

UDK 783.03 Zupan

Radovan Škrjanc

Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik

Music School Ljubljana Vič-Rudnik

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

Povzetek

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

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

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

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

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

Vprašanj, ki se pri tem porajajo, je vsekakor več. Med njimi tudi taka, ki izraziteje nagovarjajo, v sekundarni muzikološki literaturi že proti koncu 60. let (20. stoletja) eksplicirane načelne pomisleke⁶ glede *epohnoslogovnega* pristopa k zgodovini glasbe. Vsaj latentno pa je dvom v to vrsto zgodovinopisne perspektive (v istem času) mogoče »občutiti« tudi v prispevkih, ki se na tak in drugačen način spoprijemajo s težavami slogovne opredelitve glasbene produkcije srednjeevropskega območja v obdobju 18. stoletja in so za obravnavo Zupanovih skladb zato seveda še posebej zanimivi (kot npr. Rackova periodizacija češke glasbe 17. in 18. stoletja⁷, nekoliko mlajši Flotzingerjev *Poskus zgodovine podeželskih mas*⁸ ter zlasti Fukačev razmislek o metodoloških zagatah, ki spremljajo periodizacijo češkega glasbenega baroka⁹). Poglavitni med omenjenimi vprašanji pa sta – vsaj tako se zdi – vendarle le dve, in sicer: ali so razlike med kompozicijsko vsebino Zupanovih *Litanij* in *Te Deuma*, ki so – dejansko – ne samo analitično ugotovljive, temveč skladno z npr. Blumejevo klasifikacijo *epohnih slogov*¹⁰ tudi – posamično – opredeljive kot razlika med slogovnimi značilnostimi *baroka* in (zgodnje faze) *klasicizma*, v resnici tolikšne in takšne, da brez preostanka upravičijo razdeliti principialno bolj kot ne enak kompozicijski stavek (*Litanij* in *Te Deuma*) v dva

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

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

⁵ Prim.: D. Cvetko, nav. delo, str. 26.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Prim.: C. Dahlhaus, nav. delo, str. 17.

¹² Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 246.

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

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

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

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

¹⁷ Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 258.

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

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

pesmaric²⁰ in npr. v Novem mestu ohranjene zbirke frančiškanskih mašnih spevov (*Variae cantilaenae*)²¹ iz leta 1775.²² Drobni obrisi *melodičnih reminiscenc* v prvem in četrtem stavku Litanij – posebej značilni tudi za cerkvena dela Johanna Adolpha Hasseja²³ in daljše stavke skladb bavarskih mojstrov iz druge tretjine 18. stoletja, ki tvorijo »osnovni repertorij cerkvene glasbe sredi 18. stoletja pri nas« in katerih slog denimo J. Höfler označuje za »eklektični pozni barok, soroden bolj avstrijskim smerem, [ki je] prav tako daleč od bogatega in intenzivnega baroka nemških protestantskih kantorjev kot od drznega eksperimentiranja Benečanov in Napolitancev«²⁴, Elizabeth Roche pa opredeljuje kot poseben, »bavarski cerkveni slog 18. stoletja«²⁵ – bi v načelu morda res lahko bili dokaz za skladateljevo poseganje po tem, kar F. J. Smith imenuje »preobrazba figur v motive«²⁶, ali – kot zapiše F. Blume – v »[der] kleinsten selbständige energetische Einheit[en] im klassischen Formenbau«²⁷; pokazatelj skladateljevega odmika torej: od statično-mehanicističnega (po Szabolsciju tudi: »tipskega«) dojemanja melodije, v njenem širšem smislu 18. stoletja, k dinamično-organicističnemu (»personaliziranemu [oz.] individualiziranemu«)²⁸. Vendar pa sta ravno skromnost obsega omenjenih reminiscenc in njihova bolj kot ne priložnostno učinkujoča vsebina v resnici to, kar v bistvenem onemogoča slogovno vzporeditev kompozicijskega ustroja Zupanovih *Litanij* s »simfonizirano«²⁹ strukturo npr. poznih uglasbitev maše Josepha ali Michaela Haydna, paradigme cerkvene glasbe za obdobje *klasicizma*. Indeks kvantitete in kvalitete teh reminiscenc je namreč v primerjavi s tem, kar naj bi leta 1781 Haydn imel v mislih z besedami: »ganz neue, Besondere Art des Komponierens«³⁰, prepričljivo negativen; njihovo enačenje z »motivnično-tematskim delom«, enim poglavitnih atributov (*dunajskega*) *klasicizma*³¹, pa zato zgrešeno.

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

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

²¹ NmFr, Ms. mus. 90.

²² Prim.: Radovan Škrjanc, nav. delo, str. 143–147.

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

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

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

²⁶ Prim.: F. J. Smith, nav. delo, str. 203 in 214.

²⁷ Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 271.

