 2 (samo začetek), Dom. III. 2
Surrexit dominus vere	<i>ZAL, Sadnikar</i> , m. 2, ThK ? : Dom. IV. 1 ; <i>Fran. sam. 6773</i> , ThK 281: Fer. IV.; <i>ZAL, Sadnikar</i> , m. 8: Fer. IV.
Surrexit pastor bonus qui posuit animam suam pro ovibus	<i>AS, Limbuš, R 1624–1646</i> , ThK 169: Dom. II. 1 ; <i>ZAL, Sadnikar</i> , m. 2, ThK 169: Dom. II. 2 ; <i>AS, Sam. A I, fasc. 6, Reg. 1618–1622</i> , ThK 169: Dom. II. 2 ; <i>ŠAL, Rkp 19</i> : Dom. in Albis 2, Dom. II. 2 (samo za- četek), Dom. III. 2 (samo začetek), Dom. V. 2 (sa- mo začetek); <i>ZAL, mak. II (4), m. 1</i> : Dom. in Albis 2 (v ponovitvi proprija „Resurrexi“); <i>ZAL, mak. II (4), m. 6</i> : Dom. II. 2 ; <i>ZAL, fragm. chor. 17</i> (samo besedilni začetek): Dom. in Albis 2 (v ponovitvi proprija „Resurrexi“)
Usque modo non petistis	<i>ŠAL, Rkp 19</i> : Dom. V. 1
Vado ad eum qui me misit et nemo	<i>ZAL, Sadnikar</i> , m. 2, ThK 38: Dom. IV. 3
Vado ad eum qui me misit sed quia	<i>ŠAL, Rkp 19</i> : Dom. IV. 1

SUMMARY

The article presents the alleluias of the Paschal Time as written down in the medieval Mass manuscripts, graduals and missals, kept in Ljubljana. In addition to one partly preserved and three fully preserved manuscripts, numerous fragments of once integral, but later destroyed manuscripts are taken into account. The Missal of Kranj (Archives of the Diocese of Ljubljana, MS 19, 15th c.) contains the same series of Paschal alleluias as the printed missals of Aquileia from the late 15th and 16th c.; the Franciscan Gradual (The Library of the Franciscan Monastery, inv. no. 6773, early 16th c.) contains the same series of Paschal alleluias as the printed Roman missals from the late 15th c. The presumably Carthusian Gradual (National and University Library, MS 22, 13th c.) contains a rather indistinct series of Paschal alleluias, while the 59-sheet fragment of a gradual (Archives of the SR of Slovenia, Coll. I. 1., 12th–13th c.) is presumed to have belonged to a Cistercian manuscript on the very basis of the preserved series of its Paschal alleluias. Of the two neumatic fragments, the former containing partly preserved Mass formularies of the Paschal Time is supposed to have belonged to the rite of Aquileia, while the identity of the latter remains unascertained. Other fragments contain only a small number of Paschal alleluias each; most of them are supposed to have belonged to manuscripts of the rite of Aquileia.

UDK 784.15 (497.13 Istra)

Ivano Cavallini
TriesteLA DIFFUSIONE DEL MADRIGALE IN ISTRIA:
I CASENTINI E GABRIELLO PULITI

La composizione di madrigali in Istria sembra costituire più un'eccezione che la regola per tutti i musicisti che hanno operato nel litorale sottomesso a Venezia, a cavaliere tra il XVI e il XVII secolo. I soli contributi sino ad oggi noti si devono a Silao Casentini e a Gabriello Puliti, mentre dei molti personaggi presenti nella provincia sono pervenuti lavori di genere sacro, pezzi strumentali, canzonette e mascherate.¹ Le cause di tale carenza sono dovute alla scarsità di cappelle sostenute da nobili e di forme elevate di mecenatismo, che si è espresso nell'assunzione saltuaria di musicisti per feste e rappresentazioni teatrali, oppure a scopo educativo per istruire i giovani del luogo.²

La natura monocorde di questi rapporti si riflette in parte nelle scelte professionali dei compositori. Essi accedono alle cappelle ecclesiastiche optando per la stampa di mottetti o salmi vespertini, in base alla facile adattabilità di codeste forme alle alterne fortune delle cantorie. Per contro trascurano il madrigale e la messa, trattata in sparuti esemplari degli autori nominati, che si sono distinti con parodie su *Super peccata mea*, su temi palestriniani e con una "messa concertata" a quattro voci e organo (1624).³

Data la situazione è facile intuire i motivi per cui un numero cospicuo di maestri di cappella apparteneva agli ordini religiosi. Favoriti nei viaggi, potendo risiedere nei rispettivi conventi, agivano in Istria francescani, benedettini e domenicani con una mobilità maggiore di quanta ne avessero gli artisti laici. Soprattutto la provincia dalmata di S. Francesco godeva di grandi privilegi, estendendo la propria influenza sino all'Albania, con istituti a Trieste, Muggia, Capodistria, Isola, Pirano, Pinguente, Paren-

1 Sulla musica in Istria ha fornito un ottimo spoglio bibliografico G. Radole, *Musicisti a Trieste sul finire del cinquecento e nei primi del seicento*, "Archeografo triestino", s. IV, XXII 1959, pp. 133–151; Id., *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, "Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria", n.s., XIII 1965, pp. 147–214.

2 Faccio mie alcune deduzioni di Koraljka Kos alla musica in Dalmazia nello stesso periodo: *Style and Sociological Background of Croatian Renaissance Music*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", XIII, 1982, pp. 55–82.

3 Il primo titolo è di Silao Casentini su cui ha scritto G. Radole, "voce" *Casentini Silao*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21 1987, pp. 336–337; gli altri due sono di Puliti: *Messa da choro* e *Messa concertata*. La copia di questo lavoro, conservata alla Westminster Abbey Library di Londra, coincide quanto a contenuto con la composizione del Duomo di Cracovia, di cui è pervenuta la parte di Alto. Sull'autore cfr. E. Stipčević, *Uvodna razmatranja o umjetnosti Gabriella Pulitija (oko 1575-iza 1641)*, "Arti musices", XIV 1983, pp. 33–50.

zo, Albona e Pola, ove i monaci pagavano una retta detratta dai salari che venivano a loro corrisposti da Capitoli e Comunità (" ... tutti quelli li quali sono condonti dalle comunità ò dalle Chiese per organisti o Precetori di scole debbano contribuire alli Conventi nelli quali dimorano"; in *Acta Provinciae Dalmatiae, Istriae et Epyri*, f. 61).⁴

A scorrere gli elenchi degli *Acta* si deducono i ruoli di organista-direttore di capella stabiliti per Fabrizio da Nola (Dignano 1603), Giovanni Donato Cabalus (Pirano 1608–14) e Gabriello Puliti, al quale i francescani conferirono il titolo di *Magister musicus* nel 1633, ossia nel periodo in cui alternava la propria attività tra Trieste, Muggia, Pirano, Capodistria e Albona (1605–38).⁵

Ancora a Trieste transitavano musicisti provenienti dal centro-Europa, come il minor conventuale Claudio Cocchi, che asserisce d'aver trovato un "porto sicuro" nella città giuliana, dopo il soggiorno trascorso in Moravia nel turbine della guerra dei trent'anni (prefazione alle *Messe à cinque voci*, 1627).⁶ Oltre al lavoro prestato nella cappella di Olmütz, retta dal cardinale Dietrichstein, è possibile che Cocchi sia stato a Litovel se il "Koch" di alcuni documenti di quella cappella corrisponde alla versione germanizzata del suo nome.⁷

A parte codeste notizie, utili a definire il quadro delle condizioni in cui hanno lavorato i musicisti locali, va considerato che a contrattare la stabilità della Capella Civica di Trieste fu la sola Capodistria. In essa fiorivano attività artistiche d'ogni specie, spartite tra la sapienza accademica, la musica in Duomo, le feste e i balli, di cui si tramanda memoria grazie ad alcuni cronisti dell'epoca.⁸ In particolare Nicolò Manzuoli e il vescovo Giacomo Tomasini narrano gli aspetti coreografici di numerose danze, lasciando intendere che tra *balli della verdura* e *gagliarde*, il *ballo del fiore* suonato in palazzo abbia qualche parentela con un brano intavolato per liuto e chitarra spagnola nei primi anni del Seicento (cfr. Fabrizio Caroso, *Nobiltà di dame*, 1605; Carlo Milanuzzi, *Terzo scherzo delle ariose vaghezze*, 1623).⁹

⁴ Il passo si legge nell'informato D. Plamenac, *Tragom Ivana Lukačića i nekih njegovih suvremenika*, "Rad", 351 1969, pp. 65, 74 *passim*. Gli *Acta* in questione provengono dall'Archivio di Cherso e si conservano presso il Convento dei pp. Francescani a Zagabria. Plamenac dà interessanti notizie sulla vita dell'Ordine, e dallo studio di alcune iscrizioni si capisce che una parte dei conventuali, stipendiati per le loro prestazioni musicali o didattiche, versava un contributo ai conventi di appartenenza. Ciononostante si espresse l'esigenza di estendere a tutti questo obbligo, come dimostra lo stralcio ai ff. 61r.–61v., posto in rilievo da Plamenac: "U tim se knjigama opisuju vizitacije pojedinih samostana, koje su održavali provincijali ... i javlja se o izborima funkcionara reda. Svake četvrte godine održavao se "capitulum" pod generalnim komesarom ... Na zboru u Cresu u junu 1634 ... Marelli je takodjer iznio prijedlog da svi konventualci koji u svojim općinama ili crkvama beru plaće kao učitelji ili orguljaši, treba da doprinose dio svojih plaća samostanima u kojima žive ...".

⁵ Cfr. R. Casimiri, *Musicisti dell'Ordine Franciscano dei Minori Conventuali dei secc. XVI–XVII*, "Note d'Archivio per la storia musicale". XVI 1939, pp. 186 sgg.; C. Petešić, *Nekoliko priloga poznavanju naše muzičke prošlosti*, "Rad", 337 1965, pp. 212–216.

⁶ Così si legge nella premessa all'opera; cfr. G. Radole, *Musicisti a Trieste...*, p. 158.

⁷ Cfr. J. Sehnal, *La musica alla corte dei vescovi di Olomouc dal sec. XIII alla metà del sec. XVII*, "Quadrivium", XI 1970, pp. 261–263.

⁸ Uno spoglio degli spesari, con nomi di cantori e direttori di cappella presso il Duomo di Capodistria, è stato condotto da J. Höfler, *Glasbeniki kopske stolnice v 17. in 18. stoletju*, "Kronika", XVI 1968, pp. 140–144.

⁹ Sulle feste e i balli istriani del '600 cfr. il mio: *Feste e spettacoli in Istria tra Cinque-Seicento e le mascherate a tre voci di Gabriello Puliti*, in corso di stampa.

Un legame di natura speculativa si attua con singolare intensità tra la musica e le discipline dell'Accademia Palladia (1567–1637). Di norma le sedute di questo sodalizio erano accompagnate dal canto di madrigali, come attestano le *Rime* di Ottonello de' Belli poste in chiusura al dialogo *Sileno* di Girolamo Vida (1589). Tuttavia, nell'ambito delle riunioni spicca il II dei *Cento dubbj amorosi* (1589 ca.), risolto da Giambattista Zarotti secondo la visione platonica della bellezza quale atto tangibile del bene.¹⁰ La musica in tal senso corrisponde al suono della e si conforma al processo gnoseologico, salendo dalle sensazioni alla mente come anamnesi. Essa rispecchia quella *musica mundana* che nasce dal movimento proporzionato dei corpi celesti, i quali assumono i suoni dell'enneacordo di Plinio, intonato dalle muse similmente alle sirene di cui parla Platone in *Repubblica* X, 617b. Nel caso specifico esse prendono la denominazione ebraica di *sefirôt* e si collegano ai modi e ai pianeti del sistema geocentrico. Tale aspetto dà adito a pensare che Zarotti abbia avuto dimestichezza con l'ambiente veneziano, o con qualche affiliato all'Accademia della Fama, nel cui programma editoriale era prevista la traduzione del *De Harmonia mundi* di Francesco Zorzi, il minorita che trattò il cosmo in veste di armonia con gli stessi vocaboli di derivazione cabalistica. (1525).¹¹

Girolamo Vida concorse invece col dramma *Alessio* all'inaugurazione del teatro Olimpico di Vicenza e a Capodistria mise in scena la pastorale *Filliria* (1585), con l'aiuto dei colleghi Giovanni Maurizio, Raimondo Pola, Nicolò Gravisi e Giacomo Zarotti. Nomi che intersecano a varie riprese la biografia di Gabriello Puliti, il quale ebbe a chiamare la casa dei Pola "una accademia di Musica" (*Sacri accenti*, 1620).¹² Nella *Filliria* si possono confrontare gli intermedi inapparenti, dove il "Choro ... canta per ragion di musica dietro la Scena", o le entrate di taluni personaggi come Amore e Selva, che eseguono in chiusura il 'duetto' *Luci belle d'amore*. Tralasciando però l'appunto registico, va specificato che i madrigali interposti tra gli atti dello spettacolo non sono compresi delle raccolte dei musicisti istriani.

Da un punto di vista strettamente culturale l'Accademia accolse la poetica petrarchista, il mondo fabuloso dell'*Aminta* (specchiato nel dramma del Vida) e quello di Giambattista Guarini. A quest'ultimo guarda Ottonello de' Belli, giurista letterato e ambasciatore, che compone la 'tragicomedia' *Selve incoronate* col sottotitolo di *nuovo Pastor fido* (1590).¹³ Sistemato in maniera fortunosa da Ciro di Pers, il testo fu probabilmente noto a Guarini a quanto si rileva dalla prefazione del restauratore (1673). In qualsiasi caso esso non porta intermedi e si limita a una vaga indicazione circa un "Choro di corteggiani", un "Choro di Pastori" ed "Echo". I versi dunque sono stati smarriti per il carattere di contingenza che investe la musica in questo genere di teatro, mutando la sua realizzazione col mutare dei luoghi e dei maestri chiamati a darvi il suono:¹⁴

¹⁰ Si veda il saggio di B. Ziliotto, *Accademie e accademici di Capodistria (1487–1807)*, "Archeografo triestino", s. IV, VII 1944, pp. 126–148.

¹¹ Sull'Accademia della Fama, il programma della *Somma* e i libri da pubblicare sotto la voce *Musica*: L. Bolzoni, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, Aa.Vv., *Università accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinque al Settecento*, Bologna 1981, pp. 117–167.

¹² Cfr. B. Ziliotto, *op. cit.*, pp. 135–136 e le dedica in G. Puliti, *Sacri accenti*, Venezia, Vincenti 1620.

¹³ O. de' Belli, *Le selve incoronate*, Venezia, Vidali 1677.

¹⁴ *Ibid.*, la prolusione.

La presente Opera ... Fu coetanea della immortale Tragicomedia del Pastorido, & ebbe questa gran fortuna d'esser veduta e lodata dal Signor Cavalier Guerini in Venezia, che non si saziava di ammirare l'invenzione ... smarritasi se ne perdé affatto la traccia; onde fu di mestiere cercarla frá molti abbozzi, e si trovò nello stato, ch'ora si vede ... Vi manchano i Chori de quali si hà solamente un primo ordimento d'un ingegnossissima intrecciatura di triplicati affetti ...

I "triplicati affetti" hanno relazione con l'intreccio dei tre amori intorno ai quali ruota la trama delle *Se/ve*. In questo caso, nel nome di Guarini, è probabile che si possa ricostruire il filo di un gusto per i madrigali su alcuni frammenti del *Fido*, come fece Marsilio Casentini esercitandosi col III atto della favola in questione. A ben guardarvi i contatti di questo compositore con Capodistria dovettero essere labili, poiché ancor giovane quando il padre Silao decise di abbandonare l'Istria per i paesi del vicino Friuli. Ci si deve accontentare di saperlo a Gemona nel pieno della maturità artistica, anche se i rapporti con l'antica "Giustinopoli" non vennero meno, vista l'offerta dei capodistriani di condurre la cappella.¹⁵ Sebbene egli ricusasse l'incarico, è spontaneo presumere che l'educazione paterna lo abbia spinto ad amare la poesia di Guarini, in una Capodistria più ricca di fermenti culturali rispetto a Gemona.¹⁶ Inoltre, nel proclamarsi "lucchese" — mentre è risaputo che fu battezzato a Trieste il 3 dicembre 1576 — Marsilio suggera un legame spirituale con l'Italia, appoggiando la sua opera al nome del padre che lucchese lo fu veramente.¹⁷

A sua volta Silao ha calcato i primi passi nella madrigalistica con l'aiuto del concittadino Nicolò Dorati, "Capo della musica della Illustrissima Signoria di Lucca", includendo nel *Terzo libro de' Madrigali a cinque* di quest'ultimo il madrigale *Misero in van mi doglio* (1561).¹⁸ Dopodiché altri due pezzi, *Mentre che'l cor e Quel foco è morto*, gli vengono stampati nell'antologia veneziana di Giulio Bonagiunta: *Di Hettor Vidue et Alessandro Striggio e d'altri Eccellentissimi Musici, madrigali a V e VI voci* (1566).¹⁹

Arrivato a Capodistria nel '71, Casentini-padre può vantare uno stipendio presso l'arciduca Ferdinando d'Austria e licenzia così il *Primo libro de madrigali a cinque con uno dialogo a sette* (1572). In esso argomenta dell'esperienza col nuovo protettore e chiama i madrigali "prime fatiche ... fatte al servizio di Serenissima Altezza";²⁰ in seguito due lavori postumi appaiono nella stampa de *La Cieca* del figlio, col titolo di *All'apparir della pomposa aurora e Quando l'alte bellezze*.²¹

Appurata l'incompletezza di tali brani e della raccolta del '72 (voci di Alto-Tenore-Basso, Tenore-Quinto-Basso), i due madrigali da osservare per le intrinseche relazioni con l'Istria formano una sorta di appendice al *Quinto libro* di Marsilio (1611).²² La loro inclusione coglie il pretesto di onorare la figura del defunto Silao e ricordare la fedeltà di Trieste agli Absburgo. Il testo poetico si svolge come acclamazione suddivisa in due

¹⁵ Cfr. G. Radole, "voce" *Casentini Marsilio, Dizionario Biografico* cit., pp. 335—336.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ La registrazione copiata dal manoscritto *Annali triestini* di L. de Jenner (Bibl. Civica di Trieste) appare anche in Radole, *Musicisti a Trieste...*, p. 142.

¹⁸ Cfr. E. Vogel-A. Einstein-F. Lesure-C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700, (= Il Nuovo Vogel)* I, Pomezia 1977, pp. 563—564.

¹⁹ Cfr. A. Einstein, *Bibliography of Italian secular vocal music printed between the years 1500—1700*, Notes, II—IV 1945—48, rist. in E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten...*, Hildesheim 1926, II, *ad annum*.

²⁰ Cfr. *Nuovo Vogel*, pp. 329—330.

²¹ *Ibid.*, pp. 327—328.

²² *Ibid.*, p. 328.

parti, per dare luogo a un breve madrigale sulla quartina di *Ninfe che nel più ameno / letto d'Adria* e su *Colli e voi apriche piagge*. Nei versi hanno risalto la chiamata delle ninfe adriatiche in omaggio a Carlo II, la soleggiata natura del litorale e l'antica devozione dei triestini all'Austria, alla quale è permesso tenere uno sbocco sul mare: "Così disse e la fronte / Chinò Tergesto all'hor da l'horizonte / E quanto cinge e serra / S'udì Carlo intonar l'acqua e la terra".

Nel raccogliere la mitica attribuzione del geografo Marciano, che vuole il semidio Tergesto fondatore dell'omonima città, Casentini rinnova all'arciduca di Carinzia, Carniola e Trieste il vanto di governare anche il mare Adriatico. A tal fine va ricordato che la pubblicazione dei madrigali cade in un periodo burrascoso per la comunità triestina, la quale, angosciata dalla concorrenza imbattibile dei porti istriani, fa ricorso al governo austriaco per vietare l'acquisto di mercanzie nella "Venezia de là da mar". Nel 1609 il decreto viene imposto col l'aiuto dei pirati Uscocchi, sempre pronti a scannare i contravventori cragnolini. Da esso purtroppo derivarono effetti disastrosi, culminati nell'assedio delle navi veneziane e nel graduale disinteresse degli Absburgo per le forme cruenti di 'protezionismo mercantile'.²³ A petto di tali motivi presumo che la stampa dei brani sia guidata da intenti politici. Suggesta forse da qualche uomo di governo, essa obbliga Marsilio a insistere sul tema della dedizione, per decantare in modo anacronistico le virtù di Carlo († 1595) attraverso la musica del padre anch'egli scomparso da tempo.