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

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

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

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

posredno pa tudi novejšje izoblikovanje pojmov kot sta »*leerer Takt*« in »*Gerüstbau*« za pojasnjevanje glasbe dunajskega klasicizma (T. Georgiades)³² – da je proces individualizacije melodike in dinamizacije motivike v njej tekom 18. stoletja potekal z roko v roki s tednjim spreminjanjem pojmovanja takta, ponazorljivim kot razlika med t.i. *Schwerpunktstaktom* in *Akzentstufentaktom*³³, ter nasploh predstave o tem, kaj je v glasbi ritem.³⁴ Figurnemu načinu umevanja melodike na eni in izrazito netematski, deklamatorni zasnovi homofonskih zborovskih partij (E. Olleson)³⁵ na drugi strani, ki obvladuje vse nastope zbora tako v *Litanijah* kot tudi *Te Deuma laudamus*, načelno vsekakor ustreza skladateljevo dojemanje takta kot metrično neprofiliranega, zgolj kvantitetno urejajočega *Schwerpunktstakta*. To – v obeh Zupanovih skladbah – razodeva izrazito binarna (*thesis-arsis*) ritmična zasnova znotraj-taktnega prostora (na način *tactus aequalis* ali *inequalis*) ter – v *Litanijah* – metrično neustrezen³⁶ »zamik« nekaterih oblikovnih členov melodij, nedvomno dokaz skromnejšega občutka za to, kar danes vključuje pojem *melodično diskontinuirane*³⁷ in *metrično urejene*³⁸ periode ter F. Blume označuje za eno glavnih potez glasbenega sloga v obdobju *klasicizma* (npr. v začetku prvega stavka, kjer je drugi, tj. v altu ponovljeni del – od sporskega glasu prevzete – melodije, najbrž zaradi diminucije notnih vrednosti, glede na njen izvornik³⁹, premaknjen za polovico *Tacta Ordinaria*⁴⁰ »v levo«, **a** (1–1/2 takta) – **a** ([←] 1/2–1 takt) – **b** (1 + 1 takt); kar tudi glede na sočasne Schulzeve domneve o taktu⁴¹ še vedno pomeni spremembo »notranje« metrične podobe ponovljenega melodičnega domisleka, tj. drugega dela pettaktne melodije in premik njegovega začetka iz območja *thesis* v *arsis* del oz. iz metrično krepkejšega v šibkejšo območje taktnega prostora ter s tem destrukcijo regularnosti alternacije težkih in lahkih taktov v – za en takt skrčenem »šesttaktne (4 + 2)« – »*Quintabsatzu*«⁴², kar ustvarja občutek *kontinuiranosti*, a hkrati tudi duši »*naravni*« *ritmopoetski* tok melodije⁴³).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Prim.: C. Kühn, nav. delo, 625–628.

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

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

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

⁴⁸ Prim.: C. Kühn, nav. delo.

⁴⁹ Prim.: Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, str. 209.

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

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

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

⁵³ Prim.: F. Blume, nav. delo, str. 280.

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

preostali *sonatni* in drugi Zupanovi, bodisi *rondojsko*, *pesemsko* ali pa zgolj *multisekcijsko* oblikovani stavki – kaže skladateljevo v osnovi še vedno *retorično* umevanje formalne gradnje⁵⁵ uglasbitev besedil. To razkriva izrazito *kadenčno* koncipirana členitev oblike skladb, s t.i. »*förmlichen Cadenzen*«⁵⁶; »*razločevanje jakosti kadenčnih obrazcev*«⁵⁷ (*Endigungsformeln*)⁵⁸ in predvsem dosledna raba teh skladno z jakostjo oziroma mestom *interpunkcij* v oblikovnem »*toku*« stavka, ki jim ti obrazci pripadajo in zvečine tudi sovpadajo s krepkejšimi interpunkcijami besedil. Ne arhitektonsko (*Gruppierungsform*), oziroma »*tektonsko*«, kot pri Mozartu, še manj organsko (*Entwicklungsform*), oziroma »*logično*«, kot pri Haydnu⁵⁹, temveč *retorično* dojetje oblike (*Interpunktische Form*) je potemtakem to, kar Zupanove skladbe – in stavke v njih – principialno enači v skupen – po Kühnu – »*odprt*« formalni koncept⁶⁰. Tretji stavek *Litanij* – z oblikovnim potekom: [»*Anlage*«]: »*Thema*« (na T; modulacija v D [*ora pro nobis*] s kadenco: I – VII6/5 – I – V – D) → »*Nebensatz*« (na D; s kadenčno krepkejšo *calusulo*: I – IV6 – V[5]/4 → 3 – I) ter [»*Ausführung*«]: harmonska modulacija »*Theme*« (D in Tp) → dvotaktna reminiscenca »*Nebensatz*« (s kadenco na T: II6 – V – VII6 – D) → repriza »*Theme*« (na T, s kadenco: I – VII6/5 – I – V – D) → dvakratna repriza »*Nebensatz*« (na T, s kadenčno krepkejšo *clausulo*: I – IV6 → 5 – V[5]/4 → 3 – D)⁶¹ – je skladno s Kochovo teorijo forme ali pa Galeazzijevim in Kollmannovim opisom *sonatne* oblike⁶² povsem jasno *binarno* zasnovan in je kot tak »*klasičen*« le toliko kolikor je lahko »*klasičen primer*« za *klasicizem* neznačilnega oblikovanja glasbenega stavka.

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

⁵⁶ Prim.: C. Dahlhaus, nav. delo, str. 171–173.

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

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

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

⁶⁰ Prim.: C. Kühn, geslo *Form*, op. cit., str. 620.

⁶¹ Uporabljeni nemški termini so prevzeti iz že navedenih del H. Ch. Kocha.

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

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

Summary

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