Il primo madrigale di Silao mostra una sobria concatenazione delle voci che nulla concede ai madrigalismi. L'estensione larga delle parti forma invece una caratteristica ereditata anche da Marsilio, per dare ampiezza alla voce superiore che domina a tratti come nello stile 'pseudomonodico' (miss. 12, 22 sgg. in *O Mirtillo*). Il pezzo però ha carattere di modesta esercitazione polifonica, mancando in esso gli elementi tipici del madrigale, sostituiti da un calibrato movimento delle voci per gradi congiunti.

Maggior spigliatezza dimostra la seconda parte, iniziando il brano con le tre voci acute e un tema al Cantus che evoca un fugato strumentale. Il senso di pienezza non viene mai sacrificato, se non all'invocazione "Spiri Zefiro odor" (miss. 9—11), in cui Casentini squilibra il flusso ritmico con una sincope al Quinto, differenziando la sua condotta per ammiccare al colore della brezza (mis. 11). La figurazione dei passi ora citati percorre l'intero madrigale e per pura convenienza l'autore cede la parola "terra" a una caduta verso il basso (cadenza a miss. 24—25). Escluso l'*incipit* vagamente melodico, su tutto il brano vige il sillabismo del primo madrigale, che assieme alla ripetizione della seconda parte accresce il tono celebrativo di questa musica (da mis. 13 a 25 come da mis. 25 alla fine) (*es. 1*).

Marsilio, dopo avere preso gli ordini nel 1602, si insedia stabilmente alla Cappella di Gemona, nonostante la chiamata a Capodistria nel '12, disattesa per l'aumento di salario che la cittadina del Friuli ha disposto a suo favore.²⁴ Come quello di Silao, anche il suo repertorio madrigalistico conta pochi numeri in forma completa. A parte una raccolta cui egli accenna nella *Compieta a tre voci* del 1607, e un'ignota stampa sui *Lamenti d'Erminia* menzionata da Ciro di Pers nel 1689,²⁵ di lui rimangono *Tirsi e Clori Terzo Libro de' Madrigali a cinque voci* (1607), *La Cieca Madrigali a cinque voci* (1609 cit.), il *Quinto Libro de' M[a]drigali a cinque voci* (1611) e i *Madrigali concertati a 2 et 3* (?).²⁶ Dagli *Indici* dello stampatore Vincenti si apprende che un VI libro a sei voci eb-

²³ Su tutto ciò si veda A. Tamaro, *Storia di Trieste*, Roma 1924, pp. 86 e 104.

²⁴ Cfr. G. Radole, "voce" *Casentini Marsilio* cit.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cfr. *Nuovo Vogel*, pp. 326—329.

be grande successo di pubblico restando in catalogo fino al 1662;²⁷ ma se si eccettua il V libro del 1611, la forma frammentaria del materiale elencato mi induce a tracciare solo alcune ipotesi sulle musiche édite nel 1607 e nel 1609.

In *Tirsi e Clori* Marsilio adopera una tessitura alta, rivelata dalla chiave di violino nel Quinto. In questo caso il suo stile diventa recitativo ai madrigali *Rimanti un poco Tirsi e Nel dolce seno*, la cui pregnanza semantica pare compiersi al verso "Fissi tenendo gli occhi", ove tutte le parti eseguono le parole a scansione sillabica indicata da una

Es. 1

Silao Casentini: „ Colli e voi piaggie”

C
Col - li e voi piag - - - - gie a-pri - - - - che Ve-sti - te-vi di fior ve -

A
Col-li e voi piag-gie a - pri - - - - - che Ve-sti - te-vi di fior ve -

T
Col-li e voi pia - - - - - gie a-pri - - - - che Ve-sti - te-vi di fior ve -

Q
Ve-sti - te-vi di fior ve -

B
Ve -

5
sti - te-vi di fior d'her-bet - te e spi - - - - - che E

sti - te-vi di fior d'her-bet - - - - te e spi - che E di ro-se e vio - le

8
sti - te-vi di fior d'herbet - - - - te e spi - che E di ro-se e vio - le

sti - te-vi di fior d'her-bet - te e spi - che E di ro - se e vio - le

sti - te-vi di fior d'herbet - - - - te e spi - - - - che E di ro - se e vio - le

²⁷ *Indice di tutte le opere che si trovano nella stampa della pigna; di Alessandro Vincenti* (Venezia 1662); "voce" *Madrigali à sei*. Per altre edizioni ignote di entrambi i Casentini cfr. O. Mischiati, *Indice, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze 1984.

- di ro - se e vio - - - - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

E di ro - se e vio - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

E di ro - se e vio - - - - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

E di ro - se e vio - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

E di ro - se e vio - - - - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

ri Ze - fi-ro_o-dor più che non suo - - - - le Co-sì dis -

ri Ze - fi-ro_o-dor più che non suo - - - - le Co-sì dis -

ri Ze - fi-ro_o-dor più che - - - - non suo - - - - le Co-sì dis - se e

- ri Ze - fi-ro_o-dor o - dor più che non suo - - - - le Co-sì dis -

ri Ze - fi-ro_o-dor più che - - - - non suo - - - - le

se e la fron - te Chi - nò Ter - ge - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

se e la fron - te Chi - nò Ter - ge - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

la fron - te Chi - nò Ter - ge - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

se e la fron - te Chi - nò Ter ge - - - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

Chi - nò Ter - ge - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser - ra S'u -

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser - ra

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser -

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser - ra S'u -

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser - ra S'u -

di s'u - di s'u - di Car - lo in to - nar s'u -
 S'u - di s'u - di Car - lo in to - nar s'u - di Car - lo in to - nar s'u -
 ra s'u - di s'u - di Car - lo in to - nar s'u - di Car - lo in to - nar s'u -
 di s'u - di s'u - di Car - lo in to - nar s'u - di Car - lo in to - nar s'u -
 di s'u - di s'u - di Car - lo in to - nar s'u -

di Car - lo in to - nar l'ac - qua e la ter - ra Co - si dis - ra
 di Car - lo in to - nar l'ac - qua la ter - ra Co - si dis - ra
 di Car - lo in to - nar l'acqua e la ter - ra l'acqua e la ter - ra Co - si di - see ra
 di Car - lo in to - nar l'ac - qua e la ter - ra Co - si dis - ra
 di Car - lo in to - nar l'ac - qua e la ter - ra Co - si dis - ra

longa. Il procedimento ha solo nel passo in parola valore di madrigalismo, poiché viene esteso senza pretesti verbali a tutta la composizione di *Deh bella e cara* ne *La Cieca*, che si raccorda a un elemento monodico esemplato nel IV libro dei madrigali (cfr. il verso "Lo fareste col vostr'aureo sembiante" in *Sfogava con le stelle*, 1603). Il particolare quindi non va rapportato alla notazione *augenmusik* che Marsilio pone in *Queste lagrime amoroze* ("E della notte amante" = ■◆■◆ ... a le *notturne* voci = ◆◆◆◆), ma ad una timida adesione alla "seconda pratica", mitigata da un comportamento tradizionalista cui pare rassegnarsi l'autore.

La lunga prefazione della stampa porta l'eco di polemiche ancora vive nell'ambiente musicale italiano, circa la contaminazione della polifonia madrigalesca da parte dello stile monodico. Le sostanziali inosservanze alle regole del contrappunto, che l'avanguardia Wert-Luzzasco-Monteverdi aveva collaudato a dispetto delle censure avanzate dall'Artusi, si riflettono così in Casentini.²⁸ Con qualche indecisione egli abbraccia le "Regole Methodiche" e le "licenze del moderno comporre", raffigurandole come sagge "Matrone" contro "Damigelle vestite lascivamente". Per non dispiacere alla severità delle prime e alla libertà delle altre, sceglie allora "una strada di mezzo", quasi camminando alla "Cieca" tra l'antico e il moderno:

Mirandosi allo stato, nel qual hoggi d' si ritrova la Musica, massimamente nel soggetto de' Madrigali; e scoprendo dall'un canto, con quanto studio siano state raccolte, & con quanta osservanza poste in uso le antiche Regole di questa nobilissima scienza, approvate dall'autorità, & confermate con la lunga pratica dalle penne de' dottissimi huomini, mosso dall'esempio di questo, e stimolato da i precetti di coloro, che così honorata professione m'hanno insegnato, nasceva in me necessariamente un pensier di seguitar l'orme stampate già da tanto tempo ... Dall'altro canto, riguardando con quanto applauso siano state da alcuni (per non dire dalla maggior parte) abbracciate le licenze del moderno comporre, per il diletto, che pare che da questa maniera essi cavino (non essendo, quando ben si considera il fine della Musica altro in effetto, che il diletto) in me nasceva un talento, & un desiderio insieme di seguitar queste. Et se colà le Regole Methodiche di quest'arte, quasi Matrone venerande, in habito grave, con affetto materno mi richiamavano dalla strada, ch'io accennavo di fare, come troppo precipitosa; quà, le licenze moderne, a guisa di gratiose Damigelle vestite lascivamente, con mille vezzi m'allettavano, & invitavano insieme a seguitarle. Ond'io, frà queste contrarietà ... non essendomi concesso di compiacere all'una senza dispiacere all'altra; pigliai partito di chiudere gli occhi ad ambedue ... di oprare in maniera, che né l'una, né l'altra di loro, per quanto è lecito, resti da me offesa ...

E' un vero peccato che l'opera non sia ricostruibile, anche perché essa nasce con intenti programmatici, essendo costituita di segmenti presi dal III atto del *Pastor Fido*, allo stesso modo in cui Filippo de Monte pubblicò le *Musiche sopra il Pastor Fido* (1600), per non parlare dei madrigali composti da Marenzio sui lamenti di Dorinda, Amarilli e Mirtillo.²⁹

Secondo Einstein la 'tragicomedia' guariniana "foreshadowed the opera";³⁰ e non si può nascondere che da un punto di vista formale i madrigali di Marsilio sono congiunti per dare unità al gioco della cieca (episodio in cui Mirtillo lancia le sue proferte d'amore ad Amarilli, bendata e intenta a giocare tra le ninfe). Vi si scorgono gli

²⁸ Sulle battute di questa polemica, che ha visto accorrere in difesa della "prima pratica" l'Artusi e sicuramente tanti altri musicisti, cfr. G. Massera, *Dalle "Imperfezioni" alle "Perfezioni" della moderna musica, Atti del Congresso Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Cremona, (dattiloscritto) 1969, pp. 397–408.

²⁹ Cfr. A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, I, pp. 210–211, II, pp. 620, 676 sgg.

³⁰ *Ibid.*, p. 210.

interventi dei due personaggi mescolati a quelli del coro, e nonostante l'inclusione del celebre *Cruda Amarilli*, Casentini evita di musicare *Ah dolente partita* a cui si sono interessati i migliori madrigalisti del tempo.³¹

Per una identificazione dei versi trascrivo i titoli de *La Cieca* con i relativi rimandi bibliografici,³² senza fornire ragguagli sui brani che provengono dalle *Rime* di Guarini come *Parlo miser' o taccio* (1602):

Cieco, amor, non ti cred'io...	<i>Pastor Fido</i> ,	III,	sc. 2,	vv. 25
Ch'i t'ami e t'ami più della mia vita...	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 3,	vv. 107
Ma che bisogna far cotanta fede	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 3,	vv. 115
Deh bella e cara e sì soave	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 3,	vv. 143
Ma a chi parlo, infelice	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 3,	vv. 162
Ma tu perfido, cieco mi chiami...	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 2,	vv. 52
Cruda Amarilli...	<i>Pastor Fido</i> ,	I,	sc. 2,	vv. 1
O Mirtillo, Mirtillo anima mia...	<i>Pastor Fido</i> ,	III,	sc. 4,	vv. 1
Anima mia, perdona a chi t'è cruda...	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 4,	vv. 34
Che se tu sei il cor mio	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 4,	vv. 43
Sciolto cor fa piè fugace	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 2,	vv. 71
Mira nume trionfante	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 2,	vv. 104

La condizioni della stampa mi spingono a cercare nel successivo V libro le caratteristiche di questo interesse per il teatro di Guarini. I passi della pastorale contemplati in quest'ultimo libro sono solo due; un mero complemento insomma che adombra una nuova situazione stilistica accettata tra il 1609 e il 1611, in una zona assai lontana dai 'luoghi' importanti della musica.

Tratti con alcuni adattamenti dal IV atto-scena 5 (vv. 198—224) i madrigali *Care mie selve* e *O Mirtillo, Mirtillo / ben fu misero* descrivono le pene amorose di Amarilli che langue per Mirtillo e sviene nel pronunciare il suo nome di fronte a Nicandro (cfr. l'ultimo verso: "Mi moro oimé! Mirti ... "). A parte l'individuazione dei due segmenti (parzialmente scoretta nel *Nuovo Vogel*),³³ i pezzi ostentano una pulsione sillabica in consonanza con il madrigale pastorale dei maestri romani.³⁴ Anzitutto nel secondo brano, che attende a una quadratura metrica rigorosa, usufruendo dell'abbinamento costante di 3—4 misure per verso per una coincidenza logica tra frasi musicali e linee del testo. Solo la voce di Quinto rompe in *Care selve* la monotonia della costruzione accordale. Pochissimi i madrigalismi, ma in compenso non vengono meno in luoghi comuni alle parole "sospira", resa da una pausa che anticipa il vocabolo in questione, o "ingiusto e crudo" raffigurate da una serie di ritardi. In "torni la mia fredd'ombra" il piglio si fa nervoso e ricorda le maniere di Wert e Marenzio nella distribuzione 'a chiazze' della medesima figura, creando gli sbilanciamenti cari al madrigale *fin de siècle* (miss. 12—15).

³¹ L'ultimo lavoro critico in ordine di tempo, dopo quelli di Pierluigi Petrobelli e Zygmund Szweykowski (*Atti del congresso Monteverdi* cit. pp. 361—376 e "Quadrivium", XII 1971, pp. 59—76) si deve a L. Bianconi, *Ah dolente partita: espressione e artificio*, "Studi musicali", III 1974, pp. 105—130.

³² Conduco il confronto sull'edizione di M. Ariani: *Il teatro italiano*, II, *La tragedia del Cinquecento*, Torino 1977, pp. 723 sgg.

³³ Cfr. *Nuovo Vogel*, p. 327 con p. 328, dove è riportato il medesimo titolo per il IV e il V libro: *O Mirtillo, Mirtillo anima mia se vedesti qui dentro*.

³⁴ Cfr. S. Leopold, *Madrigali sulle egloghe sdrucchiole di Iacopo Sannazzaro. Struttura poetica e forma musicale*, "Rivista italiana di musicologia", XIV 1979, pp. 75—127.

La coscienza di professione, o inconsciamente la frequenza assidua della polifonia sacra, ha un peso notevole nel frammento che smembra il testo in due sezioni a mis. 18. Esso viene evidenziato dal bemolle in chiave in tutte e cinque le voci, e spezza l'unità timbrica del brano tramite uno spostamento di gamme al grave. Con un cambio veloce di tonalità minori, Marsilio descrive il rifugio ideale nell'inferno delle pene, che rasenta la solennità ecclesiale nell'unissono di Tenore e Quinto (mis. 22). Se l'episodio ha il fascino di scomporre il pezzo in piani fonici opposti, inutili e tediosi sono invece i passaggi cadenziali contornati dal cromatismo (miss. 8–10) e da uno sgradevole salto di terza minore nel basso (miss. 7–8) (es. 2).

Es. 2

Marsilio Casentini: „Care mie selve”

C
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce -

A
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce-ve - te

Q
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce -

T
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce-ve - te

B
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce-ve - te

5

ve - te que-sti ul - ti - mi so-spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

que - sti ul - ti - mi so - spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

ve - te questi ul - ti - mi so - spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

que - sti ul - ti - mi so - spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

que - sti ul - ti - mi so spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

giu - sto e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om -

giu - sto e cru - do e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om - bra -

giu - sto e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om -

giu - sto e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om -

giu - sto e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om -

bra A le vo-str'om - bre a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

A le vostr'om - bre a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

bra a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

d'om - bra A le vostr'om - bre a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

bra A le vostr'om - bre a - ma - te a le vo-str'om - bre a - ma -

15

te Non può gir in-no-cen —

te Che nel pe - no — so in fer — — ro Non può gir in-no-cen —

te Che nel pe - no — so in fer — — ro Non può gir in-no-cen —

te Che nel pe - no - so in fer — — ro

te Che nel pe - no — so in fer — — ro

20

te Ne può star tra be-a —

te Ne può star tra be -

te non puo gir in - no-cen — te Ne può star tra bea — ti

Non gir in-no-cen — te Ne può star tra be-a —

Non gir in-no-cen - te Ne può star tra bea —

_____ ti Di-spe-ra-ta e do-len - te di-spera - ta e do-

a _____ ti Di-spera - ta e do-len -

tra be-a - ti Dispera - ta e do-len - te di-spera - ta e do-len -

tra be-a - ti Dispe-ra - ta e do-len - te

ti Dispera - ta e do-len - te

len - te di-spera - ta e do-len - te

_____ te dispe - ra - ta e do-len - te di spera ta e do-len - te

te di-spera - ta e do-len - te di-spera - ta e do-len - te

di-spera - ta e do-len - te do - len - te

di-spera - ta e do-len - te

Anche *O Mirtillo* è in prevalenza accordale. Così le dissonanze prese di colpo riescono più urtanti di quelle moteverdiane del IV libro (miss. 23—24 o mis. 34), mentre la porzione senza voce acuta, che si porta gradualmente all'unissono di Alto e Tenore, ripete lo stilema del brano precedente (mis. 29). Interessanti sono poi gli effetti d'eco al verso finale, incalzati dalle voci su una figura a tre crome discendenti, più volte ripetuta allo scopo di enfatizzare la disperazione di Amarilli. In questo caso, la sonorità fusa delle parti inferiori contrasta l'intonazione accorata del soprano all'acuto e dà al pezzo squarci di quell'intenso lirismo, che Monteverdi saprà sviluppare con maestría nel *Lamento della Ninfa* dell' VIII libro (es. 3).

Un'attenzione del tutto speciale merita Gabriello Puliti, la cui importanza per l'Istria è paragonabile a quella di Tomaso Cecchino e Ivan Lukačić per la Dalmazia. Organista e maestro di cappella dal 1605, Puliti percorre tutta la provincia sino agli ultimi anni di vita, ritirandosi a Trieste per lasciare l'incarico presso la cappella di S. Giusto nel 1638.³⁵

L'arte proteiforme di questo personaggio è testimoniata da 15 opere superstiti, che attestano l'entusiasmo con cui ha accolto tutti i generi del tempo (strumentale, sacro, profano polifonico, monodico). Ogni pubblicazione riflette i particolari della sua vita di musico condotta in stretto rapporto con personaggi di rango elevato o giovani dilettanti di canto, violino e cornetto, o più semplicemente coi cantori della cattedrale di Capodistria.³⁶

Già prima di trasferirsi dalla Toscana a questa fiorente città,³⁷ il francescano aveva stampato i mottetti a quattro voci *Sacrae modulationes* e i salmi a cinque *Vespertina psalmodia* (1600, 1602). In esse e nelle *Mascherate* del '12 si rivela seguace di Banchieri, componendo pezzi che emulano il chitarrino del *Metamorfosi* (1602), gli *Astrologi* e i *Todeschi* dei madrigali dialogici.³⁸ Arriva quindi a precederlo col mottetto *En dilectus meus* nelle *Sacrae modulationes* (cit.), ove adotta il medesimo impianto polifonico delle *Ecclesiastiche sinfonie* (1607), parodiando il tema di *Vestiva i colli* di Palestrina al verso "Surge propera amica amica".³⁹

Nello stesso periodo egli pubblica i primi madrigali a cinque, probabilmente su testi di Guarini e Sannazaro, come suggerisce l'indicazione del catalogo Giunta all'anno 1604: [madrigali] "Pastorali Gabriello Puliti a 5." (in *Catalogus librorum qui in Iunctarum Bibliotheca Philippi Haeredum Florentiae prostant*, Florentiae MDCIV).⁴⁰ Esperienza che ripete nel 1609 con i *Baci ardenti*, seppure una certa protervia nel diffonde-

³⁵ Gli succede nello stesso anno il compositore Martino Naimon, sul quale ha scritto G. Radole, *Martino Naimon Maestro di Capella a S. Giusto*, "Archeografo triestino", s. IV, XXV—XXVI 1963—64, pp. 3 sgg.

³⁶ Il rapporto con un dilettante di tali strumenti, Mario Bonzi, è documentato dalle dediche in *Lunario armonico* (Venezia, Vincenti 1615) e nelle *Fantasie scherzi et capricci* (ivi 1624), opere per violino e/o cornetto. Così dicasi per i *Pungenti dardi spirituali* (ivi 1620), con mottetti per Bonzi e Iseppo Albanese "Canonico e Basso nella Cattedrale di Capodistria".

³⁷ Per i santi protettori di Capodistria, Nazario e Orsola, Puliti ha scritto i mottetti a una voce *Protector Noster* e *O quam pulchra* (in *Sacri accenti*, cit.).

³⁸ Sulle mascherate della *Ghirlanda odorifera* (Venezia, Vincenti 1612) ha scritto E. Stipčević, *Maskerate Gabriella Pulitija*, "Sveta Cecilija", LIII, 3, 1983, pp. 60—62; 4, pp. 83—85; LIV, 1, 1984, pp. 9—10.

³⁹ Il mottetto di Banchieri è trascritto in G. Vecchi, *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Bologna 1969, pp. 105—108.

⁴⁰ Cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, p. 121.

Es. 3

Marsilio Casentini: „O Mirtillo, Mirtillo“

C Ben - fu mi-se-ro il di che pria ti vi - di E' di che

A O Mir-til - lo Mir - til - lo E' di che pria

T O Mir-til - lo Mir - til - lo Ben - fu mi-se-ro il di che pria ti vi - di E' di che

Q O Mir-til - lo Mir - til - lo Ben - fu mi-se-ro il di che pria ti vi - di E' di che pria

B O Mir-til - lo Mir - til - lo Ben - fu mi-se-ro il di che pria ti vi - di E' di che pria

5

pria ti pia qui Poi - ché la vi - ta mi — a Più cara a te che

ti pia qui Poi - ché la vi - ta mi — a Più cara a te che

pria ti pia qui Poi - ché la vi - ta mi — a Più cara a te che

ti pia qui Più cara a te che la mia

ti pia qui Poi - ché la vi - ta mi — a Più cara a te che

10

la miavi - ta as - sa - i

la miavi - ta as - sa — i Co - si pur non dove - a Per altro esser vi —
tua

la miavi - ta as - sa - i Co - si pur non dove - a Per altro esser vi —
tua

vi — ta as - sa - i Co - si pur non dove - a Per altro esser vi —
tua

la miavi — ta as - sa - i Co - si pur non dove - a Per altro esser vi —
tua

15

Che per es - ser ca - gion — de la mia mor —

ta Che per es - ser ca - gion de la mia mor —

ta Che per es - ser ca - gion — de la mia mor —

ta Che per es - ser ca - gion — de la mia mor —

ta Che per es - ser ca - gion - de la mia mor —

te Co - sì

te Per te danna - ta mo - re Co -

te Co - sì ch'il cre - de - ri - a Per te danna - ta mo - re Co -

te Co - sì ch'il cre - de - ri - a Per te danna - ta mo - re Co -

te Co - sì ch'il cre - de - ri - a Per te danna - ta mo - re Co -

20

O per me troppo arden - te

lei che ti fu cru - da Per vi - ver in - no - cen — te O per me troppo arden - te

lei che ti fu cru - da Per vi - ver in - no - cen — te O per me troppo arden - te

lei che ti fu cru - da Per vi - ver in - no - cen — te O per me troppo arden - te

lei che ti fu cru - da Per vi - ver in - no - cen — te O per me troppo arden - te

O perte po-co ar-di - to e - ra pur me - glio O pec-car ò fug-
 O perte po-co ar-di - to e - ra pur me - glio O pec-car ò fug-
 O perte po-co ar-di - to e - rapur me - glio O pec-car ò fug-
 O perte po-co ar-di - to e - rapur me - glio O pec-car ò fug-
 O perte po-co ar-di - to e - ra pur me - glio O pec-car ò fug-

gi-re In o-gni mo-do io mo - ro in o-gni mo-do io
 gi-re In o-gni mo - do io mo - ro
 gi-re In o-gni mo - do io mo - ro
 gi-re In o-gni mo - do io mo - ro in o-gni mo - do io
 gi-re In o-gni mo - do io mo - ro in o-gni mo - do io

mo-ro e sen-za col - pa e senza te
 e sen-za col - pa E sen - za frut - to
 — do io mo - ro e sen-za col - pa e senza
 mo — — ro e sen-za col - pa E sen - za frut - to e senza
 mo - ro e sen-za col - pa E sen - za frut - to e senza

35

e senza te Mimoro_ohimé mi moro_ohimé Mir-til — lo
 e senza te cor mi — o cor mi — o Mi moro_ohimé Mirtil — lo
 te cor mi — o Mi moro_ohimé mi moro_ohimé ohi - mé Mirtil — lo
 te cor mi — o Mi moro_ohimé moro_ohimé Mir-til — lo
 te cor mio — o Mimoro_ohimé mi moro_ohimé Mir - til — lo

re lo stile monodico nella musica da chiesa finisce ben presto per prevalere.⁴¹ Da questo repertorio, che rappresenta una svolta nello stile di Puliti, si traggono spunti di meditazione riguardo all'ornamentazione improvvisata (*Sacra concertus*, 1614) e circa alcuni modelli archetipi di monodia, tenuti in qualità di motivi ispiratori. Nei *Pungenti dardi spirituali* del 1618 include infatti il mottetto a voce sola *O quam dulce* del virtuoso Bartolomeo Barbarino, apparso nel I libro di mottetti del 1610. In seguito fanno capolino due monodie sacre in omaggio al correligionario Giacomo Finetti — maestro di cappella ai Frari e patrocinatore delle *Sacrae cantiones* di Lukačić (1620) — più una coincidenza tematica con musiche di Tomaso Cecchino e Giulio Caccini.⁴²

Prima di questa 'conversione' Puliti licenzia il *Secondo libro de' Madrigali a cinque voci* (i.e. i *Baci*), mettendo in luce con la numerazione d'*opus* che il I libro è quello compreso nel catalogo giuntino. Il frontespizio e la dedica dell'opera, datata 25 febbraio, sono in un certo senso premonitori del suo passaggio a Trieste. Pure dicendosi "Organista nel Duomo ... di Capo d'Istria", egli indirizza i madrigali all'arciduca Ferdinando, nel cui nome e con quello di Massimiliano Ernesto costruisce le musiche di *O baci, dolci baci* e *L'aura dé meriti tuoi*. Così su delibera del Maggior Consiglio, il 31 maggio dello stesso anno entra a far parte della Cappella Civica, trattenendosi nella città asburgica sino al 1614.⁴³

L'intero gruppo delle musiche di questo II libro è ispirato ai casi del bacio, variamente schedati dalle didascalie sopra i titoli, con cinque rime prese dalla *Lira* di Giambattista Marino (1602).⁴⁴ Nonostante siano pochi i testi del Napoletano, i madrigali prospettano le metafore 'argute' della sua poesia, con richieste artificiose di baci "alla bella nemica", crude descrizioni fisiche, struggimenti sentimentali ed erotismi su verificazioni sciatte: "Ma baciando tu l'alme mi disfacci" (Bacio mordace); "Gode la bocca e ne languisce il core" (Bacio mortale); "Baciami ingrata i molli avori" (Brama d'esser baciata in altra guisa); "S'ispido ho il volto difforme non sono / Baciami dunque sciocca / E fa che'l core goda per la bocca" (ivi); "Dammi un bacio omaj di buona voglia / O lascia ch'io mel toglia" (Amorosa infermità).

Tuttavia qui non interessa il dislivello di risultati tra ciò che si ascrive a Marino o al concettismo stracchiato dell'emulzione marinistica, ma una verifica dello stile musicale che a contatto con tali strofi amorose si presenta robusto e denso di inventiva. Essa rifugge in esclamazioni esagerate, come i ribatutti a grado congiunto quando si ragiona di dolore dopo il morso al posto del bacio (*Eccomi pronta ai baci*); ma si rapporta

⁴¹ È significativo che Puliti, influenzato dalla monodia, prescriva per l'esecuzione del mottetto *O bone Jesu* (*Pungenti dardi*, cit.) un accompagnamento di liuto o tiorba: "Da cantarsi con Chitarrone overo Tiorba o Liuto".

⁴² *Ibid.*, ove si trova, "Ad istantia del Molto R. P. Maestro Iacopo Finetti di Capella della Ca' Grande di Venezia", il mottetto *Exulta e laetare*; anche in *Lilia convallium* (Venezia, Vincenti 1620) il mottetto *O speciosa* è dedicato al Finetti. Sulla scorta di quanto ha segnalato Dragan Plamenac circa la somiglianza tra *Amarilli mia bella* di Caccini e *Caro dolce ben mio* di Cecchino (*Le nuove musiche*, 1601; *Amorosi concetti*, 1621), Stipčević estende il confronto al mottetto *Anima mea* di Puliti, cogliendo nuove analogie tematiche (cfr. *Sacri concertus*, Venezia, Vincenti 1614). Cfr. D. Plamenac, *Toma Cecchini kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća*, "Rad", 262 1938, p. 86; E. Stipčević, *Uvodna razmatranja...*, pp. 38—40. Giustamente lo Stipčević procede con cautela nella ricerca di possibili contatti tra i compositori citati e afferma che "Vrlo je teško utvrditi direktni kontakt Lukačića s Pulitijem i njegovim djelom" (*ibid.*).

⁴³ La si può leggere in G. Radole, *Musicisti a Trieste...*, p. 145.

⁴⁴ A quelle menzionate dal *Nuovo Vogel* (p. 1410) si aggiunge: *Io moro, ecco ch'io moro*; cfr. G. B. Marino, *Delle Rime...*, Venezia, Brignonci 1677, p. 250.

al frasario tradizionale fatto di vocalizzi, se il testo se ne esce con parole come "rapido" o "ratto"; o ancora con *hemiolia* accompagnata dal 3 quando si allude al colore (le "macchie" di *Al desir tropp'ingordo*, il "cielo fosco" in *Ecco di mille e mille*). In questo caso la struttura non si distanzia da quella dei mottetti, con intromissioni di passi a ritmo ternario a metà componimento e frasi imitative prolungate, cui seguono attacchi da canzone strumentale.

Il primo brano (*O baci...*) racchiude i tratti salienti della raccolta, mediante una pronuncia simmetrica del testo che ricorda i primordi del madrigale (es. 4). Il suo fra-

Es. 4

Gabriello Puliti., *O baci dolci baci*"

O Ba-ci dol-ci ba - ci o baci dolci ba - ci Trom-be lin - gued'Amo - re

seggio si sviluppa dopo un *color* omoritmico (es. 5) con elementi di marca ecclesiale a note tenute e rittardi, nella "maniera" cui di è assuefatto l'autore con le precedenti produzioni mottettistiche. Ciononostante la sintassi madrigalesca riesce a corrodere il potere da tali effetti e ne smorza l'efficacia con una distribuzione a frammenti della li-

Es. 5

Su su le man ba - cian - dó

nea melodica, per un' acclamazione spiritosa di "al saggio Ferdinando" (es. 6a-b). Con altri cenni allusivi, Puliti onora Massimiliano Ernesto in *L'aura de' meriti tuoi* (cit.), esaltando il tono guerresco di "Alla fama della tromba", con l'insistente ribattuto dell'Alto simile allo squillo dello strumento, e lunghi vocalizzi di stampo secentesco nelle voci di Alto e Basso su "folgore d'honore".

Di tutt'altra dimensione è il trattamento ai versi di Marino in *Tornate o cari baci*. In tale frangente il compositore si avventa su una maglia di quartine che ondeggiando liberando l'atmosfera raccolta d'inizio, onde realizzare in modo festoso il "ritornar in vita"

mediante il bacio (es. 7). A poco a poco il testo si appaga di soluzioni meno appariscenti, con alcuni passaggi accordali cupi e dissonanti, che drammatizzano le coppie di ossimori "dolce-amaro", "languir-carò": sistema a cui cede Monteverdi con le "false relazioni armoniche" dello stesso madrigale nel VI libro (1619) (es. 8).⁴⁵

I *Baci ardenti* portano un'iscrizione destinata a ripresentarsi nelle altre edizioni di Puliti, che si qualifica appunto "Accademico armonico detto l'Allegro". Mancando un'accademia con tale nome nella Venezia Giulia, e constatata la sua vicinanza ai sodali della Palladia, è da supporre che l'attributo "Allegro" sia la nomina conferita per il ruolo di accademico musicista, e "armonico" il titolo desunto dalla classe di appartenenza, adoperato cioè come sinonimo di *musicista*. Per convenzione infatti il linguaggio classicheggiante delle accademie umanistiche prediligeva il termine ἁρμονία a quello meno estensivo di *musica*; e che di armonia strumentale o cosmica si parlasse in questa accolta di studiosi lo provano i *Cento dubbi* di Girolamo Vida. D'altro canto Puliti può vantare tra le sue amicizie quella dei palladiani Ottonello de' Belli e Giambattista Brati.⁴⁶ Proprio con essi collabora alla composizione di tre madrigali per le nozze di Agnesina Negri e Antonio Bragadino, stampati con frontespizio a parte in coda alle canzonette *Armonici accenti* del 1621.⁴⁷ Sia in questa raccolta che in quella delle mascherate del '12 ha una forte evidenza l'amicizia instaurata con i nobili Negri di Albona. Nel primo caso la dedica a Orazio si congiunge al suo incarico di organista presso la "Chiesa maggiore" della città. In essa riassume la contorta teoria delle sfere, identificando nel microcosmo umano del protettore l'emanazione di quel movimento armonico, da cui derivano "gusto e dilettaione ... alla Musica". Nel secondo caso, come ricorda lo stesso Puliti, la sua presenza ad Albona rimena alla lunga amicizia con Tranquillo Negri, fine poeta e autore della commedia *l'Anima di intrico*, rappresentata dai giovani del paese istriano nel 1633.⁴⁸ A Tranquillo porge dunque le mascherate *Ghirlanda odorifera*, composte con l'ausilio di liuto e cetra, nella cui premessa segnala i privilegi ottenuti da Orazio, Melchiorre e Giambattista Negri: condottiero fedele a Venezia che respinse gli Uscocchi nel '59, difendendo più volte la regione dagli arciducali austriaci.⁴⁹

⁴⁵ Cito direttamente da N. Pirrotta, *Scelte poetiche di Monteverdi*, "Nuova rivista musicale italiana", II 1968, p. 243. Janez Höfler sostiene che il madrigale *lo moro, ecco ch'io moro* (n° 17 della raccolta) risente dello stile di Marenzio; cfr. J. Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, p. 139. A sua volta Stipčević vede nella simmetria melodica e nell'armonia un richiamo al primo Monteverdi (*op. cit.*, p. 36): " ... Osjećaj za melodijsku simetriju, mjestimično neobični harmonski sklopovi upućuju i na ranog Monteverdija".

⁴⁶ Cfr. P. Stancovich, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, Trieste, Marenigh 1829, II, ai numeri 194, 203, 206.

⁴⁷ Cfr. G. Puliti, *Armonici accenti a voce sola*, Venezia, Vincenti 1621. Anche le ricerche di Ennio Stipčević sull'accademia che ha arruolato Puliti hanno avuto esito negativo: "Svi naši pokušaji da pronađemo neku Akademiju Armoniku ostali su bez uspjeha ... Takvu Akademiju ne spominje niti jedan priručnik koji se bavi tim akademskim društvima na našoj obali".

⁴⁸ Cfr. B. Ziliotto, *Tranquillo Negri rimatore albanese del secolo XVII*, "Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria", XXV 1910, pp. 285—316.

⁴⁹ Su quest'ultimo cfr. P. Stancovich, *op. cit.*, III, 313.

Es. 6

Gi — te con pu — ro af — fet —

Gi — te con pu — ro af — fet —

Gi — te con pu — ro af —

Gi — te con pu — ro af — fet —

Gi — te con pu — ro af — fet —

to Al saggio FERDI - NAN - DO

to Al sag-gio FER-DI - NAN - DO al

fet - to Al sag-gio FER-DI - NAN - DO al

to Al sag-gio FER-DI - NAN - DO al sag-gio FER-DI - NAN - DO al

to Al sag-gio FER-DI - NAN - DO al

Es.7

Gabriello Puliti: „Tornate o cari baci”

C A ri - tor - nar - mi in vi — ta Ba — ci ba — ci ba —

Q A ri - tor - nar - mi in vi — ta Ba — ci ba — ci

A A ri - tor - nar - mi in vi — ta Ba — ci ba — ci

T (vi) - ta Ba — ci ba — ci

B (vi) - ta Ba — ci ba — ci ba —

ci al mio cor digion e - sca gradi - ta e — sca gra - di — ta

ba - ci al mio cor digion e - sca gradi - ta e — sca gra - di — ta

ba - ci al mio cor digion e - sca gradi - ta e — sca gra - di — ta

e - sca gradi - ta e — sca gradi — — — ta

ci al mio cor digion e - sca gradi - ta e — sca gra - di — — — ta

Es. 8

Voi di quel dolc' a ma

(vi)-ta

Voi di quel dolc' a ma

Voi di quel dolc a ma

Voi di quel dolc' a ma

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Voi di quel dolc' a ma'. The second staff is a vocal line with lyrics '(vi)-ta'. The third staff is a vocal line with lyrics 'Voi di quel dolc' a ma' and a flat symbol (b) above the staff. The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'Voi di quel dolc a ma'. The fifth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'Voi di quel dolc' a ma'.

ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro

Per - cui lan - guir lan - guir m'è ca - ro

ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro

ro Per - cui lan - guir per - cui lan - guir m'è ca - ro

ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro'. The second staff is a vocal line with lyrics 'Per - cui lan - guir lan - guir m'è ca - ro'. The third staff is a vocal line with lyrics 'ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro' and a flat symbol (b) above the staff. The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'ro Per - cui lan - guir per - cui lan - guir m'è ca - ro'. The fifth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro'.

A parte i sapidi umori della *Ghirlanda*, che ammette una “trasmutazione” su *Anchor che co’l partire*,⁵⁰ gli *Accenti* a tre voci costituiscono l’ultimo approccio con la forma madrigalistica per allietare gli sponsali di Agnesina Negri. Sui testi epitalamici preparati da “Ottanello del Bello” e “Gio: Battista Brati”, Puliti imposta una polifonia ormai compromessa col regime monodico. Il basso intanto non ha un andamento solistico assai pronunciato, e lascia trasparire la sua funzione armonica, quando le parti superiori si accoppiano a terze allontanandosi a distanza d’ottava dalla voce virile (mis. 13 sgg.).⁵¹ Frequenti sono poi i cambi di *tactus* mediante il *color*, per “tinteggiare” con notazioni desuete i versi “*Negra e candida sposa*” e “*adorni il negro di tue luci belle*” (*nero-bianco*). Sempre nel primo madrigale si situano in grazioso incrocio di melodie ai versi “*Ma i tuoi vivi ligustri / I costumi suavi*” (cfr. i motivi A-B), e le fluneti volute dall’incisività secentesca tra quartine di semicrome e figure puntate (miss. 6–7, 18 sgg.) (es. 9).

Anche il madrigale *Formó celeste Amore* alterna il movimento imitativo in tempo binario ai passi omoritmici in tempo ternario. Il testo del Brati possiede un lirismo affine alla strofe del Pastore nel I atto dell’*Euridice*, come dimostra il seguente distico con le sue analogie lessicali, a conferma di un’ispirazione poetica vincolata alla musica:⁵²

G. B. Brati	O. Rinuccini
Soave nodo d’Himeno gentile	Oggi a somma beltade
Ond’a sommo valor beltà divina	Giunge sommo valor santo Himeneo
...	...

I “madrigaletti” di Puliti hanno dunque il carattere di esperienza occasionale, slegata da una vera tradizione istriana che si identifica piuttosto con la monodia sacra, da lui abbracciata nel secondo decennio del secolo alla pari dei suoi coetanei attivi in Dalmazia.

⁵⁰ La parodia del madrigale di Cipriano de Rore, qui eseguita dal ‘dottor Gratiano’, viene segnalata anche da A. Einstein, *op. cit.*, I, p. 404, e nello studio specifico di E. T. Ferand, *Anchor che co’l partire. Die Schicksale eines berühmten Madrigals, Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Regensburg 1962.

⁵¹ Il che ricorda l’andamento di certe canzonette e villanelle di Marenzio; cfr. E. Gerson-Kiwi, *Sulla genesi delle canzoni popolari nel ‘500*, nel volume *In memoriam Jacques Handschin*, Strassburg 1962, pp. 181–183.

⁵² Si rammenti che il testo vanta anche una rappresentazione a Dubrovnik, su libretto tradotto in croato dal poeta Paskoje Primović e stampato a Venezia da Ivan Salis nel 1617. In esso appaiono adattati i nomi dei personaggi (ad es. Arcetro diventa *Radmio*, Tirsi *Selenko*, Aminta *Gliubmir*), ma la struttura del dramma è più o meno intatta; cfr. B. Bujčić, *An Early Croat Translation of Rinuccini’s Euridice*, “*Muzikološki zbornik*”, XII 1976, pp. 16–30.

Es. 9

Gabriello Puliti: „Negra e candida sposa”

Ne - gra e can - di - da spo - sa Negra d'oc - chie di ci

Ne - gra e can - di - da spo - sa Negra d'occhie di ci

Ne - gra e can - di - da spo - sa Negra d'oc - chie di ci

5

— glia E ne — — — gra di fa - mi — — —

— glia E ne — — — — — gra di fa — — —

— glia E ne — — — — — gra di fa - mi — — —

— — — — — glia Ma i tuoi vi - vi li - gu - stri l co -

mi — — — — — glia Ma i tuoi vi - vi li - gu - stri l co -

— — — — — glia Ma i tuoi vi - vi li - gu - stri l co -

A B

10

stu-mi su-a - vi La pa-tria il Pa-dre e gl'A - vi la patria il Pa-dre e gl'A - vi
 stu-mi su-a - vi La pa-tria il Pa-dre e gl'A - vi la patria il Pa-dre e gl'A - vi
 stu-mi su-a - vi La pa-tria il Pa-dre e gl'A - vi e gl'A — vi

15

Candida son e per candor il - lu - stri e per candor e per can -
 Candida son e per can - dor il - lu - stri e per candor e per can -
 Candida son e per candor il - lu — stri e per candor e per can -

20

dor il - lu — stri Nel bel re —
 dor il - lu — stri Nel bel re —
 dor il - lu — stri Nel bel re - gno not —

— gno not-tur — no De-ge-ni-to - ri tuoi de ge-ni-to-ri tuoi stam-pi-le

— gno not tur — no De ge-ni-to - ri tuoi stam-pi-le

tur — no De-ge-ni-to-ri tuoi stam-pi-le

25

stel - le stam-pi-le stel — le E nel can-dor di-ur - no

stel - le stam-pi-le stel — le E nel can-dor di-ur - no

stel - le stam-pi-le stel — le E nel candor di — ur — no

30

A-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le a-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le

A-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le a-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le

A-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le a-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le

POVZETEK

Članek raziskuje razloge precejšnjega nezanimanja za istrske skladatelje, ki so se v letih 1500 do 1600 ukvarjali z nekaterimi zvrstmi cerkvene in posvetne glasbe, npr. mašami in madrigali. Ti razlogi izhajajo iz nedoraslosti zborov in pa bornega mecenstva krajevnega plemstva, saj ga ni mogoče primerjati z bogatimi dvori tistega časa.

Edina umetnika, ki sta se občasno posvečala omenjenima zvrstema, sta Silao Casentini in Gabriello Puliti. V njuni glasbi odsevajo tendence madrigalov s konca 16. stoletja, za katere se sistematično uporabljajo Tassova, Guarinijeva in Marinova pesniška besedila. Tudi v Kopru se pojavljajo imitacije spevov Aminta in Pastor fido, ki sta jih napisala in z glasbenimi vložki uprizarjala Girolamo Gravisi in Ottonello de' Belli (Filliria 1585 in Le selve incornate okrog 1590). Prebiranje teh pastirskih spevov vpliva tudi na Marsilia Casentinija, Silaovega sina, ki napiše knjigo madrigalov za tretje dejanje dela Pastor fido (La Cieca, 1609, nekompletno) in vključi v Quinto libro Silaov madrigal 'Ninfe che nel più ameno / Letto'. Verzi in maloštevilni madrigalizmi tega poklonitvenega sestavka opisujejo, kako je Trst zvest Karlu II. Habsburškemu, to pa s pomočjo mitološke alegorije.

Frančiškan Puliti, ki je deloval v Trstu, Miljah, Kopru, Piranu in Labinu, je posvetil nadvojvodu Ferdinandu Avstrijskemu peteroglasne madrigale Baci ardenti (1609), za katere je uporabil Marinove pesmi iz La lira; ti na nekaterih mestih spominjajo na mladega Monteverdija. Pod vplivom monodije komponira Puliti zadnje tri madrigale v čast poroke Agnesine Negri iz Labina (Armonici accenti, 1621, dodatek). Besedila sta napisala Koprčana de' Belli in Giambattista Brati; triglasje se ravna po značilnih melodijah zgodnjega baroka z nekaj 'colores' v duhu 'augenmusik'.

UDK 78.01:792.01 Schütz

Jiří Vysloužil
BrnoMUSIKALISCH-ÄSTHETISCHE DRAMATURGIE
DER „SIEBEN WORTE CHRISTI“ VON H. SCHÜTZ

1.

Grundlagen für die neuzeitliche Auslegung von H. Schütz wurden durch die Arbeiten von Philipp Spitta, André Pirró, Hermann Kretzschmar, letztlich auch durch die von Hans Joachim Moser geschaffen. Einige davon wurden von neuem herausgegeben, wie beispielsweise Spittas „musikhistorischer Aufsatz“ Heinrich Schütz, Leben und Werke vom J. 1894 (neu hrsg. im J. 1976) und Mosers Monographie Heinrich Schütz, Sein Leben und Werk vom J. 1936 (neu. hrsg. im J. 1954, engl. im J. 1959). Dies ist mit vollem Recht geschehen, denn die Arbeiten enthalten die Summe der grundlegenden historisch-biographischen und musik-analytischen Erkenntnisse.

In der umfangreichen Monographie Mosers finden wir auch eine zutreffende Charakteristik des Passionatoriums „Sieben Worte Christi“, wo der renommierte Schützsche Monographist seine Hochschätzung des Werkes („ein Werk höchsten Ranges“) durch eine Reihe von Argumenten belegt, die man etwa in folgenden Schwerpunkten kurz zusammenfassen kann:

a) „Einsam, aber nicht ganz allein“ ist der aus „sieben Worten des Gekreuzigten“ bestehende Stoff, dessen einzelne Teile Schütz aus allen vier Evangelien auswählte und zusammensetzte und – der mittelalterlichen Tradition getreu – in der mystischen Einheit der Siebenzahl behandelte.

b) Musikstilistisch stellen die Sieben Worte Christi“ eine Synthese von frei aufgefaßter Kontrapunktik der alten Motettenpassionen und der Gabrielischen Instrumentalsinfonie, sowie der italienischen „nuove musiche“ (der Monteverdischen begleiteten Monodie), des Generalbasses und der Musikidiomatik des deutschen Protestan-tenliedes dar.

Beide diese Charakteristiken, die auch in Arbeiten anderer Forscher vorkommen, behalten die Gültigkeit von objektiven musik-historischen Aussagen, an denen auch heute nicht viel zu ändern ist. Problematisch scheint nur ein anderes Argument Mosers zu sein:

c) „Unter dem Eindruck von den älteren Arbeiten Kretzschmars (Führer durch den Konzertsaal II, 1 – 1895) richtet Moser bei seiner hohen Schätzung der „Sieben Worte Christi“ seine Aufmerksamkeit auch auf die gehaltlichen Qualitäten der Musik, die er in einer anschaulichen Schilderung von verschiedenartigen durch den Text veranlaßten Affekte (Schützens Musik ist laut Moser „affektschildernd“) zu sehen glaubt. Den Affekt des fünften Wortes des Gekreuzigten „Mich dürstet“ deutet Moser zum

Beisp. folgendermaßen: „Manche dieser Sätzchen sind erschütternd in ihrer Gespanntheit und Qual, so etwa mit der bedrückten Rückwendung nach e-Moll“. Der Affekt des sechsten Wortes „Es ist vollbracht“ wird bei Moser folgendermaßen erläutert: „Dann nach der Tränkung Jesu seltsam realistisch und im Rhythmus höchst schützenswürdig, erst rasch herausgepreßt und dann stockend“.

2.

Nach Moser sowie nach anderen Autoren ist also die Ästhetik der „Sieben Worte Christi“ eine Ästhetik der Affekte, und zwar nicht im Sinne der zeitgenössischen Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern eher im Sinne der historischen hermeneutischen Distanz, wo das rezipierende Subjekt seine eigenen Affekte und Vorstellungen mit den Eigenschaften der Musik identifiziert. Er nützt sogar das in der Zeit von Schütz noch immer geltende Prinzip nicht aus, nämlich die Tonart, die in den „Sieben Worte Christi“ herrscht, eigentlich ein gemischtes e-Moll und E-Dur, das negative, das heißt finstere, traurige, düstere etc. Affekte und Vorstellungen darstellen soll. In seiner hermeneutischen Interpretation des musikalischen Gehaltes berücksichtigt Moser auch den mehrschichtigen Charakter des Musikwerkes nicht, in dem das ursprünglich paradigmatische Element, die Tonart ein eE, als reines Dispositionsmittel nur im Rahmen einer hoch organisierten musikalischen Struktur künstlerisch zur Geltung kommen kann.

Nur in diesem Rahmen läßt sich die „ausdruckschildernde“ Funktion der Wendung von E-Dur zu e-Moll im fünften Wort „Mich dürstet“ verstehen. Der Herd der Spannung und des Ausdruckes befindet sich aber eher in dem Gesungenen, wo sich doch die unmittelbare Begegnung und gegenseitige Wort-Ton-Durchdringung vollzieht. In der asymmetrischen fünftaktigen Sprechmelodie mit dem Ambitus kleiner Terz (fis¹-a¹) sind zwei kleine Sekunden (gis¹-a¹ und fis¹-g¹) exponiert. Dieses chromatische Gebilde stellt die Quelle der Spannung zwischen Melodie und Harmonie dar, wo wir eine verminderte Quart (gis¹-c²) und eine verminderte Quint (dis-a) entdecken, beide Intervalle auf der schweren Taktzeit. Trotz der Dissonanz und Chromatik weicht das fünfte Wort jedoch von der Tonalität in eE nicht ab.

Ähnliches gilt auch für die „ausdruckschildernde“ Funktion der Wendung von e-Moll zu E-Dur, also in gegensätzlicher Richtung, im sechsten Wort „Es ist vollbracht“. Auch hier ist die Tonart in eE nur ein Teil des Ganzen. Sie bildet die Grundlage für die konsequent diatonisch strukturierte Sprechmelodie, die aus aufsteigend fortschreitenden Tönen des melodischen Moll in e mit charakteristischen „Dur“-Sekunden in der zweiten Hälfte der Reihe h¹-cis²-dis²-e² besteht. Die Phrase wird insgesamt mit Dur-Akkorden harmonisiert. Im Vergleich mit dem fünften Wort ist die Harmonie rein konsonant. Auffällig ist die metrorhythmische Struktur des Wortes. Die Kontinuität der Melodie ist in jedem Takt durch eine Pause durchbrochen, die immer in die schwere Taktzeit gelegt ist. Erst in der Kadenz ist der prägnante männliche Schluß verwendet, dem auch die authentische harmonische Kadenz in die Tonika entspricht (das fünfte Wort kadenziert im Gegenteil mit weiblichen Schluß).

3.

Mit unseren kritischen Äußerungen und analytischen Ergänzungen wollten wir keinesfalls die verdienstvollen Leistungen Mosers in Frage stellen. Eher sollte hier auf die Lücken der hermeneutischen Methode, die auch in der heutigen Musikforschung noch nicht übertroffen ist, aufmerksam gemacht werden.

Die Nebelhaftigkeit der hermeneutischen Auslegungen und anderen ähnlichen führt bald zu Bemühungen um Applikation exakterer Methoden. So sucht zum Beisp. die Lehre von der sog. Tonsymbolik die Quellen der gehaltlichen Qualitäten von Schützens Musik in den „Urmotiven“, die sie als „Wurzeln fast aller Ausdrucksformen“ betrachtet (W. S. Huber, Tonsprache-Tonsymbolik, in: Neue Schütz-Ausgabe sämtlicher Werke, 3. Bd. 1956). Das Klassifikationskriterium ihrer Konstruktion ist die Art und das Maß der bildhaften Strukturierung (des Musikallegorischen) der melodischen Linie eines Musikmotivs. Es liegt jedoch nahe, daß die gehaltlichen Quellen der Schützenschen Musik auf diese Weise auf ein einziges, dazu noch nicht ausdrucksfähiges (Index), sonder bildhaftes (Ikon) Zeichen reduziert werden. So ist die eigentliche Deutung inadäquaterweise auf ein Parameter gerichtet, während die Bedeutung anderer Quellen der potentialen musikalischen Expressivität etc. nicht bewertet wird. Außerdem wurden die „Urmotive“ zu abstrakt konstruiert, ohne daß die erforderlichen musik-historischen und ästhetischen Grundlagen der Verdinglichung der Ausdrücke im Material des einzelnen konkreten Musikwerkes in Betracht genommen würden.

4.

Wesentliche Wendung in der Objektivation der Deutung der musikalischen Gehalte brachte auch bei Schütz erst die Entdeckung der Figurenlehre, einer Lehre vom 17. und 18. Jahrhundert über die Anwendung musikalischer Figuren als Mittel der Textdeutung, die die Musik als sprachgebundene Disziplin behandelt (erstmal gründlich bei H. H. Eggebrecht, H. Schütz, *Musicus poeticus*, 1959). Sie leugnet nicht das Vorkommen des Bildhaften in der Musik bei Schütz (die Gruppe von allegorischen Figuren, die sogenannte Hypotyposis, deckt sich teilweise mit den auf- und absteigenden „Urfiguren“ der Tonsymboliklehre). Die Figurenlehre beschränkt sich aber nicht auf einen einzigen musikalischen Parameter beziehungsweise ein Kompositionsmittel. Bei der Erforschung betrachtet sie die Komplexität des musikalischen Werkes, der musikalischen Struktur als Ganzen. Im Hinblick auf ihr komplexes analytisches Verfahren, das jedoch auch bei Schütz ohne gründliche Textanalyse nicht denkbar ist, werden der Figurenlehre auch vom Standpunkte der Ästhetik, d.h. der künstlerischen Kreativität und Wirkung, und der Semiotik, d.h. der Deutung des Musikwerkes als Ganzes, größere Chancen gewährt.

5.

Für die Analyse der „Sieben Worte Christi“ ist diese Anforderung deshalb von besonderer Bedeutung, weil Schütz sich für dieses Werk den Text selbst geschaffen hat, indem er die geeignetsten Verse von allen vier Evangelien ausgesucht und zu einer neuen Textform gestaltet hat. In der bisherigen Musikforschung wurde sein schöpferisches literarisches Verfahren nicht entsprechend bewertet. Es wird im Zusammenhang mit „Sieben Worten Christi“ im Gegenteil taktvoll erwähnt (Moser, l.c., F. Stein im Vorwort zur Edition des Werkes, 1934), Schütz habe die Originalversion nicht respektiert, sei vielfach davon abgewichen, weil er sich ja beim Zusammenstellen seines Librettos auf sein Gedächtnis verlassen hätte. Unserer Meinung nach sind die Änderungen und Eingriffe nicht auf die Fehlleistungen seines Gedächtnisses, sondern auf eine sorgfältig durchdachte textliche Arbeit, die die Vorstellung einer besonderen Musikdramaturgie im Sinne hatte und berücksichtigte, zurückzuführen. Wir wollen nun versuchen, unsere Behauptung in folgenden Schwerpunkten zu begründen:

a) Schütz wählt, kürzt, kontaminiert und erweitert die Verse der Evangelien, um eine Szene entfalten zu können, die nicht nur durch ihre Dynamik, Kontrastwirkung und Expressivität, sondern vor allem auch durch ihre geradezu bildlich gestaltete Komposition die Vision eines barocken Kreuzigungsgemäldes hervorruft, zu dem die oben erwähnten Anfangs- (Introitus) und Schlußteile (Conclusio) sowie die beiden Sinfonien den Rahmen bieten. Die eigentliche Handlung der Szene vollzieht sich in sieben logisch aufeinanderknüpfenden Nummern, deren Gedankenkern die sieben „Worte“, d.h. Aussprüche, Christi darstellen. Die Ausdrucksformen des Librettos sind einesteils die kommentierenden Monologe des Evangelisten (il Testo), andernteils die lapidaren Dialoge der an der Handlung partizipierenden Gestalten (Jesus, die beiden Schächer), die dem Werk einen dramatischen, nahezu „theatralischen“ Charakter verleihen. Der Konflikt zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen klingt in der Schlußkatharsis aus: der Mensch stirbt, doch die Gottheit im Menschen, durch Selbstüberwindung im Tode wiedergeboren, feiert ihre Unsterblichkeit. Dadurch wird natürlich die dramatische Wirkung gestärkt.

Man kann feststellen, daß diese Kreuzigungsszene schon durch ihre textliche Ausgestaltung das expressivste und theatralisch wirksamste Werk Schützens darstellt.

b) Bei der Strukturierung des Textes behält Schütz stets auch die Vertonung im Auge. Bearbeitungen und Kürzungen der Verse, Einschaltungen von neuen Textsegmenten sind größtenteils durch semantisch-syntaktische, d.h. musikdramaturgische Absicht motiviert.

Die kurze zweisilbige, dem Matthäus-Evangelium entnommene Evangelisten-Rede „Das ist“, die das vierte Wort Eli lama asabthani einleitet, erweitert Schütz zum exegetischen „Das ist verdolmetschet“. Durch diese Texterweiterung verschafft er auch Raum für die Gesangsphrase des dreitaktigen motettenartigen Segments mit einem wirkungsvollen Plagalschluß, um die hebräische Lautung des „Wortes“ von der deutschen deutlicher zu trennen.

Ganz wesentlich ändert Schütz den vom Evangelisten vorgetragenen Auftritt des Kriegsknechtes. Der Text des Matthäus-Evangeliums hat er zum Teil reduziert, zum Teil mit Versfragmenten aus Johannes-Evangelium kontaminiert, zum Teil durch eigene Motive ergänzt. Durch diese Umgestaltung gewann die Schilderung an Dynamik und Suggestivität, die keine der vier Evangelien-Vorlagen aufweisen kann. Zum Vergleich zitieren wir zunächst Matthäus und dann Schützens Variante:

Matthäus: „Und alsbald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm und füllte ihn mit Essig und steckte ihn auf ein Rohr und tränkte ihn“ (Matth. 27, 48).

Und Schütz: „Und einer aus den Kriegsknechten lief bald hin, nahm einen Schwamm und füllet ihn mit Essig und Ysopen und stecket ihn auf ein Rohr und hielt ihn dar und tränket ihn. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er.“¹

Auf ähnliche Weise ist auch die Katharse des seibenten Wortes erweitert „Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände“, wo der Tod Jesu durch die motettenartig komponierte vierzehntaktige Rede des Evangelisten „Und als er das gesagt hatte, neiget er das Haupt und gab seinen Geist auf“ kommentiert wird. Schütz ersetzte hier

¹ Aufregung, Bewegung, innere Dynamik des Auftritts sind musikalisch durch beweglichere Motive mit punktierten Rhythmen und durch melodische und harmonische Moll-Dur-Oszillation mit einigen charakteristischen Dissonanzen dargestellt.

das emotional neutrale „verschied er“ aus dem Lukas-Evangelium durch die viel umfangreichere euphemistische Umschreibung „neiget er...“.²

Wenigstens einige diese Beispiele aus unserer ausführlich durchgeführten Analyse.

Das Libretto des Oratoriums „Sieben Worte Christi“ ist das Werk eines Komponisten-Dichters (*musicus poeticus*), der dank seinem ungewöhnlichen Vorstellungs- und Expressionsvermögen imstande war, eine der tragischen Allegorien der Barockwelt zu sehen und mitzuerleben. Daß Schütz an der textlichen Strukturierung der Szene innerlich beteiligt war, kann — schon aus rein ideologischen Gründen — nicht bezweifelt werden. Sein persönliches Engagement bezeugen auch seine Eingriffe in den liturgischen Bibeltext.

6.

Die Poetik und Dramaturgie Schützens Librettos zu „Sieben Worte Christi“, wie sie von uns eben kurz analysiert wurde, lenkt unsere Aufmerksamkeit zum Gehalt und zu den kreativen Werten der Musik von Schütz. Ein Versuch, diese Fülle mittels der Ästhetik symbolischer „Urmotive“ zu deuten, wäre offensichtlich ebenso erfolglos wie die Bemühung, dies auf dem Wege des hermeneutischen Argumentes des „ausdrucksschildernden“ Charakters der Musik zu tun, wie es aus unseren vorherigen kritischen Überlegungen über diese Methoden hervorgeht. Für den Ausgangspunkt zum Abschluß unserer Betrachtung halten wir die viel produktiveren objektiven Argumentationen aus der Sphäre des Stils der musikalischen Ausdrucksmittel. Die starke Orientierung der „Sieben Worte Christi“ auf den modernen Stil der dramatischen Monodie des Monteverdischen Typus war nämlich von einer nicht nur formalen Bedeutung. Sie öffnete den Weg zu einem neuen Typ der Strukturierung des Musikgehaltes, der mit seinen Abweichungen vom strengen (objektiven) kontrapunktischen Satz eine unmittelbare Reaktion der Musik auf die Prosodie und Bedeutungsmäßigkeit der Worte, ja ganzer Wortphrasen ermöglichte. Der monodische Stil mit seinen freien Formgebildern verwehrte dem Komponisten keineswegs, den Lyrismus der dichterischen Mitteilung mitzuerleben und dieses Erlebnis im Musikmaterial zu vergegenständlichen. In den „Sieben Worten Christi“ von Schütz ist dieses expressive „redende Prinzip“ reichlich vertreten, ja es wird progressiv gesteigert, und zwar im Einklang mit der dramaturgischen Gradation der Handlung des Passionsoratoriums.

Schütz verleiht allerdings diesem expressiven musikalischen Geschehen auch in den „Sieben Worten Christi“ eine größere musikalische Anschaulichkeit, die sich bereits aus einer rein strukturellen Betrachtung seiner Musik herauslesen läßt. Vieles kann man in dieser Hinsicht an Hand der kombinierten Musik- und Textanalyse semantisch dechiffrieren. Instinktiv versuchte dies auch Moser zu applizieren, als er die musikalische „Realistik“ des sechsten Wortes „Es ist vollbracht“ als schnelles Ausstoßen und nachher als haperndes Stocken charakterisierte. In diesem Moment führte er — ohne sich dessen bewußt zu sein — eine der elementarsten semantischen Operationen durch. Im kritischen Kommentar zu dieser Ausführung von Moser haben wir auf andere bedeutende analytische Beweise aus der Sphäre der Tonalität, Metrik (Prosodie) und Harmonie aufmerksam gemacht, auf die man also nicht mehr aufs neue ein-

² In der musikalischen Gestalt dieser Phrase finden wir zuerst ein „absteigendes Motiv“ mit der Folge $d^2-c^2-h^1-a^1-g^1-fis^1-e^1-dis^1$ (auf den Worten „neiget er das Haupt“), auf das auf den Worten „gab seinen Geist auf“ ein „aufsteigendes Motiv“, eine Folge von $d^1-e^1-fis^1-g^1$, anknüpft.

gehen muß. Wichtiger scheint uns hier, was zur semiotischen Interpretation die Figurenlehre hinzufügen kann. Im sechsten Wort gibt es einige dieser Figuren, deren Inbegriff eine musikalisch logische Einheit bildet, so daß der heutige Hörer des Werkes von Schütz sie außer Acht läßt, soweit er allerdings nicht die Fähigkeit besitzt, sie rationell zu zergliedern. Eine solche Zergliederung kann jedoch nur ein historisch gebildeter Semiotiker durchführen, der dann feststellt, daß im sechsten Wort folgende Typen der musikalischen Figuren als Zeichen funktionieren:

a) Allegorische Anabasis (Ascensus) der steigenden Tonleitermelodie als Zeichen eines positiven Affektes läßt sich im Einklang mit dem Textsinn so begreifen, daß der Augenblick gekommen ist, da der Sohn Erlöser, der seine Sendung auf Erden erfüllt hat, sich in Vorahnung seiner Himmelfahrt von seinem sterblichen Fleische loslöst und zum Himmel emporstrebt.

b) Pausenfigur Suspiratio, die die Affekte des Seufzens und der Ermüdung vergegenständlicht.

c) Emphatische Epizeuxis, die durch ihre Wiederholung und Verschiebung emphatisch wirken soll.

d) Man sollte auch die symbolische Affektenbedeutung der Tonart eE in Betracht nehmen, und zwar mit ihrem harmonischen und metrorhythmischen Abschluß an.

In aller Kürze führen wir noch ein Beispiel an, an dem man das meisterhafte Umgehen mit Intervall-Figuren dokumentieren kann, die bei Schütz als immens wirksame Ausdrucksmittel auftreten. Wir wenden uns nochmals dem sechsten Wort „Mich dürstet“ zu, dessen Strukturanalyse wir schon durchgeführt haben. In der Melodie dieser Sprechmelodie werden zwei chromatische Halbtöne exponiert, nach der musikalischen Figurenlehre also Pathopoiia, als Äußerung negativen Affektes, bzw. aufgeregter Expressivität. Die beiden Dissonanzen, verminderte Quart gis^1-c^2 und die verminderte Quint $dis-a$, hat die Figurenlehre als „defiziente“ Intervalle bezeichnet. Das Prädikat, vom lateinischen „deficere“ (= wegfallen, mangeln an etwas, erlahmen) abgeleitet, äußert ohne weitere Kommentare den Sinn der so ausgewählten Strukturierung des melodisch-harmonischen Satzes.

Hätten wir unsere semantische Analyse auch auf die übrigen Teile (nicht nur „Worte“, sondern auch rezitativartige Nummern) erweitert, was jedoch hier nicht möglich ist, so hätten wir ganz sicher im ganzen Oeuvre der „Sieben Worte Christi“ dieselbe Kompositionsabsicht, nämlich die Verdinglichung der künstlerischen Vorstellungen im Material der Musik, verfolgen können.

7.

„Sieben Worte Christi“ sind weder eine Oper, noch ein szenisches Oratorium. In unserer ästhetisch und semiotisch gerichteten musikalischen Analyse haben wir versucht zu erörtern, daß das Werk im Text und in der Musik ausgeprägte musiktheatralische Züge besitzt. In diesen Eigenschaften liegt die besondere Stellung des Oeuvres im musikalischen Schaffen des Meisters.

POVZETEK

Izhajajoč iz vrste dosedanjih obravnav Heinricha Schütza izpod peresa Ph. Spitze, A. Pirrója, H. Kretzschmarja ter zlasti H. J. Moserja avtor ugotavlja, da je za vsemi temi razlagami v bistvu estetika afektov. Ne sicer v smislu naukov 17. in 18. stoletja, pač pa v obliki še vedno nepreseženega projiciranja sodobnih hermenevtičnih predstav v preteklost, v čas nastanka posameznih idej. Neglede na pomanjkljivosti takega pristopa in nedorečenosti novejših metod (W. S. Huber, H. H. Eggebrecht), avtor smatra, da je glasbenodramatska gradnja bistveno izhodišče za objektivnejše vrednotenje obravnavanega dela. Schützova zavestna predelava besedila ter umetelna uporaba dramske monodije Monteverdijevega tipa dajeta z estetsko in semiotsko usmerjeno analizo šele pravi ključ za razumevanje kompozicije, ki ni niti opera niti scenski oratorij, ampak svojevrstno tretiranje teksta in glasbenih sredstev, ki vsebuje izrazite glasbenogledališke poteze.

UDK 78.03 Mahler

Mirjana Veselinović
BeogradSMISAO MIMESISISA U POETICI
GUSTAVA MAHLERA

Kada bismo rekli da je Mahler jedna od najsloženijih kompozitorskih pojava druge polovine i prve dekade ovog veka ne bismo pogrešili, ali ne bismo ni naznačili specifičniji pristup fenomenu Mahler. Očigledno, kvalifikacija je suviše opšta, primenljiva na veliki broj umetnika, čak sugerira i bezličnost, a opet, pri svemu tome, dovoljno je otvorena da se može izoštriti na svaki (odgovarajući) pojedinačni slučaj. Ona implicira elemente sklada, povezanost srodnih i suprotnih pojava, ali i elemente trenja, sukoba, jaza... Dovoljno da bismo je prihvatili kao mogućnost za konkretizaciju i redefinisane u smislu: Mahler je jedna od najsloženijih muzičkih umotovorina sročene u prostoru *iz-medju*. Izmedju različitih osećanja, misli, pitanja, rešenja, u kojima prepoznajemo neka bitna psihološka obeležja romantičara i ekspresioniste koji se susreću, prožimaju i sukobe u samoj psihološkoj suštini Mahlerovog umetničkog bića. Ekspresionista u njemu daje romantičarskim crtama druge predznake, pretvarajući treperenje u nemir, promenljivost raspoloženja u nervozu, neposrednost u banalnost i grotesku, očekivanje i nadu u zlu slutnju i strah, zanesenost u užarenost u kojoj se sagoreva, te ih — tako preznačene — vraća i protivstavlja njihovim romantičarskim vidovima.

Pri tome se odredjena romantičarska emocija i njen ekspresionistički hipertrofirani oblik — npr. treperenje i nemir — ukazuju kao pojava i njen smisao, te egzistiraju ili jedno pored drugog na način kontrapunkta u vremenu, ili jedno sa drugim na način realnog kontrapunkta.

Najčešće je „pojava“ kod Mahlera data kao tonska slika. Odnos, naravno, nije jednoznačan ni jednosmeran jer jedna pojava (psihičko stanje, emocija...) može da izazove različite slike. S druge strane, jedna stvarna, konkretna predstava može pokrenuti čitavo bogatstvo emocija. Potonji slučaj je složeniji jer se tek po oslobadjanju jedne emocije kao osnovne ili dominantne, uspostavlja odgovarajuća tonska slika. No, ma koji da je od dva pomenuta toka u pitanju, Mahlerovo psihičko stanje je obično sugerirano tonskom slikom. Njeno pravo značenje, međutim, ne leži u njoj po sebi, već u njenom muzički i idejno transponovanom smislu. I u činjenici da su ta slika i taj smisao za Mahlera čak i sam deo njegovog življenja.

Zato, iako se od Mahlera mogu uvek dobiti konkretni odgovori na pitanje *šta*, oni za poimanje njegovog dela nisu dovoljni. Štaviše, to nisu ni samo odgovori na pitanje *kako*, već i svest o tome da oba pitanja otvaraju zajedničko mesto Mahlerove stvarnosti i Mahlerove umetnosti.

Uočavanje tih momenata bitno usmerava naš pristup ovom autoru, toj muzičkoj

umotvorini — kako smo ga nazvali. Možemo slobodno reći i zagoneci jer nam se čini da izmiče svakom (nama poznatom) tumačenju isto toliko koliko i pristaje na privid njegovih rešenja.

Mnoge valjane studije o Mahlerovom delu¹ predano se bave njegovim karakterističnim obeležjima, obuhvatajući — često sa nejednakim intenzitetom — istorijski aspekt, psihološke i sociološke značajke Mahlerovog stvaralaštva, te razmatranja o njegovoj stilskoj pripadnosti. To, naravno, podrazumeva i primenu analitičkog mehanizma upravljenog pre svega na formu (prirodno prevashodno na promenu fizionomije sonatnog ciklusa i to na njegovom makro i mikro planu), na odnos između specifično shvaćene programnosti i oblika, na elemente harmonskog mišljenja, kao i na orkestraciju svedenu neretko samo na probleme instrumentacije ili, uopšte, izvodjačkog aparata što često sugerira i problematiku prožimanja žanrova.

Naš pristup će, međutim, ovom prilikom krenuti drugačijim tokom: po problemima čija je oblast odgovora estetički utvrđena. Pitanjem *šta?* doznaju se konkretne slike u Mahlerovoj muzici i uvidja se da je otisak stvarnosti dat u njoj *veoma bitan* po njen lik; pitanjem *kako?* proniče se u ideju prema kojoj se isečak stvarnosti prihvata, odbija ili menja, dakle po kojoj on *nije jedino bitan* elemenat za smisao Mahlerove muzike. Dodajmo i pitanje *gde?* — njime se ukazuje gotovo na preklapanje (isečka) Mahlerove stvarnosti i njegove umetnosti u smislu znaka jednakosti: isečak Mahlerove stvarnosti je fragment njegove muzike, tj. Mahlerov život je Mahlerova muzika.

Svako od ovih pitanja našlo bi u Mahlerovom opusu — a ovde ćemo se koncentrisati samo na simfonijski — neko „svoje“ područje, čak i „svoju“ simfoniju, pa bismo, recimo, o *Trećoj* mogli — u fenomenološkom smislu — da govorimo kao o dominaciji uma, a o *Šestoju*, na primer, kao o dominaciji čulnosti u Mahlerovom orkestarskom zdanju. Nas, međutim, prevashodno interesuje vertikalna argumentacija: dopiranje do poetičkog sloja u jednom naglašeno mimetičkom kadru muzike, dakle do značenja (ispod) slike, te njihovog mesta u samom Mahlerovom življenju. Obrnuto, iako je moguće, nije osnovano jer bi značilo da nam je slika bitnija od ideje, da se ne zadovoljavamo relativnom autonomnošću muzike u odnosu na pojavni svet, te da je podređujemo stvarnosti.

Podjimo, zato, od nekih mimetički intoniranih celina. Prirodno je što ćemo se zaputiti najpre ka *Trećoj simfoniji* u kojoj naslovi svih stavova ukazuju i na programnost,²

¹ Literatura o Mahleru je izuzetno bogata. Sem dragocene dokumentarne gradnje (prepiska, sećanja, razgovori), tu su monografije, analitičke studije — po vrstama i grupi dela te kompozicijama pojedinačno, eseji, psihološke i polemičke rasprave, i to iz pera mnogobrojnih autora među kojima su i „pouzdanici“ G. Adler, Th. Adorno, P. Bekker, M. Carner, N. Cardus, H. L. de La Grange, M. Kennedy, J. Matter, D. Mitchell, H. F. Redlich, T. Reick, W. Schreiber, R. Specht, P. Stefan, B. Walter i dr. Da interesovanje muzikologa za Mahlera ni danas ne posustaje, svedoči i broj doktorskih disertacija o ovom autoru, koji npr. prema podacima American Musicological Society, obuhvata šest studija iz različitih oblasti Mahlerovog stvaralaštva, i to samo u periodu od decembra 1985. do novembra 1986. godine.

² Programski koncept ove simfonije koji se odnosi na budjenje prirode i njene aspekte života, sa svojim verzijama u naslovu i rasporedu stavova, prethodio je komponovanju dela. I mada za Mahlera nije imao prednost nad muzikom, nije — kao što ćemo videti — bio nebitan za sam čin komponovanja.

Naslovi stavova su: „Pan erwacht, der Sommer marschirt ein“ — uvod i I stav, „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ — II stav, „Was mir die Tiere im Walde erzählen“ — III stav, „Was mir der Mensch erzählt“ — IV stav, „Was mir die Engel erzählen“ — V stav, „Was mir die Liebe erzählt“ — VI stav.

a neki od njih i na konkretnu sliku iz prirode. Tako se drugi i treći stav spoznaju kao nesporni mimetički podaci u ovom delu.

Pre svega zbog korišćenja tonskog slikanja kojim se muzička slika „približava“ konkretnoj, priziva je odgovarajućim muzičkim materijalom te izborom njegove instrumentalne boje. Reč je o svojevrsnoj deskripciji, imitiranju vanmuzičkih sadržaja muzičkim sredstvima što — bar u slučaju imitiranja akustičkih fenomena iz prirode, a s obzirom na prirodu muzike — predstavlja najstariji i, uostalom, jedini neposredan vid imitiranja muzikom, te počiva na vekovima gradjenoj konvenciji. Ona je za određene akustičke pojave iz prirode ustalila takve muzičke sadržaje koji, podražavajući te akustičke fenomene, asociraju na pojave za koje su ovi vezani. Time se — posredno — može izazvati i vizuelna reakcija, naravno najneposrednije onaj vizuelni fenomen koji stoji iza odabranog auditivnog sadržaja.

I kada Mahler posegne za imitiranjem ptičjeg peva, on se oslanja na konvenciju po kojoj se taj akustički fenomen u muzici prepoznaje po motivici u kojoj figuriraju mali ambitus, uzastopni sekundni pokret ili kretanje po tonovima razloženog trozvuka, triletri, stakato artikulacija i boja drvenog duvačkog instrumenta. Pri tome, mala terca naniže, kao uporišni interval motiva, specifikuje vrstu ptičjeg peva: kukavica. Na isti način kao što i legato artikulacija uzlaznog toka po tonovima durskog kvartsekstakorda konkretizuje pev slavuja. Vizuelna predstava kojoj pripada odabran akustički podatak je, znači, takodje mogućna.

Ipak, nije i presudna za suštinu ove Mahlerove muzike, kao što, uostalom, to nisu ni navedeni mimetički elementi po sebi. Sigurno je da ćemo tokom stava prepoznavati podražavanje peva kukavice i slavuja, cvrkut ptica, ali ne samo kao samostalne muzičke simbole određene vanmuzičke pojave, već kao organske delove jednog u suštini apstraktnog muzičkog objekta čije su formiranje ti imitativni detalji i provocirali.

To znači da Mahler svoj apstraktni muzički objekat ovde gradi tako što mimetički podatak koristi kao jedinicu muzičke energije. Kompozitor ga odmah uključuje u muzičku igru, te već i osnovnu motivsku gradju obrazuje u procesu rada sa tom ishodišnom ćelijom. A taj rad podrazumeva slobodu oblikovanja u okvirima napred označene konvencije. Rezultat je motiv koji nije neposredno podražavalački, ali koji jeste u širem smislu deskriptivan. On, nadalje, dejstvuje kao predmet varijacione igre kojom se, zapravo, i oblikuje formalna celina višeg reda: deo *a* prve teme stava. Drugim rečima, iz samo jednog (imitativnog) zrna rascvala se etapa jednog oblika.³

Uočavajući kod Mahlera put od onog što je najbliže konvenciji u podražavanju i deskripciji muzikom ka onom što je od nje najdalje, istaći ćemo i specifično korišćenje orkestarskog fona. U inicijalnom vidu poveren najčešće gudačkim instrumentima, i to u funkciji atmosfere, orkestarski fon je Mahlerov dug konvenciji. Ali shvaćen ne kao statičan, već u harmonskom i orkestarskom razvoju, taj fon je takodje predmet komponovanja.

Kada Mahler osminski pokret u gudačkim instrumentima (druge violine i viole) sa početka stava koloristički razradjuje vršeći na njemu oduzimanje i dodavanje instrumentalne boje (violončela se — namesto violina — priključuju violama, posle čega se boja ostinatne figure reducira samo na violončela kojima se, ubrzo, dodaju prve i druge

³ Treći stav *Treće simfonije* tumačimo kao sonatni oblik bez reprize, sa trećom temom u razvojnom delu i Codom [I tema — do 4. takta u br. 3, most — do br. 4, II tema — do 6. takta u br. 5, završna grupa — do br. 6, razvojni deo — do br. 32 (sa centralnim odsekom od br. 9, i III temom od br. 14) i Coda — od br. 32]. Studijski brojevi vezani za *Treću simfoniju* na ovom mestu i nadalje u tekstu, korišćeni su prema partituri: Gustav Mahler, *Symphonie III*, Philharmonia N. 203, Wien, Universal Edition, 1937.

violine i viole), što sve korespondira sa varijacionim oblikovanjem područja *a* prve teme, onda to znači da je za kompozitora orkestarski fon jednako važan elemenat muzičkog strukturiranja kao i motivika.

Isti je autorov odnos i prema ležećim tonovima. Korišćeni kao pedal — opet najčešće u gudačkim instrumentima (violinama) — znak su konvencije u prizivanju pastoralnog ambijenta. No, shvaćeni kao harmonski i orkestarski razudjena i aktivna oblast, ravnopravni su činilac Mahlerove muzičke igre.

Na primer, kada na akordskom fonu u violinama, kroz koji se probija treći tematski materijal stava, načini izmenu u srednjem glasu, intenzivirajući njegov intervalski pokret, Mahler ne postiže samo ilustrativan efekat što proističe iz karaktera tog muzičkog materijala, već i jedan nov kvalitet u okviru svog muzičkog objekta.

Deo *b* prve teme sročjen je po istom principu varijacionog razvoja motiva čije je ishodište imitacija slavujevog peva.⁴ Polazeći od njega, unoseći ga u muzičku strukturu i saobražavajući ga njoj, a pri tome poštujući i konvencionalan aspekt muzičkog izražavanja, Mahler postiže neposrednost komuniciranja, neposrednost doživljaja vanmuzičke pojave čija je auditivna imitacija poslužila kao ishodište muzičkog materijala. A tim postupkom kompozitor podstiče i neposrednost doživljaja ambijenta kome ta pojava pripada.

Deo tog muzičkog ambijenta je i druga tema stava. Svojim uklapanjem u određenu konvenciju (po intervalsko-ritmičkom i artikulacionom konceptu) mada bez mimeze koju bismo mogli konkretizovati, ona doprinosi pastoralnoj atmosferi. No, već od trenutka izlaganja, tema postaje deo muzičkog procesa koji Mahler ovde vrši u oblasti instrumentalne boje. On, naime, čini jedan varijacioni otklon od konvencije, izlažući temu u četiri flaute i dva klarineta in Es, i to u jakoj dinamici.

Klarinet in Es, naime, posebno u broju u kome je zastupljen (2), a združen sa četiri flaute, svojim oštrim i prodornim zvukom naročito u višem registru u kome se tema i odvija, unosi u njen deskriptivni potencijal jednu oporiju zvučnu crtu. Time, u ishodišnim elementima deskriptivan materijal, postaje strukturalni deo jedne nove muzičke realnosti.

Razvojni deo stava koji zastupa pretežno varijacioni rad sa tematskim plohama, predstavlja takodje značajnu etapu u formiranju Mahlerovog muzičkog objekta. Pri tome se, kao uostalom i u ekspozicionom odseku, kao posebno aktivan konstruktivni činilac ističe kontrapunktska faktura. Mahler je postavlja uglavnom dvojako, u oba slučaja jasno anticipirajući umetničku tehniku *kolaža*: 1) sprovodi dugotrajno izlaganje materijala čiju *nesrodnost* dobija varijacionim i kolorističkim disocijacijama u osnovi najčešće srodnih celina; 2) postavlja nagle promene u sledu takvog materijala i njegove orkestarske boje što se — zbog brzine odvijanja — percipira kao istovremenost trajanja. Često i samo varijantno udvajanje doprinosi utisku kolaža jer se odvija sa stano vitim motivskim značenjem koje retko ispoljava otvorenu srodnost sa linijom koja se udvaja.⁵

Treća tema, jedna udaljena zvučna oaza, takodje ima mimetičko uporište. To je signal lovačkog roga koji se ovde podražava intervalskom ćelijom kvarte. Ona, opet,

⁴ Drugi deo prve teme označili smo od br. 2!

⁵ Jedan od najzanimljivijih primera tog postupka susrećemo u postizanju onomatopejskog efekta (njakanje magaraca). Naime, u mostu Mahler ornamentalno varira pokret paralelnih terci, pridajući tom zbivanju značenje kontrapunktske linije. U njoj potom ističe karakterističan interval — kvartul — izvučen iz pesme slavuja, pa ga u prvim violinama koje dodaje drvenim duvačkim instrumentima, prelama za dve oktave naniže. Pri tome i u hornama varirajući taj potez, kompozitor dobija ukupan utisak onomatopeje.

postaje impuls za motiviku zasnovanu na konvencionalnom odnosu između kvarte i kvinte u njihovom uzastopnom istosmernom hodu. Tako dobijen motiv postaje predmet Mahlerovog pretežno ritmičko-metričkog variranja pri kome se tematska celina i ispisuje.

Pa ako je Mahler — sudeći po svim navedenim primerima podražavanja — pristao uz stvarnost, stavljajući je za trenutak iznad muzike, on je već sledećim potezom — obrazovanjem motiva na osnovi mimetičkog detalja, a pogotovo otiskujući se od njega pri gradjenju oblika — pokazao da ta stvarnost može i da se menja, preoblikuje, da se stvara, te je za njega muzički relevantna ukoliko podstiče jedan muzički proces, postajući i sama organski deo muzičke strukture.

Ova mimetičko-poetička dvoslojnost Mahlerove muzike, u kojoj, ipak, nema dvoumljenja oko primata poetičkog koncepta, sastavni je deo Mahlerovog življenja. Ne samo u onom jednostavnom značenju da je komponovanje predstavljalo njegovu životnu potrebu, a čin stvaranja ogranak njegove svakodnevice, već u onom nadasve složenom smislu da je Mahler svoju muziku živeo. Muzički objekti koji je stvarao predstavljaju jednu estetsku činjenicu, estetski kvalitet koji ne živi izolovano, otudjujući se od svog autora, već mu se uvek iznova vraća: Mahlerov život je u njegovoj muzici prisutan poput simbola.

Tako kompozitorova idiličnost doživljaja prirode, gotovo dečaćka otvorenost prema njoj, može stajati kao „znak“ zvučne slike prve teme. Modifikacija otvorenosti u sumnjičavost, pod naletom „varijacionih“ misaonih i emotivnih tokova, mogla bi se ukazati kao emocija-simbol druge teme, a usamljenost čoveka u prirodi kao spoznaja do koje se došlo ličnim iskustvom — kao životno načelo trećeg tematskog materijala. I obrnuto, što bi možda zvučalo lakše prihvatljivo: svaki od tematskih materijala stava nosi životolik simbolični smisao.

Kao što smo na početku izlaganja istakli, iza tonske slike kod Mahlera stoje dve preklapljene i prožete realnosti: jedna — realnost njegovog muzičkog sveta, muzičkog zdanja, i druga — ona vanmuzička, psihička, koju Mahler živi i svojom muzikom.

Pomenuli smo da je imitiranje akustičkih fenomena iz prirode muzici najprirodjeniji oblik podražavanja. Ipak, Mahler poseže i za „imitiranjem“ vizuelne predstave. Preciznije, za opisivanjem koje — s obzirom na prirodu muzike — može biti samo posredno: podrazumeva takav izbor muzičkog materijala i takav rad sa njim da izaziva spektar jedne od emocija iz game onih najkarakterističnijih koje jedna vizuelna pojava podstiče.

Zato u drugom stavu Mahlerove *Treće simfonije*, npr., koji svojim naslovom sugeriira sliku cvetne livade, ne treba tražiti mimetičku predstavu bilo kog vizuelnog elementa. To je nemoguće i apsurdno. Ali nije nemoguće ni apsurdno konstatovati da galantnost osnovnog muzičkog materijala⁶ i njegov starinski karakter koji se uklapa u obeležja menueta, stavu daju specifičnu crtu mira, spokojstva, jednog prirodnog sklada i lepote, što se — posredno — može povezati sa atmosferom i slikom naslovom naznačenog ambijenta.

No i sama tehnika rada sa materijalom doprinosi tom utisku. U pitanju je, naime, variranje koje se može konstatovati pre svega u oblasti izlaganja materijala. Ono se karakteriše stalnim i naglim promenama boje, čime se dobija utisak njegove različitosti. Isto tako, i polifonijom boja se postiže utisak adekvatan logici same slike koja se „predstavlja“: utisak raznovrsnosti u okviru *jedne* celine.

⁶ Misli se na deo *a* iz *A*. Stav inače tumačimo u smislu: $A (a_1 a_2 a_3 a_4) B (a_1) A_1 (a_1 a_2 a_3 a_4) B_1$ (kao razvoj u kome figuriraju i elementi iz *A*) $A_2 (a_1)$ Coda.

Tako je, na primer, treća varijanta tematskog materijala (znači a_3)⁷ data u unisonu niske flaute i polovine viola, sa harmonijom izloženom u visokom registru. Druga polovina viola vrši akcentno udvajanje nekih tonova linije. Drugu frazu teme⁸ preuzimaju tri oboe, dva klarineta i dva fagota. Već kroz dva takta, toj frazi teme Mahler oduzima boju fagotâ, ostavljajući je samo izlaganju jedne oboe i jednog klarineta, dok flautama poverava delimično akcentno udvajanje. Dakle, Mahler daje ovde tri varijante boje u temi. Sve se to odvija na harmoniji koja se u pojedinim glasovima takodje akcentno udvaja, kao što je slučaj u polovini prvih violina gde taj materijal, delimično udvojen u klarinetu in Es, dobija gotovo samostalnost u horizontalnom smislu, i postaje kontrapunktska linija.⁹ Tu svoju liniju violine nastavljaju do trenutka gde im se dodaje boja flaute,¹⁰ čemu će se naslojiti druga polovina prvih violina¹¹ da bi joj se (toj kontrapunktskoj liniji) oduzela boja flauta a ostavile prve violine.¹² Uz sve to, trube i horne imaju svoje posebne kolorističke intervencije.

Rezultat tog variranja boje na jednom materijalu je, kao što smo istakli, postizanje utiska o njegovoj raznolikosti. Znači, sasvim uslovno, ovde se i tehnika može shvatiti kao elemenat „ilustracije“. Deskriptivnost je, naime, prodrla u samu srž muzičke strukture i suštinski se uskladila sa njom.

Podražavanje se u Mahlerovoj muzici ne iscrpljuje samo obraćanjem pojavama iz prirode — pre svega akustičkim, a — videli smo — posredno i vizuelnim, već i određenim objektima muzičke prirode. Analiza muzičke strukture kompozitorovih simfonija, naime, otkriva njegov principijelno isti pristup i nekim pojavama iz muzičke stvarnosti: njegove ili neke druge. Te pojave se u njegovom delu uočavaju i prepoznaju u istom smislu kao što se prepoznaju i cvrkut ptica ili signal lovačkog roga. Ali kao što se smisao mimetičkog podatka — kao što smo istakli — ne nalazi u njemu samom, već u muzičkom objektu čije strukturiranje on provocira i sa kojim se organski saobražava, tako se ni smisao jedne citirane melodije — obično široko popularne, čitave pesme — najčešće u slučaju autocitata, ili bilo kog drugog muzičkog objekta, ne iscrpljuje samim njihovim navodjenjem, već muzičkim transponovanjem i uključivanjem u muzičku strukturu dela.

Kada u trećem stavu Mahlerove *Prve simfonije*, na primer, prepoznamo melodiju pesmice „Bruder Martin“, ne možemo a da u isto vreme ne zapazimo i njenu suštinsku utkanost u muzičko tkivo stava. Ona je u simfoniju unesena kao objekat koji se „podražava“, ali koji se već u toku citiranja reinteretira. Mahler menja karakter vedre dečje pesme time što je izlaže u molu, tihoj dinamici, u bojama bez sjaja (visoki registar solo kontrabasa, fagot, violončela, bas-tuba, klarinet in B, itd.), sa oktaviranjem u okviru instrumenta iste vrste. Dobija, tako, jednu neizrazitu, tamnu, napetu i zloslutnu varijantu. Ona je, pak, impuls za gradjenje čitave etape oblika — njegovog odseka *a*.¹³ Saobrazno praksi izvodjenja popularne pesmice, i ovaj njen zlokoban vid izložen je kansonki tako da je svaki naredni put poveren drugoj instrumentalnoj boji. Time se dobija

⁷ Od br. 3!

⁸ Od 8. takta u br. 3!

⁹ Od 9. takta u br. 3!

¹⁰ Od 6. takta pre br. 4!

¹¹ Od 3. takta pre br. 4!

¹² Jedan takt pre br. 4!

¹³ Oblik ovog stava tumačimo kao: *a b* (od br. 5) *a* (od br. 9) *c* (od br. 10) *a* (od br. 13) *b* (od br. 15) *a* (od br. 16). U literaturi je uobičajeno objašnjenje oblika po shemi *A B A*. Studijski brojevi u vezi sa *Prvom simfonijom* preuzeti su iz partiture: Gustav Mahler, *Symphonie I*, Philharmonia N. 446, Wien-London, Universal Edition, 1976.

utisak raščlanjavanja i umnožavanja materijala. Drugim rečima, sa ishodištem u jednoj popularnoj pesmi, Mahler oblikuje muzičku celinu u smislu porasta glasnosti orkestarskog zvuka na ostanatnoj temi.

Za opisani postupak nije ovde bitan vanmuzički podstrek ovom stavu, koji potiče iz parodijske slike "Des Jägers Leichenbegängnis" izvučene iz jedne knjige starih pripovedaka, već činjenica da je ta slika, kao i pesmica „Bruder Martin“, deo nekog dečjeg „folklor“. Mahler mu nije prišao (samo) kao nostalgičnom tragu detinjstva u sebi: ne kao živopisnoj sličici, već kao groteski života koju je osećao ne kao zabavnu pesmicu nego kao poprište emocija. „Ni kad je bio dete pesmu 'Bruder Martin' nije doživljavao kao veselu — kako je ona uvek bila pevana, već pre kao duboko tragičnu. Kroz nju je slutio ono što će mu se dogoditi.“¹⁴

Sa istim stvaralačkim odnosom kojim je posegnuo za popularnim muzičkim materijalom, Mahler se obraćao i sopstvenim kompozicijama, najčešće vokalno-instrumentalnim minijaturama koje je koristio u svojim simfonijama. No, kako su one već po prirodi stvari deo kompozitorovog muzičkog univerzuma, proces njihovog preznadžavanja ustupa mesto uskladjivanju materijala, te produbljivanju njihovog prvobitnog značenja uklapanjem u određen muzički i misaoni kontekst. Tako je i rana Mahlerova pesma „Ablösung im Sommer“ svoju vedru ilustrativnost osvojila ulogom u materijalu već komentarisane prve teme trećeg stava *Treće simfonije*.¹⁵

Štaviše, Mahler podražava i obeležja muzike na nivou stila i vrste. Najopštije odlike po kojima se oni prepoznaju gotovo na način „konvencije“, kompozitor imitira u principijelnom smislu isto kao i akustičke fenomene iz prirode, i na analogan način od tih inicijalnih materijala gradi celinu oblika.

Tako, na primer, u petom stavu *Treće simfonije*, pod sugestijom tekstuelne osnove,¹⁶ Mahler vrši podražavanje u tri sloja. Prvi obuhvata tonsko slikanje jednog konkretnog zvuka — u motivici dečjeg hora i četiri zvana, drugi — elemente zajedničkog crkvenog pevanja prizvane jednostavnim figurama ženskog hora, a treći sadrži podražavanje baroknog muziciranja na orguljama, što je ostvareno specifičnim izborom volumena zvuka i vrstom mešanja instrumentalnih boja.

Ta tri „mimetička“ podatka Mahler koristi kao impulse za kontrapunktsko gradjenje jedinstva svog individualnog muzičkog objekta. Na samom početku stava, na primer, teku tri polifone linije: jedna sa „bim, bam“ u dečjem horu i zvonima, druga sa akordskim izlaganjem gde se karakterističnim udvajanjem gubi specifičnost boje instrumenta (udvajaju se četiri flaute i tri klarineta u jakoj dinamici!), i treća linija sazdana na masivnoj melodiji izloženoj u bojama bas-klarineta i tri fagota, čemu se ubrzo pridružuju dve flaute, klarinet in Es i ženski hor čiji materijal stoji u varijantnom odnosu prema orkestarskom. U daljnjem toku stava, stalna udvajanja, gusta instrumentalna boja u tihoj dinamici, pridaju crte jednom muzičkom entitetu koji je samo Mahlerov i za

¹⁴ Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, citirano prema: Henry-Louis de La Grange, *Mahler*, Vol. I, London, Victor Gollancz, 1976, 755.

¹⁵ Na isti način je i druga pesma iz Mahlerovog vokalnog ciklusa „Lieder eines fahrenden Gesellen“ postala ilustrativni model za prvu temu prvog stava njegove *Prve simfonije*, a ovaj, opet, impuls za varijaciono i kontrapunktsko gradjenje etapa oblika stava. Kao što je, na primer, i Mahlerova pesma „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ gotovo u potpunosti unesena u treći stav *Druge simfonije*, ali uz neke orkestarske intervencije kojima se postiglo premeštanje akcenta sa svetle skercoznosti i naivne komike na perpetuum mobile čovekovog nespokojstva.

¹⁶ Poznato je da je reč o stihovima iz zbirke „Des Knaben Wunderhorn“ — „Es sungen drei Engel ein süßen Gesang“.

koji su pomenuti podražavalački elementi muzički bitni jedino kao impulsi određenog kompozicionog postupka kojim je taj entitet sazdan.

Očigledno je da Mahler znatno proširuje pojam podražavanja muzikom i to pre svega s obzirom na njegov predmet. Za njim poseže sa podjednakim interesovanjem i tretira ga sa istom važnošću bez obzira da li on pripada realnosti prirode ili muzike. Možda baš zato što su i u njegovoj svakodnevici muzička i nemuzička stvarnost bile poistovećene, zato što je — kako smo istakli — živeo muziku. On je živeo svoju muziku, stoga je i svaku drugu osećao kao nerazlučivi deo životnog univerzuma. Obračajući se, tako, sa podjednakom slobodom i prirodi i muzici, Mahler je u njima tražio projekciju sebe samoga, svog psihičkog sveta, i nalazeći je u određenim akustičkim, vizuelnim ili muzičkim situacijama kao njenim simbolima, ponovo je vraćao sebi samome tako što je na osnovi tih simbola gradio sopstveno biće zvuka.

Psihički svet čiju je projekciju Mahler tražio, u suštini je romantičarski, kao što je romantičarska i sama pobuda da se uspostavi dijalog sa prirodom i u njemu potvrdi sklad sa njom. No, ono što Mahler uistinu pronalazi nije njegov romantičarski duševni sloj, već njegovo ekspresionističko preznačenje. Da parafraziramo Adorna, kao da je Mahler svojoj muzici izručen na psihoanalizu.

On o tome svedoči kao kompozitor, postupcima od kojih svi ovde navedeni imaju ekspresionistički smisao: i varijaciono razlistavanje oblika iz jedne ćelije koje bi — da ima drugačiji melodijski aspekt — moglo biti i Weberново; i muzička faktura čiji bi se kontrapunktski vidovi mogli naći i kod Stravinskog, i način izlaganja melodije koji bi se — primenjen često u odnosu udaljenih registara u okviru iste instrumentalne boje a pri tom poveren i instrumentima oporije zvučnosti (pomenuti klarinet in Es) — mogao približiti Stravinskom kao, uostalom, i promene značenja popularnih melodija u čijem suštinski izmenjenom kvalitetu zvuka i karaktera ima grotesknih crta.

Taj ekspresionistički potencijal Mahlerove muzike ne gradi, ipak, primarno ekspresionističku muzičku celinu. Ekspresionističke rezultate svoje muzičke psihoanalize, naime, Mahler prihvata kao romantičar, zidajući muzičku gradjevinu u okviru krajnje ekstenzivno shvaćene romantičarske arhitekture: sa ekspresionističkom tendencijom njenog negiranja njom samom.

Dobijena celina muzički je duboko utemeljena u sistem umetničkih vrednosti i nezavisno od svog impulsa — romantičarske potrebe za naracijom, ali ipak i kao takva teži tome da bude ekspresivna. Tačno je da Mahler piše delo u procesu muzičke igre koja — kao što smo pokazali — nije obavezna diskursu. No, kompozitor ipak nastoji da ih suštinski prožme; on želi da njegova muzika o njemu nešto kaže.

Mahler želi da navede slušaoca na svoju životnu „priču“ čak i onda kada je njegova muzika najdalje od „radnje“, od konkretne slike. Njegove životne sekvence prelaze u muzički izraz do tog stepena da se njime sluti i sam život. „Sva moja dela su anticipacija života koji dolazi“ — čuvena je Mahlerova rečenica koja stoji i kao moto knjige Jeana Mattera o ovom autoru. Mahlerova muzika proriče život, poput njegove *Šeste simfonije*, na primer, o kojoj Alma Mahler svedoči kao o anticipaciji porodične tragedije,¹⁷ o muzici u kojoj su duboko osećali ono što im je govorila o budućnosti.¹⁸ I to ne

¹⁷ „Velika, zanosna tema prvog stava (Almina tema tj. II tema prvog stava — prim. M. V.) evocira u trećem stavu nemirnu igru dva mala deteta koja trče posrćući u pesku. Užasno je kako ti dečji glasovi postaju sve tragičniji, da bi se na kraju jedan glasić ugasio jecajući.“ (Citirano prema Jean Matter, *Connaissance de Mahler*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, 209.)

¹⁸ Alma Mahler, *Gustav Mahler — Erinnerungen und Briefe*, Vienna 1949, 91—92. Citirano prema: Kurt Blaukopf i Zoltan Roman, *Mahler — A Documentary Study*, London, Thames and Hudson, 1976, 237.

samo na ličnom planu. Mahler, naime, nije doživio bezumlje prvog svetskog rata, ali je tu militantnu i tragičnu atmosferu slutio neurozom i bolnom nostalgijom svoje muzike.¹⁹

Zato što je tako duboko živeo svoju muziku, Mahler je i mogao njome da predose-
ti, zabeleži i obelodani nešto još uvek nepoznato.

Kako svako Mahlerovo delo — kao što smo zapazili — nosi neki njegov lični seg-
ment koji dobija smisao tek u kontekstu celine koja se u trenutku aktualnosti tog seg-
menta još uvek nije doživela, tako i Mahlerove kompozicije predstavljaju fragmente
jednog njegovog dolazećeg grandioznog opusa.

Nije ova misao pokušaj poigravanja sa Blochom i njegovog prilagodjavanja Mahle-
rovoj muzičkoj problematici — premda verujemo da bi jedna analiza Mahlerove muzike
sa stanovišta Vor-Schein estetike, mogla da dopre do srži fenomena Mahler. Nije ni
konstatacija o tome da je Mahlerova muzika istovremeno i njegova stvarnost življenja
tek rastezanje estetičkih stavova o po-unutrenju umetnosti — iako bi i iz tog ugla mo-
gla da potekne dragocena predstava o ovom kompozitoru. Naše ishodište, naime, nije
ni bilo estetičko već primarno muzičko. Mahlerovom stvaralaštvu nismo pristupili
apriorno, te smo u skladu sa onim našta su nas uputili analiza i doživljaj njegove muzi-
ke, uspostavili jednu analitičku vertikalu u smislu: podražavalačko — stvaralačko —
čulno, koja je bez sumnje bliska problematici određenih estetičkih tokova.

Činjenica je da Mahler piše muziku u kojoj se prepoznaju vanmuzički sadržaji; sto-
ga to ekspresivno opredeljenje njegove muzike ne sme da se zanemari. On želi da van-
muzičkim sadržajem „uvuče“ slušaoca u svoju „priču“. A ona otkriva relativnu auto-
nomnost bića njegove muzike koje je istovremeno i njegovo unutarnje biće.

„Ton ide s nama i on je 'mi'“ — kako bi rekao Bloch, znači za Mahlera suštinski
deo njegove poetike — jedne velike poetike sa samog kraja muzičkog romantizma.

SUMMARY

*The article "The Meaning of Mimesis in the Poetics of Gustav Mahler" puts for-
ward one possible approach to his (symphonic) pieces. It is conceived on an analytical
vertical which reaches behind the markedly mimetic contents of Mahler's music to its
poetic level as represented by the very conception and procedure of creating, as well
as to the level of its meaning in the sphere of the composer's life.*

*The article goes on to explain Mahler's extending the notion of imitation through
music so as to include in it not only acoustic natural phenomena but — indirectly — al-
so visual ones, as well as phenomena from the realm of music itself (either Mahler's or
someone else's) and other features of music at the level of style and type. All of them
are imitated by the composer in a more or less equal manner: by means of analogy
they are made to form the integrity of form, promoted by the composer's use of mi-
metic information as a unit of musical energy which provokes the growth of the musi-
cal piece.*

*Turning to nature and music with equal freeness of action, Mahler showed a ro-
mantic tendency to seek projections of his own inner world, and on finding them in
both, he would turn them back on to himself by constructing his very own sound es-
sence on the basis of the use of both.*

¹⁹ Up. op. cit., 211.

The inner world the projection of which Mahler kept pursuing was essentially romantic, but what he actually kept discovering was not a romantic's mental stratum but his own expressionistic reinterpretation to which Mahler testified as a composer. For this reason this reinterpretation is argued here by certain proceedings at the level of compositional technique.

However, this expressionistic potential is subjected to the romantic architectonics perceived in the sense of its self-negation.

All the stated characteristics testify to the fact that Mahler's music is profoundly expressive: that by musical allusion to the extra-musical subject-matter he purposes to „involve“ the listener in the „story“ of his life. But again, this „story“ reveals a relatively autonomous essence of Mahler's music which at the same time represents his inner quintessence.

UDK 78 Ligeti: Ramifications

Nataša Kričevcov
Ljubljana

"RAMIFICATIONS"

"Hercules ... dixit: Hoc autem magisterium ex una primum radice procedit, quae post modum in plures res expanditur, et iterum ad unam revertitur..."¹

The composition "Ramifications" is one of the few within the full scope of musical production of the Hungarian composer György Ligeti that seem to defy a description in terms of being of "great consequence to his further development". It comprises compositional techniques, means, sound combinations and moods that can easily be recognized as typical of the period of Ligeti's musicianship in which it took rise. In this way "Ramifications", as one of the many possible variants of what has already been carried through in his string quartet No. II or in his 10 compositions for wind quintet, represents a well-proportioned retrospection of his searching and findings in this very period, or, in a manner of speaking, a felicitous, if somewhat collateral compilation. It is true that the microtonal divergences consistently carried through the bringing in of the 11-bar melody, and the coupling of the two basic types of motion characteristic of Ligeti's music (namely the static and the dynamic), all looked upon as elements that become discharged in this musical piece, seem to speak for "Ramifications" as being consequential to Ligeti's development. Nevertheless, neither the microtonal divergences nor the surfacing of the melody functions as something more than a part of the tendencies generally observable in this period of Ligeti's creative work: although not fixed upon in the notation, the microtonal divergences deliberately conceived of have been manifesting themselves even from the time of the "Requiem", while the gleams of unfinished melodic lines can be hinted at in the rather airy texture of his chamber works. Yet again, by dint of building up the climax of the musical continuum in the dynamic point of the static motion as the result of bringing together the immovable and the extremely movable, "Ramifications" is compressed into "ein Endpunkt in der Entwicklung von 'Dicht und Statisch' zu 'Durchbrochen und Beweglich'".² In this way it places itself in some kind of ultimate position which, however, is not a legitimate one because this very same development continues rounding off the musical production in the framework of which "Ramifications" itself took rise,

¹ "De transmutatione metallorum", in *Artis auriferae* II, p. 25, from C. G. Jung, *Psihologija i alkemija*, p. 303 (footnote), Zagreb, 1984.

² Ove Nordwall, G. Ligeti, *Eine Monographie*, Mainz, 1971, p. 109.

irrespective of its "ultimate" position. What is more, this throws it out of the legitimate course of Ligeti's development, which takes away any possibility of securing it any position whatsoever within the same. Be that as it may, "Ramifications" manages to achieve its own identity in the position of such "ultimate" point which is not ultimate at all, as well as in the position of a variant of what has already been accomplished, thus nearing the verge of compilation. For if compilation were all that it was about, i.e. if the meaning of the means applied together with their inseparable formulae of association remained the same when applied within the context of "Ramifications", it would indeed be a "collateral" work, made "en passant", and nothing else. However, by reducing the previously valid identicalness of technique and means in the process of constituting the form to a pure means which only creates the illusion of giving it a form of some kind (all this by way of a new method of integration), Ligeti's "Ramifications" evades the extra-imposed appearance of a mere compilation. Thus, by reaching a form of existence of its very own within the range of what has already been achieved, while representing no special stage in Ligeti's development but being a simple, unpretentious event on the side-lines of an emerging musical production, "Ramifications" breaks itself loose into a moment of sheer play of sounds.

The composition is written for strings or 12 string soloists. The orchestra is divided into two differently tuned groups: the first group has $a' = 453$ Hz, and the other $a' = 440$ Hz. The composition itself was written in 1968/69, and was dedicated to the memory of Natalie and Serge Koussevitzky (the manuscript is the property of the Koussevitzky Foundation).

By way of exchanging the sound structures whose intonational, rhythmical and metrical parameters in gradual motion make up a micropolyphonic reticulum closely packed together (a [bb. 1–34]; a_1 [bb. 54/55–95]) (Example No. 1), with a sound surface of long-lasting pitches (b [bb. 33/34–54]) (Example No. 2) and a sound field of reticular texture torn apart in radical progressions (c [bb. 95/96–106]) (Example No. 3), "Ramifications" appears to be realized in a kaleidoscopic form so characteristic of Ligeti. Still, it is not the same type of form as found in his string quartet No. 11 or in his 10 compositions for wind quintet where separate movements are formed through the construction of individual kinds of texture as a means. Being governed by simplicity, the various textures of "Ramifications" are contrariwise brought together into a direct interplay of energy, exposing themselves to one another freely. In this way they stop being closed in just their own formal qualities, and on this account they also stop functioning on the level of technique but are turned into a mere means to the purpose of constructing a completely new form.

As regards form, "Ramifications" offers itself to an explanation in terms of number of patterns: The arrangement of various kinds of its texture seems to define it as a rondo. If, however, various degrees of unification within the closely packed micropolyphonic texture should be taken for the result of the principle of variation, "Ramifications" shows itself to be a combination of variations and rondo, with rondo and the technique of variation overlapping while other textures are being brought into play as episodes. And again, being focused on the closely packed micropolyphonic texture, the entire piece seems to fit best into a pattern of binary form with a coda:

	A		A ₁		Coda
a	b	a ₁	c		
(1-33/34)	(33/34-54)	(54/55-95)	(94/95-110)		(110-119)

Example 1

③ ④

I. Group (A Quarter-tone higher)

Vn. 1

Vn. 3

Vn. 5

Vn. 7

VI. 1

Vc. 1

Vn. 2

Vn. 4

Vn. 6

VI. 2

Vc. 2

Cb.

ppp

ten. senza vibr.

ppp

ten. senza vibr.

Example 3

96 *Accelerando* *ten. con tutta la forza* *Impetuoso, long strokes of the bow*
lange Bogenstriche
ten. con tutta la fo

I. Group (A Quarter-tone higher)

Vn. 1 *ten. con tutta la forza*

Vn. 3 *Tutti sub.: con violenza ord.* *ten. con tutta la fo*

Vn. 5 *fff* *Tutti sub.: con violenza ord.* *ten. con tutta la forza* *ten.*

Vn. 7 *fff* *Tutti sub.: con violenza ord.* *ten. con tutta la forza* *ten. con tutta*

Vi. 1 *fff* *Tutte sub.: con violenza ord.* *ten. con tutta la forza* *ten.*

Vc. 1 *fff* *ten. con tutta la forza* *ten. con tutta la fo*

Vn. 2 *fff* *Tutti sub.: con violenza ord.* *ten. con tutta la forza* *ten.*

Vn. 4 *fff* *Tutti sub.: con violenza ord.* *ten. con tutta la forza* *ten.*

Vn. 6 *fff* *Tutti sub.: con violenza ord.* *ten. con tutta la forza* *ten.*

Vi. 2 *fff* *Tutte sub.: con violenza ord.* *ten. con tutta la forza* *ten.*

Vc. 2 *fff* *ten. con tutta forza* *ten. con tutta la forza*

Cb. *fff*

fff = *(ff)* *fff possibile*
 (stop suddenly, as though (plötzlich aufhören,
 torn off - without accent) wie abgerissen - ohne Akzent)

* *marcato*, but long strokes of the bow (quasi legato alla corda), sempre
marcato, aber lange Bogenstriche (quasi legato alla corda), sempre

Nevertheless, the actual development of the musical flow is proven to correspond to none of the above-mentioned patterns. The reason is that the episodes, no longer treated as at least relatively independent units, do not indicate any governance over the musical flow either. Taken in the character of a prolongation of the intentions set forth in the closely packed micropolyphonic texture which, as it were, is the sole place of incubation for the whole of the musical action, they have been reduced to an additional charge in the process of straining (*b*) and unstraining the dynamic arc of the whole. Irrespective of all patterns and models, the musical action is made to progress through a transformation of the linear conception of the structure into the vertical and vice versa (Example No. 4), with its point of intersection — which, as if in the quadrature of the circle, gravitates towards a sublimation of all the coordinates in space and time (both those successive and simultaneous, progressive and revertible, static and dynamic) and, when the coda is not taken into account, falls in with the golden section of the composition — thus creating a new binary form, with one section comprising textures $a\ b\ a_1$ (1-66/68) and the other $a_1\ c$ (66/68-110).

This transformation of linear conception into vertical and vice versa can in this sense be labelled as a formative process: a pair of layers shifted in canon form make for the vertical structure in a process of intonational, metrical and rhythmical levelling off, while on the contrary the vertical conception tends towards the independence of individual lines differentiating them gradually in a process of self-stratification as regards dynamics, ways of sound production, metre, rhythm, and intonation. The transformation itself is based on the identity of both simultaneous and successive actions regarding pitches, metrical phrases and rhythmical schemes, this identity being organized on the principle of symmetry as well as on the principle of repetition: in the former case it results in linear while in the latter in vertical structures. However, in the view of the fact that the two principles are kept being applied at the same time, the type of texture is determined by the predominance of either principle within the three above-stated parameters. Consequently the textures turn out to be in fact both vertical and horizontal, one-way progressive and revertible, static and dynamic, all at the same time; nevertheless, not for a moment, except in the point of intersection, are they identical within both successive and simultaneous actions in all three parameters but in building up and breaking down their identity. It is in this way that the linear conception proceeds to take in vertical structures and vice versa.

In this sense, the first section is realized in two lines with a canon shift between the two groups, so that the structural changes in the second line chime in with a constant delay with relation to those of the first line, thus providing for the successive-ness of the musical action. By intensifying the principle of repetition the lines themselves are fashioned in the manner of an outflow of horizontal complexes into vertical ones. On the other hand, the vertical conception is made possible by the simultaneity of the musical action in both groups while the structure itself has been devised as divarication of identicalness and the principle of repetition, and as a transition of vertical complexes into horizontal ones.

The point of interchange and intersection of the linear and vertical conception is reached by levelling off the musical interplay between the two groups and by effectuating the identity of the vertical and horizontal axes in all three parameters. This levelling off is therefore identical with the point of intersection of both horizontal and vertical conception, which is vertical by force of identity of all its parts and horizontal by force of each part having a ductus of its own regardless of the vertical identity. In this way this conception keeps pervading and uniting both the simultaneous and the

Example 4

66

67

I. Group (A Quarter-tone higher)

Vn. 1 (sempre *pp*)

Vn. 3 (sempre *pp*)

Vn. 5 (sempre *pp*)

Vn. 7 (sempre *pp*)

VI. 1 (sempre *pp*)

Vc. 1 (sempre *pp*)

II. Group

Vn. 2 (cresc. poco a poco)

Vn. 4 (cresc. poco a poco)

Vn. 6 (cresc. poco a poco)

VI. 2 (cresc. poco a poco)

Vc. 2 (cresc. poco a poco)

Cb. (cresc. poco a poco)

successive, the vertical and the horizontal, and thus gradually creates a circular while at the same time static and irritating motion. Through this motion the linear development has been brought to a stop as if in a process of secluding itself in self-sufficiency; the lines have stopped functioning as such and proceed to pass into the category of a sound complex; the horizontal mode of structuring the texture changes over to the vertical. At the same time, by use of different levels of dynamics — piano in the first and crescendo to fortissimo in the second group — the focal point is differentiated into two sound complexes, starting in this way a stratification of a uniform sound and tending to impart independence to its strata as individual lines.

In a manner of implicit development, the linear structure (in itself and through itself) provides for the process, the development of the musical continuum. Contrariwise, the vertical structure remains static, being related to nothing else than to its own self after its loss of function. However, by disintegration of dynamism within the linear coordinates and statics within the vertical coordinates both the vertical and horizontal conception and the vertical and horizontal structures within become interpermeable, and what is more, they start a process of confirmed intergrowth both making possible and petrifying the development of the musical action and form: devising progression on the level of one parameter while at the same time creating regression on the level of another, Ligeti keeps building up the form in a spiral motion from micro- to macrostructure by closing up one element of form at a lower arm of the spiral and evolving, as a distortion of the former, some element farther up which in itself is never complementary yet comes to acquire the function of a complement at the next level of form. On the other hand, despite the unidirectional character of the process, the form which is governed by this same process turns out to be revertible: spreading out in concentric circles from a central point, the disposition of its segments and their function within the form proves to be complementary. — As in the hall of mirrors, the selfsame concept — the overlap of the simultaneous and the successive — is thus carried through from the smallest detail of the structure to the entirety of the form, from the centre to the outer boundaries. Coda, as the ultimate distortion of revertible proportioning, seems to confirm such notion, though on a level which transcends the structure of the composition, with reference to its merging with the silence after the fade-away, to its merging with the harmony of the spheres, with the very structure of the world from which it has arisen, thus bringing the formative notion of the entire composition back to where it has started from — to the actual unity of space and time.

Thinking of the microtonal divergences which impart “impurity” to the sound, Ligeti once wrote in his commentary on a rendition of this piece of his, “Verwesung ist in die Musik eingezogen. ‘Ramifications’ ist ein Beispiel dekadenter Kunst”.³ Be that as it may, this remark would perhaps not refer as much to the “impurity” of sound as to the inexhaustibility of the play with the distorting mirrors in the infinity of its own reflections: having arisen within a tradition which thinks of music as a self-contained universe and finding its finality through realization in the structure of the world, “Ramifications” proceeds to make this tradition, such as it is, final as well.

³ Ibid., p. 113.

UDK 78 Globokar: Hallo! Do you hear me? (047.5)

Vinko Globokar
Paris

OB DELU „HALO! ME SLIŠITE?“

„V začetku je bila ideja.“ Tako približno gledam na svoje komponiranje. Dodati moram, da je ideja najpogostejše zunajglasbena, pojavlja se iz vsakodnevnosti ali doživetega, vendar se vrača v utopičnost, ko se pretvori v glasbo. Prej ko slej sem nagnjen k temu, da najprej poiščem razloge za oblikovanje nekega dela in se šele kasneje vprašam, kako ga bom zgradil. Do izbora sredstev za produkcijo zvoka pride šele kasneje, zvoki se pojavijo čisto na koncu. V bistvu so pred vsem drugim besede, ki opredeljujejo idejo.

Lahko bi rekel, da gojim skoraj nespoštljivost do instrumentov in elektronskih naprav, ker čutim, da niso sposobni posredovati ideje. Čisto bi okamnel, če bi mi kdo, na primer, ponudil kaj takega: „Na razpolago imate elektronski studio, pa naredite skladbo!“ Gre torej za ideje, ki se navezujejo na živi svet, na politiko, družbo, psihologijo, gre torej za mojo nagnjenost k „humanističnim“ idejam, ki bi lahko bile celo pomembnejše od glasbe? Da, te domneve ne bom zanikal, čeprav me prav tako priteguje nasprotna plat, neodgovornost in popolna odsotnost natančnega cilja pri komponiranju. Vendar, ali je vedno tako? Če bi moral temu pritrčiti, bi pristal na dogmatizem, na delo z recepti, zato bi sklenil: „Raje takoj nehati s tem!“ Ne, vsak primer je edinstven, vedno znova je treba začeti z ničelne točke.

Vse to za uvod v pripoved o telefonskem pogovoru leta 1985 s Hermannom Rechbergerjem z Radia Helsinki. Predlagal mi je, naj skomponiram delo za koncert Evropske zveze za radiodifuzijo, delo, ki bi temeljilo na treh enotah — orkestru, zboru in jazzovskemu kvintetu. Da bi bilo vse skupaj še bolj gromoglasno, naj bi bil orkester ob izvedbi v dvorani v Helsinkih, zbor naj bi bil v Stockholmu, jazzovska skupina bi nastopila v Oslu, vse skupaj pa naj bi povezovala „audio“ linije. Vsaka dvorana bi prek zvočnikov sprejemala informacije iz drugih dveh mest, kar pomeni, da bi v vsaki dvorani občinstvo slišalo celoviti rezultat, vse skladbo. Vsaka dvorana posebej bi pošiljala svoj produkt v mešalni center v Stockholmu, od koder bi predvajali to tridelno prireditev.

V začetku sem bil malce iz tira zaradi obsega projekta, ki ga tako pogosto uporabljajo v zabavni glasbi, znašel sem se v na glavo postavljenem položaju, ko so bila sredstva za produkcijo in difuzijo določena, pred trdnim okvirom, ki ga je bilo zdaj treba napolniti z glasbo. Priznam, da sem za trenutek pomislil, da bi delal z glasbami, ki bi bile povezane s tremi navedenimi deželami, da bi se ukvarjal s kulturnim vidikom, vendar sem se tu vse preveč počutil kakor površni turist, da bi upal na tako pot.

Ne bi znal povedati, kako sem prišel do ideje o „komunikaciji“; morda zato, ker sem premišljeval o načinu, kako sinhronizirati vse tri enote, morda pa je tudi razdalja med tremi mesti ponujala idejo o sporočilih, ki jih nekdo pošilja, drugi pa sprejema. Naenkrat se mi je posvetilo, da bo treba skomponirati glasbene fragmente, ki bodo potovali in se sekali znotraj trikotnika. Ideja o sporočilih je zorela in je bila ves čas prisotna, zato sem jih razdelil v tri kategorije: sporočila, sestavljena iz instrumentalnih zvokov, sporočila na osnovi besed ali vokalnega izražanja in sporočila vidne narave, ki bi pomagala s kretnjami, gledališkimi postopki. To ne pomeni, naj bi orkester izvajal samo zvoke in zbor uporabljal samo besede. Naprotno, vsaka enota (orkester, zbor ali jazzovski kvintet) bo imela na voljo vse tri vrste sporočil, ki ji bodo pomagala komunicirati s partnerji, jasno pa je, da bodo imela vidna sporočila predvsem lokalni pomen, saj jih ne bo mogoče prenašati po slušni poti. Na besedah temelječa sporočila bodo imela ne glede na to, da jih bodo peli ali govorili v instrumente, bolj ali manj enovit pomen in bodo poskušala biti bolj ali manj razumljiva. Nasprotno pa instrumentalna sporočila po svoji naravi ne bodo mogla izraziti nič določnega. Med obema skrajnostima se bodo sporočila gledališke narave trudila vnesti nejasnosti s kretnjami, ki dajejo misliti na več stvari hkrati.

Že na tem mestu se vsiljuje pojem oddajnika in sprejemnika, ki ga je mogoče prevesti v obliki verige: oddajanje sporočila — zaznavanje sporočila — odgovor na sporočilo. Na tej ravni ne gre za zaznavanje poslušalca (občinstva), temveč za lovljenje sporočila znotraj trikotnika, kjer ta ali ona enota sprejme sporočilo in nanj odgovori. Vsaka enota tako izmenično postane zdaj oddajnik zdaj sprejemnik. Za lažjo sinhronizacijo bo „leader“ vedno tisti, ki oddaja, druga dva mu bosta podrejena. Za trenutek sem pomislil na možnost, da bolj ali manj zamešam sporočila s pomočjo elektronske naprave, ki bi jo vstavil v verigo, vendar sem to idejo opustil, potem ko sem skomponiral sporočila, saj so se pokazala za mnogo preveč kompleksno, da bi prenesla še dodatno zunanjo deformacijo.

Ali bi ostajal v serialni tradiciji, če bi upošteval logiko nekega števila, v tem primeru števila 3? Na voljo so tri enote v treh mestih; odločil sem se za tri tipe sporočil, komunikacijska veriga je oblikovana na treh ravneh (oddajanje, zaznavanje, odgovor); torej velja nadaljevati v tej smeri in a priori usmeriti izpeljave namesto k dualistični optiki, postavljeni na kontraste, k vključevanju stalne tretje razsežnosti, ki bi relativizirala skoraj vrojeno nagnjenost k napetosti-sprostitvi, k pojmu kontrasta med črnim in belim. Zelo kmalu sem se začel ukvarjati s splošno obliko. Ni je bilo mogoče postaviti v sklop razvijanja posameznih elementov in na tehniko prehajanja med ravnimi, saj je šlo za to, da si sosedje pošiljajo množico sporočil različne narave, ki so kratka in povsem določna. Vse to je vodilo k molekularni obliki, ki bi se rojevala ob ponavljanju komunikacijske verige. Precej naključno sem se odločil, da bo vsaka enota trikrat oddala vsak tip sporočila, kar bi pomenilo devet oddajanj sporočila na vsako enoto. Komunikacijska veriga se bo torej 27-krat ponovila. Da bi se še bolj potisnil v to organizacijo, ki si je zastavila za cilj, da natanko omeji moje polje delovanja in me sooči z zelo težko kompozicijsko nalogo, kjer bom prisiljen upoštevati omejevalna pravila, ki sem si jih sicer sam postavil, sem se odločil, da v oblikovanje komunikacijske verige vrinem devet danih, h katerim naj bi se kasneje ves čas vračal: 1) naravo sporočil, 2) vsebino sporočil, 3) obravnavo parametrov, 4) tipe komunikacije, 4) naslovnike sporočila, 6) gostoto sporočila in odgovora, 7) organizacijo frekvenc (harmonije, polifonije, heterofonije), 8) nadzor nad časom in ritmom, 9) barvo in artikulacijo zvoka.

Zdaj je bilo treba jasneje razmejiti teh devet danosti. Med premišljevanjem o nara-
vi in vsebini sporočil si nisem mogel kaj, da ne bi videl sebe (ICH), ki ga na eni strani
obdaja preteklost (ES) in na drugi praznina, naključje (ÜBER ICH). Vsa druga plat se je
strnila v eno samo besedo, ki je kar naprej udarjala vame: „Nedopustno“. Torej ni šlo
brez devetih sporočil, ki jih bom intuitivno skomponiral, devetih sporočil, ki se bodo
naslanjala na stereotipe — v primeru uporabe obsesivnega ponavljanja, plesnih ritmov
ali pretežno stilističnih citatov (predvsem pri jazzovskem kvintetu) — in končno, devet-
tih sporočil, ki naj bi dobila obliko vprašajev, spraševanja o načinu, kako so oblikova-
na, pa tudi o razlogih za njihovo pojavljanje v določenem trenutku. Priznam, da človek
pri nalogi, da komponira nekaj „nedopustnega“, prav lahko zaide v utopijo ali pa v ne-
kaj, česar ni mogoče utemeljiti in kar vsekakor vsebuje naključnost. Seveda bo prav
teh devet sporočil v jedru mojih prizadevanj. V zadevo vrivam torej situacije, ki so ne-
pričakovane, če že ne kaj drugega, tako dirigenta, ki govori, pevce, ki se kakor vrtavke
sučejo okoli svoje osi, orkestraše, ki se samo pretvarjajo, da igrajo, ali ljudi, ki si pokri-
vajo oči, tako da se drug na drugega lahko odzivajo samo s pomočjo slušnih zaznav.

Ko sem prišel do te stopnje, sem lahko začel načrtovati harmonski prostor, ki sem
ga razdelil na „konsonantna“, „disonantna“ in „neopredeljena“ območja. Parameter
časa in ritma je moral prenesti tri različne obdelave, kar se je pokazalo v obliki neena-
komernih ritmov, periodičnega pulziranja in statičnih območij. Pri barvi zvoka sem se
odločil za nadzor nad filtriranjem zvokov, za postopno pretvorbo zvoka v šum ali
obratno in za obogatitev zvoka z vpeljevanjem različnih tipov artikulacije. Da bi še bolj
omejil območje svojega delovanja, da bi torej še bolj omejil svojo svobodo, sem vpeljal
tudi nadzor gostote glasbenega diskurza, in sicer s pojmi: sporočilo ali odgovor, izve-
dena solistično, izvedena skupaj, vendar v unisonu, in izvedena skupaj, vendar poli-
fono.

Nisem pa hotel oblikovati sistema okoli izbire instrumentov ali zvočnih predme-
tov, ker mi je bila ljubša možnost, da se odločam sproti med komponiranjem, ko torej
vedno uporabljam sredstva glede na konkretno situacijo, s tem pa jim dovoljujem sa-
mo funkcionalno vrednost. Prav to je veljalo tudi za besede, za besedila. Odločil sem
se, da si jih bom izmislil ali jih izbral šele v trenutku komponiranja. Kasneje se je izkaza-
lo, da imajo nekatera besedila semantično funkcijo in izražajo nekaj določnega, na-
sprotno pa je najti tudi številke, izražanje z glasom, kakor na primer vzklike veselja, kli-
ce, v vsej skladbi pa tudi navajanje telefonskega pogovora, kakor da hoče simbolizirati
tému komunikacije.

Doslej sem se ukvarjal predvsem s sporočili, ki bi jih bilo treba prenesti drugemu.
Na drugi strani pa sta za vsako oddano sporočilo receptorja, ki sporočilo sprejmeta in
odgovorita nanj, skupaj ali ločeno. Torej načrtujem tri načine odziva na sporočilo. V
prvem primeru bo šlo za popolno razumevanje med oddanim sporočilom in enim ali
obema korespondentoma. Strinjala se bosta z oddano idejo. Tedaj bomo torej priče
„zrcalnemu“ prizoru, kjer bosta sporočilo in odgovor drug drugemu enaka in kjer bo
osrednji element sinhronost med enotami. Te situacije bodo najpreprostejše, najja-
snejše, najbolj razumljive.

V drugem primeru sprejemnika čakata, da v celoti slišita sporočilo preden odpoš-
ljeta odgovor. Odgovori se tu pojavljajo v obliki komentarjev, povzemajo vsebino po-
slane ideje in jo razvijajo, poenostavljajo ali zapletajo odposlano sporočilo. Odgovor bi
celo lahko imel obliko kontrastnega dejanja, ki bi nakazovalo neskladanje, na koncu pa
bi lahko bilo povsem tuje začetni ideji. Mogoče je predvideti začetek, dokončna poda-
ba pa ostaja uganka.

V tretjem primeru pa sploh ni komunikacije. Predstavljajte si, da so linije pretrgane, da se ne razumemo, da govorimo o povsem različnih stvareh, da nam sploh ni do poslušanja drug drugega. Tu bo prišlo do prekrivanja različnih tempov, vsaka enota bo potovala po svoje, celotni rezultat pa bo zame prej ko slej nepredvidljiv. Prav v tem sklopu spet stopa v ospredje „nedopustno“ in tu je zvočni produkt, ki se poraja, tudi najkompleksnejši.

Kako skleniti to delo? Molekularna oblika, porojena iz ponavljanja verige, bi preprosto lahko bila brez konca. Vendar me je imelo, takoj ko sem začel premišljevat o tem delu, da bi v ustroj natresel peska. Rad bi, da se preveč zažene ali da odpove, da se polomi ali ponori, da uide mojemu nadzoru; to bo težko uresničiti, vendar bom poskusil dati vsaj vtis poloma, nepredvidene katastrofe. Zakaj? Morda zato, ker se mi v zavest vrača stavek Herberta Marcuseja: „Happy-end je v današnji umetnosti lahko samo laž“. Ni dvoma, vprašaji so mi močno pri srcu.

SUMMARY

The articles contains V. Globokar's notes on his composition "Hallo! Do you hear me?" which he had been designing from 1985 on by the invitation of Radio Helsinki, and then introduced it to the public in the spring of 1987 during the event which brought together three Nordic broadcasting stations, namely those of Oslo, Stockholm and Helsinki. Rather than a report on the result, Globokar's account puts forward reflections on the process of creation in the course of which he was compelled to fill the means of production and broadcasting previously decided on with the sounds of music. The procedure somehow tended to oscillate between following the conception previously agreed on, the idea of complex combinations intended to be put to effect in the resulting musical piece, and the composer's desire for allowing for the accidental, as well as for perpetrating "what is not done". There were three units at the composer's disposal, namely the orchestra in Helsinki, a chorus in Stockholm, and a jazz quintet in Oslo. The whole event was conceived in a way so as to make possible for the audience in all three concert-halls to hear the same musical product by way of wireless connections in all three studios. Communication was the main object of interest to the composer in the matter of treatment of the subject: fragments, which he calls "messages" (i.e. instrumental sounds, words or vocal parts, and visual messages each limited to the particular concert-hall), are conveyed from a transmitter to the complementing two receivers triangularly in a "molecular" chain of some kind. Transmission, perception and response are continually performed on this level of trilateral correspondence, with each unit having at its disposal all three types of messages and being entitled to transmit each three times (3x3x3). In this way, the composer had imposed on himself limitations as set by the nine entities which had made possible for him to synchronize the complexity of his material. But despite such self-imposed discipline he is nevertheless tempted by the desire to bring accident into play as well, this making him want to "pour some sand in the mechanism" as he puts it, in order to introduce additional riddles to his creative process.

IMENSKO KAZALO

INDEX

Adorno, Theodor	13, 17, 80, 86
Aiken, H. D.	12
Albanese, Iseppo	45
Apel, Willi	20, 27, 33
Ariani, M.	49
Asafjev, Boris V.	13, 17
Axel, Kostas	16, 17
Badalić, Josip	21, 26
Banchieri, Adriano	54
Barbarino, Bartolomeo	60
Bauer-Lechner, Natalie	85
Belli, Ottonello de'	41, 62, 66, 70
Bekker, Paul	80
Benedict, Ruth	12
Bense, Max	12
Bergamo, Marija	5
Bianconi, Lorenzo	49
Blaukopf, Kurt	86
Bloch, Ernst	5
Bolzoni, L.	41
Bonagiunta, Giulio	42
Bonzi, Mario	54
Bragadino, Antonio	62
Brati, Giambattista	62, 66, 70
Bryden, John R.	28
Bujić, Bojan	66
Cabalus, Giovanni Donato	40
Caccini, Giulio	60
Carner, Mosco	80
Caroso, Fabrizio	40
Cartoluccio, Francesco	6
Casentini, Marsilio	42, 43, 44, 48, 50, 70
Casentini, Silao	39, 42, 43, 44, 48, 49
Casimiri, Raffaele Casimiro	40
Cavallini, Ivano	39
Cecchino, Thomaso	54, 60
Cocchi, Claudio	40
Coen, Federico	6
Dahlhaus, Carl	11, 15
Dorati, Nicolò	42

Eggebrecht, Hans Heinrich	8, 19, 73, 77
Einstein, Alfred	42, 48, 66
Ernesto, Massimiliano	60, 61
Fabrizio da Nola	40
Fellerer, Karl Gustav	66
Ferand, Ernest (Thomas)	66
Filipo de Monte	48
Filipović, Muhamed	10
Finetti, Giacomo	60
Finetti, Iacopo	60
Fukač, Jiří	11
Gabrielli, Giovanni	71
Gerson-Kiwi, Edith	66
Globokar, Vinko	99, 102
Glutz, Peter	6
Grafenauer, Bogo	21
Grange, Henry-Louis de La	80
Gravisi, Girolamo	70
Gravisi, Nicolò	41
Gspan, Alfonz	22, 26
Guarini, Giambattista	41, 42, 49
Handschin, Jaques	66
Hauswald, Günter	14
Hitzinger, Peter	21
Höfler, Janez	21, 27, 29, 40, 62
Horvat-Pintarić, Vera	5
Hren, Tomaž	22
Huber, Walter Simon	73, 77
Hughes, David G.	28
Hüschen, Heinrich	26
Husmann, Heinrich	20, 21, 22, 23, 26, 30, 31, 32, 33
Jajčinović, Milan	10
Janáček, Leoš	13
Javorski, Boleslav	
Leopoldovič	13
Jenner, L. de	42
Jiránek, Josef	13
Jung, Carl Gustav	89
Kant, Immanuel	15
Karaman, Ljubo	6
Kennedy, Marjory	80
Kermauner, Taras	10
Kos, Koraljka	39
Kos, Milko	21, 24, 26, 27

Koussevitzky, Natalie	90
Koussevitzky, Serge	90
Kretzschmar, Hermann	71, 77
Kričevcov, Nataša	89
Kundera, Milan	6
Kurth, Ernst	13
Ladan, Tomislav	7, 8
Langer, Susanne	8
Leopold, Silke	49
Lesure, François	42
Lévi-Strauss, Claude	11
Levstik, Vladimir	10
Liehm, Antonin	6
Ligeti, György	89, 90, 96, 97
Lissa, Zofia	9
Lukačič, Ivan	40, 54, 60
Luzzaschi, Luzzasco	48
MacCurdi, John Thomas	12
Mahler, Alma	86
Mahler, Gustav	79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88
Malraux, André	6
Manzuoli, Nicolò	40
Marciano	43
Marcus, Herbert	102
Marelli	40
Marenzio, Luca	48, 49, 62, 66
Marino, Giambattista	60, 70
Masleša, Veselin	6
Massera, G.	48
Matoš, Anton Gustav	10
Matter, Jean	80, 86
Maurizio, Giovanni	41
Miklavčič, Maks	21
Milanuzzi, Carlo	40
Mischiati, Oscar	44, 54
Mitchell, Donald	80
Monteverdi, Claudio	48, 54, 62, 70, 71, 75, 77
Moser, Hans Joachim	71, 72, 75, 77
Naimon, Martino	54
Negri, Agnesina	62, 66, 70
Negri, Giambattista	62
Negri, Melchior	62
Negri, Orazio	62
Negri, Tranquillo	62
Nietzsche, Friedrich	10
Nivat, George	6
Nordwall, Ove	89

Orlova, Elena Mihailova	13
Palestrina, Giovanni	
Pierluigi	54
Petešić, C.	40
Petrobelli, Pierluigi	49
Pirró, André	71, 77
Pirrotta, Nino	62
Plamenac, Dragan	40, 60
Pola, Raimondo	41
Primović, Paskoje	66
Prokop, Dieter	13
Protić, Miodrag	11
Puliti, Gabriello	39, 40, 41, 50, 54, 60, 61, 62, 66, 70
Radole, Giuseppe	39, 40, 42, 43, 54, 60
Rechberger, Hermann	99
Redlich, Hans Ferdinand	80
Reick, T.	80
Rinuccini, Ottavio	66
Rore, Cipriano de	66
Rousseau, Jean Jacques	13
Salis, Ivan	66
Sartori, Claudio	42
Sartre, Jean-Paul	11
Schiller, Friedrich	16
Schlager, Karlheinz	19, 20, 24, 28, 29, 31, 32, 33, 34
Schreiber, W.	80
Schütz, Heinrich	71, 72, 73, 74, 75, 76, 77
Sehnal, Jiří	40
Simoniti, Primož	26
Smrekar, J.	21
Snoj, Jurij	19
Specht, Richard	80
Spitta, Philipp	71, 77
Stancovich, P.	62
Stefan, F.	80
Stein, Fritz	73
Stele, France	21, 24, 26, 27
Stipčević, Enio	39, 54, 60, 62
Stojanović, Živojin	6
Stravinski, Igor	86
Striggio, Alessandro	42
Supičić, Ivan	9
Szendrei, Janka	29
Szweykowski, Zygmund	49
Tamaro, A.	43

Tasso, Torquato	70
Tatarkijevič, Vladislav (Tatarkiewicz, Wladislaw)	15
Thodberg, C.	19, 20, 28, 34
Tomasini, Giacomo	40
Trstenjak, Anton	14, 15, 16
Ušeničnik, Franc	22
Vecchi, Giuseppe	54
Veselinović, Mirjana	79
Vida, Girolamo	41, 62
Vidue, Hettor	42
Vincenti, Alessandro	43, 44
Vogel, Johannes Emil Eduard Bernhard	42, 43, 49
Vysloužil, Jiří	6, 71
Wagner, Peter Joseph	23, 27, 28, 31
Walter, Bruno	80
Weber, Max	13
Webern, Anton	86
Wert, Jaches de	48, 49
Wölfflin, Heinrich	6
Zarotti, Giacomo	41
Zarotti, Giambattista	41
Ziliotto, B.	41, 62
Zorzi, Francesco	41

Muzikološki zbornik
XXIII — Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani —
Razmnoževanje Pleško,
Rožna dolina, C. IV/36,
Ljubljana
Ljubljana 1987